

Faculdade de Letras

A FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS DE *MEMORIAL DO CONVENTO* :
HIPÓTESE DE LEITURA

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	A FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS DE <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> : HIPÓTESE DE LEITURA
Autora	Júlia Cristina Carapinha dos Santos Figueiredo
Orientador	Professor Doutor Carlos Reis
Júri	Presidente: Doutor Albano Figueiredo Vogais: 1. Doutora Ana Paula Arnaut 2. Doutor Carlos Reis
Identificação do Curso	2º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino
Área científica	Literatura Portuguesa
Especialidade/Ramo	Literatura Portuguesa Contemporânea
Data da defesa	28-10-2014
Classificação	19 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ao Paulo. À Rita. À Diana.
(a *trindade terrestre* que abençoa os meus voos)

RESUMO

Esta dissertação reflete sobre os processos implicados na construção ficcional de personagens de *Memorial do Convento*, de José Saramago – D. João V, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Baltasar e Blimunda. Apreciam-se sobretudo os processos semiótico-contextuais, retóricos, narrativos e axiológicos que permitem a criação de figuras ficcionais. As existências destes seres transitam entre o histórico e o ficcional, o real e o insólito, ao sabor da ideologia subversiva do narrador, na tessitura coerente da narrativa e na apresentação de novos mundos possíveis. Numa perspetiva fenomenológica da personagem ficcional literária, este trabalho estuda o envolvimento do leitor na construção de sentidos criados pelos ditos e não ditos do texto, modelando a figuração que expõe o potencial de transcendência reconhecido na personagem. Face à intermedialidade que a narrativa sustenta e que é estimulada pela construção figuracional, o presente trabalho aborda ainda refigurações das personagens de *Memorial do Convento*, concretizadas pela transcodificação deste romance noutros textos de diferentes naturezas e distintos suportes, noutros *media*, com particular destaque para a pintura de José Santa-Bárbara. Esta mediação é ponderada nas suas especificidades, valências e limitações, à luz de uma perspectiva dialógica dos estudos narrativos atuais, responsáveis pela revitalização da categoria da personagem. A refiguração, enquanto processo e produto, é analisada num contexto de reflexão sobre a adaptação e suporta a discussão da leitura da narrativa ficcional ao nível de uma sobrevida das personagens saramaguianas.

Palavras-chave:

Saramago; *Memorial do Convento*; personagens; figuração; intermedialidade; sobrevida.

ABSTRACT

This paper reflects on the processes involved in the construction of fictional characters of *Baltasar and Blimunda (Memorial do Convento)*, by José Saramago - D. João V, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Baltasar and Blimunda. The semiotic-contextual, rhetorical, narrative and axiological processes that enable the creation of fictional figures are especially appreciated. The existences of these beings pass between the historical and the fictional, the real and the unreal, according to the subversive ideology of the narrator, in the coherent fabric of the narrative and in the presentation of new possible worlds. Within a phenomenological perspective of literary fictional character, this work studies the engagement of the reader in the construction of meanings created by the said and the unsaid in the text, modelling the figuration that exposes the potential of the transcendence recognized in the character. Given the intermediality sustained by the narrative and that is stimulated by the figuration construction, this paper also discusses the *re-figuration* of the *Baltasar and Blimunda (Memorial do Convento)* characters, achieved by the transcoding of this novel through other texts of different natures and different frameworks, through other media, with particular emphasis on José Santa-Bárbara's painting. This mediation is considered on its own merits, skills and limitations, in light of a dialogical perspective of the current narrative studies, responsible for the revitalization of the character category. The *re-figuration*, as both process and product, is analysed in the context of reflection on adaptation and sustains the discussion of the reading of the fictional novel within the terms of an *overlife* of the Saramago's characters.

Keywords:

Saramago; *Baltasar and Blimunda (Memorial do Convento)*; characters; figuration; intermediality; *overlife*.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Professor Carlos Reis, pelo exemplo de verdadeiro mestre: aquele que, generosamente, envolve o seu discípulo num jogo de aprender feito de liberdade, rigor, responsabilidade e gozo de descoberta e dúvida.

À minha família e aos amigos que me motivaram, compreenderam e apoiaram.

À Diana, à Rita e ao Paulo, por tudo o que implica a união incondicional das nossas *vontades* e que neste desafio se reforçou.

ÍNDICE

- 1 RESUMO
- 2 ABSTRACT
- 3 AGRADECIMENTOS

- 7 **INTRODUÇÃO**

- 11 **CAPÍTULO 1: *A procissão ficcional* - figuração das personagens**
- 19 **CAPÍTULO 2: D. João V: a subversão da História**
- 53 **CAPÍTULO 3: Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão: o hibridismo ontológico**
- 77 **CAPÍTULO 4: Baltasar e Blimunda**
 - A (im)possibilidade real
 - Trindade terrestre*
- 109 **CAPÍTULO 5: Memorial intermediático**
 - Questões de intermedialidade e transcodificação
 - Refigurações e sobrevida das personagens
- 143 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**
- 147 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

No enquadramento atual dos estudos narrativos, onde a personagem reconquista um merecido relevo, a presente dissertação pretende focalizar as personagens de *Memorial do Convento*¹, romance de 1982 de José Saramago, atentando nos seus processos de figuração, sob diversos critérios de abordagem, nas suas potencialidades de transcodificação e consequente *sobrevida*.

A escolha de *Memorial do Convento* fundamenta-se em duas razões: por um lado, é o romance onde o autor já revela de forma consistente a virtuosidade da sua técnica narrativa e os vetores temáticos e ideológicos que enformarão a sua obra e com os quais conquista incontestavelmente o interesse dos leitores. Por outro, a dimensão canónica do autor justifica-se, entre muitas outras razões, pela presença de *Memorial do Convento* nos programas escolares portugueses, espaço primordial de construção do imaginário cultural e de iniciação de muitos novos leitores no universo ficcional saramaguiano. Esta situação enfatiza a premência da dimensão pragmática e do diálogo intermediático da literatura, que na obra em causa se experiencia.

Primeiramente, salientamos que, em *Memorial do Convento*, é muitas vezes pelos interstícios do passado, contado de forma lacunar, que o romancista se move com a sua criatividade ficcional, reclamando ao leitor o preenchimento dos vazios deixados pelo narrador no mundo ficcional. É sobre os efeitos desta interação autor-ficção-leitor na construção das personagens que pretendemos refletir, pois é nestas que se consubstancia a principal prioridade do autor: o ser humano – “é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve”, como nos diz em *A estátua e a pedra* (Saramago 2013, 37).

É nossa convicção que a personagem é, na narrativa ficcional, e em *Memorial do Convento* de forma muito vincada, a categoria mais poderosa do universo criativo do autor. Como Cristina Vieira, reconhecemos que “a personagem ocupa um papel central na organização da narrativa, quer na perspetiva do autor, quer na perspetiva do leitor, como fator de facilitação e de motivação, respetivamente, da sustentação da coerência, do interesse e da memorização da ação e dos motivos temáticos” (Vieira 2008, 494).

¹ Este trabalho utiliza a 51ª edição de *Memorial do Convento* da Editorial Caminho, que em 1998 reeditou comemorativamente a obra num volume de 496 páginas, disponível em versão e-book. Pontualmente, designamos por *capítulos* as secções que a obra apresenta, para uma referência mais fluente.

Atentar nas personagens de *Memorial do Convento* não é só seguir o seu rasto textual, criado pelo nome e pelas características que se vão espalhando pelo mundo narrativo, em descrições, em ações ou no discurso. É perceber que outros procedimentos e recursos estão investidos na construção da personagem, a ponto de ela se apresentar com uma identidade distintiva no texto e definida num modelo mental do leitor, constituindo-se, portanto, como figura, numa modelação capaz de se autonomizar.

O conceito de *figuração* que aqui exploramos é um conceito muito funcional pela amplitude do conhecimento da personagem, porque adota uma perspetiva integradora de um conjunto aberto de aspetos, entre eles os contextuais, semióticos, retóricos, narratológicos, semânticos, ontológicos, pragmáticos, que sincreticamente fazem a figura ficcional. O estudo que a enfoca respeita, assim, a natureza complexa e aberta da personagem, que a pode tornar mais do que “um ser vivo sem entranhas”².

A construção textual de *Memorial do Convento* não é o início da viagem semiótica para todas as personagens. Reparámos naquelas que o romance eleva: “um rei que fez promessa de levantar um convento em Maфра”, “um padre que queria voar”, “um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes” entre “a gente que construiu esse convento” (Saramago 2011, contracapa). Algumas, como é o caso de D. João V e do padre Bartolomeu de Gusmão, vêm já doutras paragens, o real histórico, para embarcarem neste texto, um veículo genologicamente *sui generis*, onde encontram desconhecidos companheiros de viagem, como Baltasar e Blimunda³. Guiados por um narrador e monitorizados pelo autor e leitor, serão levados por novos mundos, numa viagem ficcional que os transformará irreversivelmente.

Deste modo, confrontamo-nos com personagens de diversas modalidades de existência, cuja *figuração* permite ao leitor apreciar e reconstruir um trânsito narrativo ficcional que desconstrói esquemas de compreensão e reelabora as fronteiras entre a realidade e a ficção, com repercussões ideológicas e ontológicas na reconstrução da categoria do *real*.

Interessa-nos ressaltar neste trabalho esses movimentos metalépticos, de ordem vária, que *Memorial do Convento* potencia, salientando o substrato parodístico ou alegórico e o alcance semântico-ideológico que interagem nessas mudanças de planos ou de mundos narrados e que condicionam certos efeitos de leitura.

Memorial do Convento não se apresenta ao leitor como um monumento linguístico disponível para mera contemplação ou para exibição de um autor mais ou menos fossilizado na escrita. O leitor que a obra convoca descobre-se ativamente envolvido num ato comunicativo de

² Expressão de Paul Valéry (“Littérature”. In *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B.* 11^a ed. Paris: Gallimard, 1941, p. 180) parafraseada por múltiplos ensaístas.

³ Para além de Domenico Scarlatti também advir da História, poderíamos até falar de outras origens como o real autobiográfico ou outros romances, sinalizadas num *Saramago* e num *Julião Mau-Tempo*.

construção ficcional; os seus pensamentos, reações ou discursos encontram lugar no mundo possível do texto. Através de atos cognitivos que apreendem e processam diversos aspetos da construção da personagem, o leitor procura a correspondência desta com os seus modelos de conhecimento do mundo empírico. O significativo potencial semântico das personagens selecionadas promove frequentemente novas leituras, que universalizam o seu sentido e que se concretizam na transcodificação da personagem noutras linguagens e noutros suportes, noutros *media*. Assim, numa parte final deste trabalho, analisamos processos criativos de refiguração representativos de (re)leituras possíveis, que ilustram uma contínua apropriação de sentidos das personagens do romance e que colaboram na ampliação do seu carácter memorialístico.

Apesar de o campo de estudo de *Memorial do Convento* se encontrar algo saturado, como apontam os críticos, a nossa *hipótese de leitura* é a de acompanhar essas manifestações da transcendência da personagem que garantem uma dimensão de *sobrevida* para as figuras ficcionais, como descreve Carlos Reis⁴.

No atual contexto de exploração da transmedialidade narrativa, a obra de Saramago, com a sua permanente reclamação da presença operante do leitor, vê-se interpelada ao diálogo com outras artes, através de recriações, remediações e adaptações a outras linguagens estéticas como o teatro, a música e, como salientamos, a pintura. É por via dessa intermedialidade, sempre problematizadora, que as personagens de *Memorial do Convento* têm conhecido frequentes migrações, algumas de transposição ontológica significativa, o que lhes permite emergir em novos espaços para além do texto que as configurou. A sobrevida das figuras saramaguianas é a consumação daquilo que o próprio Saramago desejava: a conservação da sua memória (delas e certamente de si) – “ao menos deixamos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais”; “Se estamos falando dele, nasce...” (Saramago 2011, 329; 458).

Pretendemos, deste modo, corroborar que “a obra literária ‘vive’ na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações” (Ingarden 1973), assim como esperamos contribuir para preservar essa vida, pois “esquecer é a morte definitiva e se lográssemos não esquecer, embora saibamos que não é possível guardar tudo na memória, isso será prolongar a vida e os nomes das pessoas, dotá-las de outra existência. Talvez, ao fim e ao cabo, seja essa a tarefa mais importante do escritor de ficções” (Saramago 2013, 40) e do leitor de ficções também.

⁴ O termo *sobrevida* foi cunhado pelo crítico e o seu conceito desenvolvido no âmbito do estudo da figuração da personagem ficcional em contextos transliterários. Entre outros contributos, ver Carlos Reis, “Figuração da Personagem: A Ficção Meta-Históricográfica de José Saramago,” in *Vontades - Uma Leitura de Memorial do Convento*, por José Santa-Bárbara, 2ª ed. (Lisboa: Editorial Caminho, 2013).

CAPÍTULO 1

A procissão ficcional: figuração das personagens

“Deveria isto bastar, dizer de alguém como se chama e esperar o resto da vida para saber quem é, se alguma vez o saberemos, pois ser não é ter sido, ter sido não é será”

(Saramago 2011, 138).

1.

não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens. (Saramago 2011, 330).

Com este excerto se ilustram as linhas de força que interagem na construção das personagens em *Memorial do Convento*: o autor e a sua ideologia; o leitor e as suas reações; as convenções de género; a trama narrativa, a reelaborar o real e a ficção, através dos seus dispositivos.

Como numa procissão, as personagens desfilam nesta narrativa vindas de mundos diferentes, *vêm à história* como elementos estruturadores, criando um todo intrinsecamente fragmentado; organizam-se dispersamente na linearidade textual com uma lógica própria, feita de predicados, funções, intenções, muitas vezes exibindo máscaras e adereços multiplicadores de sentidos e de questões ontológicas e epistémicas.

Tal como nesse cortejo particular, frequentemente referido em *Memorial do Convento* (procissão da Quaresma, do Corpo de Deus, dos condenados pela Inquisição, das freiras de Santa Mónica ou as procissões de Mafra), na narrativa as personagens desenvolvem um percurso onde se atingem objetivos ideológicos e éticos.

É um percurso determinado pelo organizador – autor, esse que decide obedecer ao que entende como “verdade”, que *consente o que vem à história* ou não, o que afinal escolhe, revela e esconde: “então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra”. É uma caminhada onde o coletivo se articula com a atenção ao individual que o compõe e lhe dá sentido, e onde todos se exibem e definem na relação com os acompanhantes, espectadores – os leitores. É ao leitor que se reconhece o poder de *começar a dizer* coisas, o poder de comentar o narrado e a atitude do narrador (se este *exagera* ou não), o poder de propor modelos e convenções e é, ainda, do leitor que o narrador espera uma atitude cúmplice e ratificadora das opções tomadas, por vezes até um *agradecimento*.

O processo de figuração das personagens revela-se, assim, dinâmico e gradual. Numa perspetiva pragmática, Vincent Jouve (in Montalbetti 2003, 62–64) desenvolve a noção da ‘imagem-personagem’, imagem construída progressivamente a partir das competências extratextuais e intertextuais do leitor: “le lecteur, pour materializer sous forme d’image les donnés que lui fournit le texte, doit puiser dans l’encyclopédie de son monde d’expérience (...). L’image du personnage (...) est (...) une synthèse issue des perceptions du monde extérieur”. Por outro lado, “la figure romanesque est rarement perçue comme une création originelle, mais rappelle souvent, de manière plus au moins implicite, d’autres figure issues d’autres textes.” A configuração mental da imagem da personagem é, assim, corrigida pela competência intertextual do leitor, num processo sucessivamente retroativo, como destaca Jouve.

Para a compreensão deste dinamismo do processo de elaboração de uma personagem e da sua construção na mente do leitor, recorreremos às propostas de Ralf Schneider, no âmbito da teoria cognitiva da personagem:

the interaction between reader and text appears, above all, as a dynamic process, for the framework of cognitive psychology affords a view not only on such general constraints on information processing and text-understanding as limitations on working memory, but also on the interaction of bottom-up and top-down processing in using inference and forming hypotheses, activating schemas, and constructing categories. (Schneider 2001, 608).

Segundo este autor, os processos mentais de construção *top-down* ou *bottom-up*⁵ estão implicados na categorização ou personalização de uma personagem, respetivamente (Schneider 2001, 617).

Esta constituição de entidades ficcionais individualizadas em universos específicos é considerada, por Carlos Reis, um processo complexo, concretizado pela interseção de dispositivos discursivos, de dispositivos de ficcionalização e de conformação acional ou comportamental (Reis 2013b). São mecanismos que o romance explora, com “particular apetência para o aprofundamento da construção axiológica das suas personagens devido às potencialidades linguísticas, retóricas, narratológicas e semiótico-contextuais que oferece ao criador artístico” (Vieira 2008, 346).

⁵ Schneider esclarece como interagem as informações, textuais ou centradas no leitor, para a construção de modelos mentais de personagens: “Text-understanding always combines top-down processing, in which the reader’s prestored knowledge structures are directly activated to incorporate new items of information, and bottom-up processing, in which bits of textual information are kept in working memory separately and integrated into an overall representation at a later point in time. Top-down and bottom-up processing continually interact in the reading process on all levels” (Schneider 2001, 611).

A propósito da figuração das personagens em *Memorial do Convento*, para além da expressividade barroca que devemos evocar quando falamos de *procissão*, queremos sobretudo destacar, ainda, o impacto da carnavalização⁶ inerente à abordagem saramaguiana deste fenómeno. De facto o tom da paródia, os jogos de ironia e desconstrução, o código da transgressão definem *ab initio* as regras do contrato com o leitor⁷. Ana Paula Arnaut confirma que “a ideia de carnavalização pode ser, *lato sensu*, aplicada à obra (...) na medida em que cria uma História ao contrário, onde a classe baixa gradualmente vai tomando o lugar dos heróis oficiais pela mão de um narrador ideologicamente empenhado e consciente das suas liberdades para operar a permuta de lugares” (Arnaut 1996, 69). A regulação deste entendimento e a sua concretização pelo leitor desde o início da leitura são imprescindíveis à configuração das personagens e dos mundos do texto em que estas se movem. Só pela partilha de um código de subversão se capta a apropriação e modelização crítica das personagens e o alcance ideológico que elas sustentam.

2.

Importa aqui rever a atitude do autor perante a História de onde capta as suas personagens. Saramago evoca a História que a memória preservou a partir da construção discursiva do historiador⁸. Este, através de uma seleção e organização de factos – tarefa, afinal, subjetiva e comprometida de certa forma com a própria circunstância do historiador – faz a História, a sua e, em última instância, a nossa história.

É sobre os vazios e pontos de indeterminação da História textualizada que se opera o trabalho ficcional do autor. Ora, o romancista refaz essa História na narrativa ficcional, reelabora os factos, seguindo outras seleções e organizações, e redefine os seus heróis:

⁶ Sobre o conceito de carnavalização, cf. Bakhtin 1984; Shepherd 1993, 3,4:xiii–47.

⁷ Segundo o *Dicionário de Narratologia*, na entrada *FICCIONALIDADE*, entende-se este contrato como “acordo tácito entre autor e leitor, acordo consensualmente baseado na ‘suspensão voluntária da descrença’ e orientado no sentido de se encarar como culturalmente pertinente e socialmente aceite o jogo da ficção.” (Reis e Lopes 1990, 153–157). Contudo, dado o enquadramento post-modernista da produção de *Memorial do Convento*, Ana Paula Arnaut faz-nos compreender que este “jogo-pacto da leitura”, em particular, passa por “voluntariamente proceder à suspensão voluntária da **crença** na veracidade e fiabilidade absolutas de uma narrativa que, constantemente, reivindica a sua condição de artefacto.” (Arnaut 2002, 347) [destaque nosso].

⁸ Em termos doutrinários, questionado por Carlos Reis, José Saramago afirma: “A História é parcial e é parcelar. É parcelar, porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu.(...) A questão é que a mim não me preocupa tanto que ela seja parcial, quer dizer, orientada e ideológica, porque isso eu posso mais ou menos verificar, perceber e encontrar os antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação. Talvez a mim me preocupe muito mais o facto de a História ser parcelar. Voltando atrás: quando eu falei de Auschwitz e do homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina faltou uma quantidade de coisas: faltou o ajudante de Miguel Ângelo que estava a moer as tintas; e no caso de Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que seria honrado...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal...” (Reis 1998, 57–59).

Diria eu que a História, tal como se escreve, ou – repetindo a provocação –, tal como a fez o historiador, é primeiro livro, não mais que o primeiro livro. Claro que não esqueço que o historiador sempre fará, ele próprio, outras viagens ao tempo por onde antes viajara, esse tempo que por sua intervenção deixara de ser informe, que passara a ser História, e que, graças a visões novas, a novos pontos de vista, a novas interpretações, irá tornando sucessivamente mais densa a imagem histórica que do passado nos vinha dando. Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e, é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho.

(...) Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim (...) substituir o que foi pelo que poderia ter sido. (Saramago 1990, 18).

José Saramago permite-se e propõe ao leitor um diálogo crítico com os tempos históricos, possível por uma autoconsciência histórica e ficcional, dessacralizando o discurso historiográfico e trilhando diferentes percursos político-ideológicos. Opta por essa atitude mais “ousada” de romancista que “entretetece dados históricos” num “tecido ficcional” predominante, mostrando que “o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora.” (Saramago 1990, 19).

Nas palavras de Isabel Pires de Lima (in Arnaut 2008, 152–156), esta “reavaliação da História, quer do passado, quer dos possíveis futuros” é um traço post-modernista da ficção de Saramago que o afasta da tradição mimética do romance histórico⁹ e faz de *Memorial do Convento* um exemplo da metaficção historiográfica definida por Linda Hutcheon. “A metaficção historiográfica é declarada e resolutamente histórica embora admita que o seja de uma forma irónica e problemática que reconhece que a história não é o registo transparente de nenhuma ‘verdade’ indiscutível” (Hutcheon 1991, 168).

Com efeito, a matriz de revisitação distanciadamente crítica da História, desconcertada por via da paródia, num discurso autorreflexivo, que desnuda a construção ficcional perante o leitor, define *Memorial do Convento* como uma metaficção historiográfica

⁹ A relação da ficção de Saramago com a História é seguramente o tópico mais recorrente nos estudos sobre o autor, em reconhecimento da centralidade desta temática na sua obra. Helena Kaufman também reflete sobre a reformulação do romance histórico operada por José Saramago: “*Memorial do Convento*, abundante em detalhes históricos que aparentemente não desafiam a nossa noção da época em questão, parece dever mais ao romance histórico tradicional. Mas à luz de uma análise mais pormenorizada, (...) tal observação resulta superficial. De facto, Saramago mantém o romance em constante diálogo transformador com os princípios modelares do género e, colocando no centro da narrativa a valorização do homem e da sua obra, introduzindo elementos do fantástico e desvelando e parodiando os textos “sagrados” ou ideologicamente comprometidos, propõe uma recuperação da História num nível desconhecido ao romance histórico tradicional.” (Kaufman 1991, 125). Veja-se ainda, entre outros, Martins 1994; Arnaut 1996, cap. II; Arnaut 1999; Roani 2002, Roani 2003.

post-moderna, para a qual concorre ainda a exploração da fragmentação da identidade humana, a problematização do “pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada” (Hutcheon 1991, 15).

Em *Memorial do Convento*, reconhecemos, em suma, que o autor domina o jogo de “manter ou não as traves-mestras de referentes históricos, ou mantê-las em maior ou menor grau, optando por uma linguagem mais autoconscientemente poético-literária (jogos metaficcionais incluídos) e/ou por um discurso mais abertamente paródico” (Arnaut 2002, 308).

Assim, ao conhecermos as personagens de *Memorial do Convento* no seu processo ficcional, não podemos, como leitores, deixar de questionar a afirmação de Saramago:

no caso dos romances, acontece que nenhuma personagem minha é inspirada por pessoas reais. (Saramago em diálogo com Carlos Reis, in Reis 1998, 97).

Esta revelação publicada dezasseis anos depois da primeira edição de *Memorial do Convento* deixa o leitor um pouco desconcertado. Por exemplo, o que se revê da pessoa do rei português, o magnânimo setecentista, na personagem D. João V de *Memorial do Convento* é, afinal, pura coincidência?

O discurso historiográfico e todas as narrativas oficiais sobre figuras históricas, sobretudo entidades tutelares de grande relevo político-social, têm um efeito modelizador da memória cultural.

Reconhecida, enfim, a norma do retrato histórico que modeliza certa figura, pode o narrador recriá-la, parodiá-la, de acordo com as suas mais diversas intenções; de igual modo, o leitor compreenderá esse afastamento em relação a um discurso de pendor oficial e inferirá as particularidades do discurso ficcional e o alcance das intenções do narrador, empenhado numa refiguração da História, aquela que *poderia ter sido*.

CAPÍTULO 2

D. João V: a subversão da história

“nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo e aos outros como unos e inteiros”

[Saramago em diálogo com Carlos Reis (Reis 1998, 99–100)].

1.

Que imagem de D. João V nos legou a História através dos seus discursos? O que subjaz dessa figura histórica nos registos verbais e não-verbais de novos narradores a ponto de os recetores, fora de um contexto historiográfico, identificarem certa figura como a pessoa de D. João V? No caso de *Memorial do Convento*, que traços da figura do mundo histórico perpassam a personagem D. João V, num mundo ficcional construído por José Saramago? Refletir sobre a figuração das personagens, como processo de complexas sinergias, implica equacionar fatores extratextuais, de natureza semiótico-contextual¹⁰, como a pesquisa documental, com o recurso a fontes historiográficas e informais, que viabiliza o processo de referencialização na construção da personagem.

Assim, de seguida, passamos ao levantamento dos dados históricos, a que o autor poderia ter acesso, de modo a refrescar a memória cultural e competência do leitor implicadas na leitura e, por outro lado, para confirmar a ponte entre história e ficção, estruturadora da construção da personagem, que se evidencia quando cotejamos tais informações históricas com o texto ficcional.

Com base no discurso historiográfico veiculado por compêndios e dicionários de História de Portugal, D. João V (João Francisco António José Bento Bernardo de Bragança), descendente da Casa de Bragança, é protagonista de um dos reinados mais longos da história portuguesa. Nasceu a 22 de outubro de 1689¹¹, filho do segundo casamento de D. Pedro II com a princesa Maria Sofia de Neubourg, e foi declarado herdeiro do trono nas Cortes de 1697 (Macedo 1985).

De acordo com o dicionário dirigido por Damião Peres, D. João V, como moço inteligente e vivo, destinado desde o berço a monarca de direito divino, instruiu-se com jesuítas nas letras, cultivou as línguas (francês, espanhol e italiano) e as ciências, nomeadamente a matemática¹².

¹⁰ Veja-se a este propósito Vieira 2008, capítulo 5.

¹¹ José Saramago respeita esta cronologia em *Memorial do Convento*: “el-rei mandou apurar quando cairia o dia do seu aniversário, vinte e dois de outubro, a um domingo, tendo os secretários respondido, após cuidadosa verificação do calendário, que tal coincidência se daria daí a dois anos, em mil setecentos e trinta (...); o acontecimento tornaria a dar-se dez anos depois, em mil setecentos e quarenta. (...); [o rei disse] em mil setecentos e quarenta terei cinquenta e um anos.” (Saramago 2011, 397–398).

¹² Sobre a formação académica de D. João V, diz *Memorial do Convento*: “talvez quisesse el-rei refrescar as lições de matemáticas e latinidades que deles [padres jesuítas], quando príncipe, recebeu.” (Saramago 2011, 56).

Ascende ao trono em 1706 com apenas dezassete anos (é aclamado rei a 1 de janeiro de 1707), iniciando o seu reinado em plena Guerra da Sucessão de Espanha¹³.

“Meu avô deveu e temeu, meu pai deveu, eu não devo nem temo”(Ribeiro 1934, 179–193) – assim motivado e à imitação de Luís XIV, D. João V instala o absolutismo puro no trono português, resplandecente com o ouro e as pedras do Brasil.

Casa no ano seguinte por procuração (9 de julho de 1708) com D. Maria Ana de Áustria, sua prima e irmã de Carlos, futuro imperador da Áustria e pretendente ao trono de Espanha na Guerra da Sucessão, como descreve Jorge Borges de Macedo, no *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão.

Depois de longa viagem por terra e mar, a rainha e sua extensa comitiva entram em Lisboa a 22 de dezembro de 1708, com retumbante pompa (Lourenço, Pereira, e Troni 2008, 183–194). D. Maria Ana, seis anos mais velha que o rei¹⁴, loira, branca, de rosto redondo, ar doce, de atitude majestática (Ribeiro 1934, 179–193), mas feia, chega à corte com o seu séquito de damas, padres jesuítas, cães e cravos holandeses. Estes constituem o refúgio alemão onde se isola da rudeza e devassidão da corte portuguesa.

Como atestam várias fontes, nomeadamente a *História de Portugal* (Ribeiro 1934), obra enciclopédica dirigida por Damião Peres, só ao fim de três anos, a rainha começa a dar descendência à coroa e a ansiedade da espera justifica o voto do monarca de construção de um convento em Mafra¹⁵. Em 1711, nasce D. Maria Bárbara (que será rainha de Espanha pelo casamento com o futuro D. Fernando VI. D. Pedro nasce em 1712 e morrerá dois anos mais tarde; segue-se D. José (1714-1777), herdeiro do trono, futuro D. José I, casado com a irmã do cunhado, filha de Filipe V de Espanha, dando-se a troca das princesas no Caia, em 1728.

Entre D. Carlos (1716-1736) e D. Alexandre (1723-1728) nasce D. Pedro (1717-1786), futuro rei D. Pedro III, marido da rainha D. Maria I.

¹³ Este contexto político é recuperado por Saramago: “uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum” (Saramago 2011, 47).

¹⁴ A ficção respeita estes dados etários das figuras reais: “cada qual em sua corte, ele Lisboa, ela Viena, ele dezanove anos, ela vinte e cinco” (Saramago 2011, 150).

¹⁵ Este facto histórico é o móbil da ficcionalização empreendida por Saramago em *Memorial do Convento*: “D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantas à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou.” (Saramago 2011, 11); “Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano” (Saramago 2011, 16); “ao todo [a rainha] dará seis filhos” (Saramago 2011,151).

Quanto aos filhos, no romance, pode ler-se: “ficou a chamar-se Maria Xavier Francisca Leonor Bárbara, logo ali com o título de Dona adiante” (Saramago 2011, 97); depois, “nasceu o infante D. Pedro, que por vir segundo só teve quatro bispos a baptizá-lo” e “por compensação da morte desta criança, morrerá o infante D. Pedro quando chegar à mesma idade (Saramago 2011, 115;143); segue-se D. José, sobre o casamento do qual o narrador ficcional conserva o traço histórico: “o rei de Portugal na sua ida ao Caia para levar uma princesa e trazer outra” (Saramago 2011, 412).

No período de 1709 a 1711, o rei tem manifestações de falta de saúde¹⁶ (Serrão 1980, V: 264–265). Como aponta Ângelo Ribeiro (Ribeiro 1934, 179–193), já em 1715, quando o rei retempera a saúde na quinta de Azeitão, a solidão da rainha é compensada com a presença cada vez mais assídua do cunhado, D. Francisco, infante irrequieto e brusco, contudo zeloso cumpridor das suas obrigações e profundo interessado nos negócios públicos, visto, por isso, como uma ameaça ao rei. Desta proximidade entre D. Maria Ana e D. Francisco resultou uma sugestão de romance¹⁷ acalentada pelo embaixador de França.

Contudo, são os amores ilegítimos de D. João V, muitos e diversificados¹⁸ na condição das suas amadas, que a historiografia não pode contornar, em particular a da *Geração de 70*¹⁹, como explicita Veríssimo Serrão (Serrão 1980, V:270–272).

É, na verdade, no convento de Odivelas²⁰, um dos mais conhecidos pela sua vida desregrada, que decorrem os casos amorosos mais afamados do rei ‘freirático’. Afirma também o Dicionário de História de Portugal (Macedo 1985), entre outras fontes, que de Odivelas saíram três filhos bastardos reconhecidos pelo monarca, vulgarmente designados como os ‘Meninos de Palhavã’²¹. O primeiro, D. António (1.outubro.1714 – 14.agosto.1800, reconhecido em 1742), é filho de uma freira francesa chamada Luísa Inês Antónia Machado. Enquanto namorava esta, D. João V teria conhecido D. Madalena

¹⁶ Também o romance é fiel à História na expressão da debilidade física do rei: “El-rei anda muito achacado, sofre de flatos súbitos, debilidade que já sabemos antiga, mas agora agravada, duram-lhe os desmaios mais do que um vulgar fanico” (Saramago 2011, 152–153).

¹⁷ Este relacionamento é explorado com grande expressividade na obra: “lá mais para diante será regente a rainha enquanto el-rei se acaba de curar (...), assim fica o infante D. Francisco sozinho em Lisboa, fazendo a corte (...). Se desta melancolia, que tão gravemente atormenta sua majestade, não houver remédio (...) eu [D. Francisco] poderia, como irmão que vem a seguir (...) subir ao trono e, de caminho, ao vosso leito, casando nós em boa e canónica forma” (Saramago 2011, 154–155).

¹⁸ Aos quinze anos é conhecida a paixão por D. Filipa de Noronha, dama da Casa da Rainha, sete anos mais velha que o príncipe. A tradição diz que este amor se dissipou aquando do casamento régio, mas afinal conservou-se apesar dele. Talvez por ordem da rainha, esta dama passa para o convento de Santa Clara, onde em 1710 nasce uma filha do rei, que viria a falecer. (Lourenço, Pereira, e Troni 2008, 183–194).

Registe-se a curiosa coincidência de um período de abstinência sexual do rei, entre junho e outubro de 1709, por estar com papeira, com o seu interesse pelas demonstrações das experiências aerostáticas do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, que decorrem em agosto e outubro desse ano.

¹⁹ Estes são dados históricos que Saramago reiteradamente recupera na sua ficcionalização, com propósitos ideológicos de subversão da imagem régia sacralizada: “por isso [el-ei] se diverte tanto com as freiras nos mosteiros e as vai emprenhando, uma após outra, ou várias ao mesmo tempo, que quando acabar a sua história se hão de contar por dezenas os filhos assim arrançados” (Saramago 2011, 123); “homem que derruba freiras com um gesto, e quem diz freiras diz as que o não são, ainda o ano passado teve uma francesa um filho da sua lavra” (Saramago 2011, 153).

²⁰ Sobre este espaço, afirma o narrador de *Memorial do Convento*: “aonde ela [rainha] não se atreve a ir sabemos nós, é ao convento de Odivelas, todos adivinham porquê, é uma triste e enganada rainha” (Saramago 2011, 152).

²¹ A designação deve-se ao facto de estes filhos ilegítimos do rei terem habitado o palácio dos marqueses do Lourical, outrora afastado do centro da cidade, na zona rural de Palhavã, pertencente à freguesia de S. Sebastião da Pedreira. O palácio, datado de 1660 e também conhecido como palácio da Azambuja, é desde 1918 residência oficial do Embaixador de Espanha e a sua fachada domina parte da Praça de Espanha em Lisboa.

Máxima de Miranda, com quem tem outro ‘menino’, D. Gaspar (8.outubro.1716 – 18.janeiro.1789), futuro arcebispo de Braga. Por último, Madre Paula (Paula Teresa da Silva)²², a mais famosa amante do rei, disputada por este ao conde de Vimioso, dá à luz, em 1720, D. José (futuro inquisidor-mor). Esta intensa relação perdura até 1729 e é vivenciada numa casa construída com ostensivo luxo pelo rei para esse efeito²³. Mas a relação desgasta-se em virtude da inconstância amorosa do rei²⁴ (Lourenço, Pereira, e Troni 2008, 183–194).

Desde jovem, D. João V preocupa-se em mostrar a necessária capacidade de gerir os negócios do extenso reino²⁵, assim como se impõe pela irredutibilidade na tomada de decisões²⁶.

Jorge Borges de Macedo (Macedo 1985) salienta que D. João V pauta o seu reinado por uma neutralidade em face da Europa, mantendo relações políticas estáveis sem grandes responsabilidades no instável equilíbrio europeu, apesar do privilégio da aliança inglesa, com múltiplas vantagens económicas e estratégicas, em detrimento das relações com a Áustria, França e Espanha. Até um importante conflito com a Santa Sé em 1728 – uma questão de prestígio internacional – termina com o título de ‘Fidelíssimo’ para o rei português. São os interesses atlânticos, comerciais e políticos, que mais ocupam as preocupações metropolitanas, cuja energia e autonomia são suportadas pela extraordinária vantagem económica resultante das riquezas brasileiras. São também estas que alimentam o fausto da corte do *rei-sol* português, que assim se tenta igualar às cortes europeias, em afirmação da sua força e poderio: o prestígio da nação era o do rei e sua corte²⁷.

A exuberância de D. João V estimula a atividade cultural e artística (Macedo 1985) e chama à corte os mais eruditos do seu tempo, uns estrangeirados e muitos mesmo

²² A propósito da relação com Madre Paula, refere o narrador no romance: “virem as freiras de Odivelas cantar o Bendito ao quarto de Paula quando estivermos deitados, antes, durante e depois” (Saramago 2011, 213).

²³ Residência conhecida como palácio Pimenta, atual Museu da Cidade de Lisboa, enriquecida com um jardim de buxo e uma mata com uma alameda ornada de bustos de figuras mitológicas e urnas, oriundas dos jardins do Palácio de Flor da Murta, curiosamente ligado a outra figura do universo amoroso de D. João V. (<http://www.museudacidade.pt/OMuseu/oedificio/Paginas/default.aspx>).

²⁴ São, ainda, de referir os amores por uma cigana, Margarida do Monte, cuja sedutora rebeldia o rei quis aplacar com o seu encerramento no Mosteiro da Rosa, do Convento da Ordem de S. Domingos, onde outros amantes acabavam mortos por ordem d’ el-rei. (Lourenço, Pereira, e Troni 2008, 183–194).

²⁵ *Memorial do Convento* regista em vários momentos a grandeza física e económica do reino de D. João V: “reino senhor do Algarve, que é pequeno e perto, mas também doutras partes grandes e distantes, que são o Brasil, África e Índia, mais uns tantos lugares avulsos espalhados pelo mundo” (Saramago 2011, 287)

²⁶ Este traço de personalidade, que a historiografia preserva, também Saramago conservou na caracterização da personagem: “Então é nesse dia que se fará a sagração de Mafra, assim o quero, ordeno e determino” (Saramago 2011, 397).

²⁷ A magnanimidade de D. João V é mantida na ficção: “Medita D. João V no que fará a tão grandes somas de dinheiro, a tão extrema riqueza, medita hoje e ontem meditou, e sempre conclui que a alma há de ser a primeira consideração (...) e se desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios, encomendem-se à Europa” (Saramago 2011, 308–309).

estrangeiros, que dão ao Barroco português traços muito distintos na arquitetura²⁸, na pintura e escultura, assim como nas artes menores da ourivesaria e azulejaria.

A ciência privilegia, nesta altura, a aplicação prática, com desenvolvimentos na cartografia, engenharia e direito – ao abrigo desta sensibilidade, destaca-se o apadrinhamento régio das experiências inovadoras do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão²⁹.

Em 1722, cria-se a Real Academia Portuguesa de História e o gosto do monarca pela música promove os serões das academias de música, a criação da Capela Real e a introdução da ópera italiana, merecendo destaque a presença de Domenico Scarlatti³⁰ na corte joanina, como mestre da princesa Maria Bárbara.

É um estado assim rico em receitas e profusamente adornado, governado por um rei todo-poderoso, que continua a permitir a D. João V sustentar rainha, amantes e ilegítimos, em casos frequentes e públicos³¹ (Lourenço, Pereira, e Troni 2008, 183–194).

Apesar da enorme riqueza do reino, acumulam-se pontos de tensão³² (Macedo 1985): a receita mal administrada e a desordem na fiscalização das contas públicas geram um défice constante no regime, apoiado em instituições anquilosadas. Acrescem dificuldades no domínio português do Oriente; no Brasil, com o aumento do contrabando do ouro; na metrópole, dificuldades de ordem social, decorrentes da insubordinação dos

²⁸ Isto é confirmado pelo discurso ficcional, por exemplo, em “D. João V mandou chamar o arquiteto de Mafra, um tal João Frederico Ludovice, que é alemão escrito à portuguesa” (Saramago 2011, 382).

²⁹ O apoio do rei ao padre Bartolomeu de Gusmão é um aspeto estruturante da construção ficcional desenvolvida em *Memorial do Convento*: “el-rei acreditou na minha máquina e tem consentido que, na quinta do duque de Aveiro, a S. Sebastião da Pedreira, eu [Bartolomeu] faça os meus experimentos” (Saramago 2011, 82).

³⁰ O romance preserva também a existência de Domenico Scarlatti: “sendo o italiano mestre da capela real e professor da infanta D. Maria Bárbara” (Saramago 2011, 303).

³¹ Refira-se ainda a loura e alva D. Luísa Clara de Portugal – que se seguiu a Madre Paula –, conhecida por ‘Flor da Murta’, dama da Casa da Rainha, casada e mãe de três filhos. Recebia o rei na sua própria casa do Poço dos Negros e, em 1731, depois de uma gravidez que provoca grande escândalo na corte, nasce D. Maria Rita de Portugal, nunca reconhecida nem pelo marido da ‘Flor de Murta’, nem pelo rei. Em 1739, uma última amante famosa é a atriz italiana Petronilla Trabó Basilli que o rei conheceu na ópera «Vologeso», no Teatro Novo da Rua dos Condes. Retirada pelo rei da vida teatral, mantém uma relação até 1742, data em que o rei sofre um ataque que o paralisa temporariamente do lado esquerdo e a atriz terá sido afastada da corte e seguido rumo a Madrid muito bem recompensada. Consta que foi por ela que o rei, com mais de cinquenta anos, terá recorrido a afrodisíacos (essência de âmbar), à revelia dos médicos do paço, e que todos estes excessos amorosos lhe teriam arruinado a saúde, correndo o boato da sua impotência sexual nos últimos anos de vida (Lourenço, Pereira, e Troni 2008, 183–194).

Notar a coincidência do uso do âmbar, no romance, como força atrativa fundamental no funcionamento da passarola do Padre Bartolomeu Lourenço: “Para que a máquina se levante ao ar, é preciso que o sol atraia o âmbar que há de estar preso nos arames do teto, o qual, por sua vez, atrairá o éter” (Saramago 2011, 124-125) – passagem até passível de uma leitura de conotação sexual.

³² *Memorial do Convento* também preserva a informação sobre as fragilidades político-económicas e sociais do reinado de D. João V: “Saiba vossa majestade que, haver, havemos cada vez menos, e dever, devemos cada vez mais, Já o mês passado me disseste o mesmo, E também o outro mês, e o ano que lá vai, por este andar ainda acabamos por ver o fundo ao sacco, majestade” (Saramago 2011, 388); “É contudo um tempo de contrariedades. Agora sairão as freiras de Santa Mónica em extrema indignação, insubordinando-se contra as ordens de el-rei” (Saramago 2011, 125).

nobres, da indisciplina conventual, da luta antijudaica, e até de conflitos de trabalho, como em Mafra, onde a obra do convento se revelava desmesurada, extraordinariamente morosa e incontrolavelmente dispendiosa.

Como salientam favoravelmente Alexandre Herculano (Mattoso 1993, 4:270) e Rebelo da Silva (Rebelo da Silva 1985), este reinado é, de facto, predominantemente pacífico, extremamente religioso e magnífico em termos culturais, em “tudo mostrando a suma grandeza deste monarca” (Saramago 2011, 181), D. João V – *o freirático, rei-sol português, o Magnânimo*³³.

Em suma, quando cotejamos a informação histórica com aquela que *Memorial do Convento* nos apresenta, constatamos que muitos elementos são recuperados na construção ficcional da personagem D. João V. A recuperação desses elementos de natureza histórica confere recognoscibilidade à personagem, de modo a condicionar dispositivos de figuração fundamentais, a explanar seguidamente, como o nome, traços caracterizadores, interações sociais, configurações cronotópica e axiológica.

Por isso, perseguimos a questionação do autor:

Eu [Saramago] não quero dizer que um romance não possa, e com certeza que há inúmeros casos desses, inspirar-se diretamente num facto da vida real, com personagens que são representações de figuras reais; acho que sim, pode perfeitamente acontecer, mas de qualquer maneira tenho que me perguntar o que é que o D. João V do meu romance tem que ver com o D. João V da realidade. (Reis 1998, 97).

É essa indagação que tentamos aclarar como leitores da História e da ficção saramaguiana. A exploração da pesquisa documental e o investimento dessa informação na figura de D. João V são mecanismos de ordem semiótico-contextual, importantes para a elaboração textual da personagem, mas também para a sua reelaboração pelo leitor, que, reconhecendo o modelo ou reconstruindo-o com a ajuda do texto, pode problematizar a intencionalidade do jogo de aproximação/distanciamento entre o objeto real e a personagem, do qual afinal o autor tem consciência:

Tudo aquilo que fazemos é feito com aquilo que os outros fizeram. Não é feito exclusivamente com aquilo que os outros fizeram, mas se os outros não tivessem feito, aquilo que nós estamos a fazer seria feito de outra maneira. (Saramago em diálogo com Carlos Reis, in Reis 1998, 118).

³³ D. João V, doente na última década da sua governação, deixa por concretizar algumas reformas planeadas. Fiel e devoto, sofre durante os últimos oito anos, segundo os seus contemporâneos, de ‘hidropisia de peito’ e morre a 31 de julho de 1750, com sessenta e um anos, depois de quarenta e quatro anos de reinado.

A importância destes mecanismos ativa também a discussão dos limites ficcionais da personagem referencial³⁴, o estatuto ontológico desta *pessoa de papel*.

2.

Memorial do Convento dá as honras de abertura da narrativa a D. João V, correspondendo às expectativas de um leitor convencional, que para herói de uma ficção de pendor historiográfico, como o título sugere, ativa imediatamente a sua galeria dos “belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos” (Saramago 2011, 330).

A forma de designar a personagem – nome, forma de tratamento honorífica, ordem na sucessão monárquica: “D. João, quinto do nome na tabela real” (Saramago 2011, 11) – é a primeira estratégia para construir uma personagem de contornos históricos e para a inscrever num universo de referência dos poderosos, tradicionais protagonistas da História. Deste modo, a cortesia discursiva assume-se como uma garantia da coerência de apresentação da personagem D. João V.

Contudo, ainda o primeiro parágrafo da obra não se alongou muito e já se acumulam indicadores fundamentais da construção da personagem, quer quanto ao objeto, quer quanto ao processo. Quanto à personagem, objeto em *introdução*³⁵, na terminologia de F. Jannidis, referem-se aspetos que contribuirão para a sua recognoscibilidade junto de um leitor familiarizado com a História de Portugal, ou com códigos e estereótipos do mundo da realeza, num regime monárquico antigo: D. João V é o soberano da corte portuguesa, casado com D. Maria Ana Josefa, austríaca, que tarda em dar-lhe descendência, apesar da virilidade pujante do rei com vinte e dois anos. Recordando Ingarden, a personagem D. João V apresenta-se como uma objetividade que representa, imita e atua de forma tão semelhante à personalidade histórica homónima, que o leitor se permite confundir modelo e reprodução (Ingarden 1973, 242–333).

³⁴ Recorremos à categorização de Philippe Hamon, tendo em conta reflexões de Pavel, sobre a tripartição de Terence Parsons, e os contributos de John Searle.

³⁵ Fotis Jannidis distingue “introdução” e “identificação” da personagem de acordo com o momento da sua referência na construção narrativa: “Narratives can be viewed as a succession of scenes or situative frames, only one of which is active at any given moment. An active situative frame may contain numerous characters, but only some of them will be focused on by being explicitly referred to in the corresponding stretch of text. The first active frame in which a character occurs and is explicitly referred to constitutes its ‘introduction’. After being introduced, a character may drop out of sight, not be referred to for several succeeding active frames, and then reappear. In general, whenever a character is encountered in an active frame, it is to be determined whether this is its first occurrence or whether it has already been introduced in an earlier active frame and is reappearing at a particular point. Determining that a character in the current active scene has already appeared in an earlier one is termed ‘identification’.” Jannidis, Fotis: "Character", In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character> [acedido em fevereiro de 2014].

Ora, para efeitos de figuração da personagem D. João V, constatamos que o autor se empenhou numa recuperação de factos e características do objeto real que sustentam a correlação histórica desta personagem e são a base para a ficcionalização que o autor opera.

Estamos, assim, face a um procedimento de figuração ficcional que explora o princípio da *transposição ontológica*, segundo Carlos Reis (Reis 2013), concretizado pela metalepse³⁶, tropo da retórica entendido aqui numa aceção de operação ficcional de transferência de D. João V e dos seus atributos do mundo real para o mundo possível ficcional³⁷, onde emerge D. João V, personagem. Como salienta o ensaísta, a narrativa meta-historiográfica revela

a figuração ficcional de personalidades históricas, por via da metalepse e não raro com propósito ideológico; trazer essas personalidades históricas para a ficção exige um trabalho de modelização.

E acrescenta:

em *Memorial do Convento*, D. João V e o padre Bartolomeu de Gusmão atingem, pela via da figuração ficcional, um nível de significação que a historiografia não alcançou (...); retroativamente, a imagem histórica de D. João V, de cognome “o Magnânimo”, acaba por ser negativamente condicionada pela transposição ontológica (da História para a ficção) que viabilizou a figuração ficcional, mais os efeitos críticos que ela produziu. (Reis 2013).

Todo este procedimento ficcional sugere também que a figuração das personagens em *Memorial do Convento* é um veículo de pressupostos político-ideológicos³⁸, o que intensifica o diálogo com “a enciclopédia do leitor, a individual e a coletiva” (Arnaut 2002, 309). Na verdade, o leitor é parte ativamente implicada nesta construção de sentidos, pois

in processing successive bits of textual information, readers continually draw backward and forward inferences, construct hypotheses they may or may not

³⁶ Veja-se Vieira 2008, 324–325. Para aprofundamento desta questão veja-se os trabalhos de Malina 2002 e Genette 2004.

³⁷ Apropriamo-nos da teoria dos *mundos possíveis* de Pavel e da proposta por Albaladejo, subordinada às implicações da *ley de máximos semânticos*, como a explana Adriana Martins na sua dissertação (Martins 1994, 44–52).

³⁸ Este aspeto da carga político-ideológica da produção post-modernista é discutível. Contudo, sobre *Memorial do Convento*, Ana Paula Arnaut esclarece: “Ao aproveitar, ora emendando ora acrescentando, os triviais pormenores e, por vezes, os estranhos casos deixados de lado pela História oficial (talvez porque, muito simplesmente, não se enquadrassem no ‘estilo grandiloquo e corrente’ de que são feitas as suas versões canónicas), José Saramago confirma (...) as asserções de Linda Hutcheon e de Elisabeth Wesseling sobre o carácter político-ideológico da metaficção historiográfica. A confirmação é feita não apenas pelos motivos que (...) se prendem com a denúncia clara de que pelo passado são responsáveis pessoas singularmente comuns, mas também pelo facto de, problematizando a (im)parcialidade das fontes, o narrador tomar posição (arrastando o leitor) sobre os procedimentos da *doxa* implicada na construção e na transmissão da História.” (Arnaut 2002, 346).

find confirmed, and anticipate and evaluate possible outcomes. (Schneider 2001, 631).

Particularmente, a leitura de *Memorial do Convento* constitui um desafio na medida em que

o leitor passa a ser obrigado a deixar de lado a passividade com que lia outros romances históricos, sendo chamado a desempenhar um papel mais interventivo: porque constantemente sente a consciência do jogo artístico posto em prática e porque, por isso, se vê levado a encetar pesquisas paralelas que corroborem, ou não, os dados postos na mesa da ficção. Em qualquer dos casos, a entropia semântica e formal patente nos romances saramaguianos leva-o, de modo inquestionável, a uma interação a que não estava habituado. (Arnaut 2008, 32).

Refira-se que o leitor, apesar de empenhado, carece ainda de algum domínio da História de Portugal para atualizar esta condição histórica de D. João V (e, como veremos adiante, também do padre Bartolomeu de Gusmão). Será essa competência cultural que otimizará as *condições de felicidade* do leitor interpelado por Saramago, aquele *Leitor Modelo* definido por Umberto Eco, “capaz de cooperar na atualização textual como ele, o autor, pensava, e de se mover interpretativamente tal como ele se moveu generativamente.” (Eco 1979, 58) Por outro lado, como diz Eco, o autor não deve apenas pressupor a existência desse leitor; também lhe cumpre conduzir o texto de forma a construir esse leitor, daí podermos considerar que a própria elaboração de D. João V com verosimilhança histórica é a forma de Saramago edificar esse leitor competente, sob pena de se desvanecer o alcance ideológico desta personagem e a intencionalidade crítica do autor.

estas explicações não devem parecer mal, quem cuida ele que nós somos, alguns ignorantes, dão-se estas minúcias porque atrás de crença e ciência dela sempre vêm tempos incréus e ciências outras, sabe-se lá quem nos virá a ler (Saramago 2011, 181);

sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam (Saramago 2011, 187).

Porém, quanto ao processo de construção da personagem em causa, os recursos manobrados pelo narrador suscitam uma progressiva estranheza que instala uma subversão da norma e dessa fiel imitação com que inicialmente iludiu o leitor.

Na verdade, o romance histórico tradicional, fiel à *doxa*, não desvenda de forma tão abrupta a intimidade da figura institucional reverenciada e é logo por aqui que se desvela o *ethos* post-modernista³⁹ da obra de Saramago.

Com efeito, o narrador começa por destacar a atividade sexual do rei, publicitando quer a intimidade do ato conjugal, quer a concupiscência adúltera do monarca - “D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher”; “abundam no reino bastardos da real semente” (Saramago 2011, 11). De seguida introduz de forma redutora a finalidade funcional da rainha, que “chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa” (Saramago 2011, 11). O narrador expõe, ainda, não só a dissimulação do ambiente cortesão - “Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e que só entre íntimos se confia.” (Saramago 2011, 11) -, como faz também comentários preconceituosos: “que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim,” (Saramago 2011, 11).

Todos estes aspetos surgem combinados num discurso onde as escolhas lexicais, os registos linguísticos e a ironia (a rainha ainda não “emprenhou”; consta que tem “a madre seca”; *murmura-se* “dentro e fora do palácio”, Saramago 2011, 11) instituem, pelo tom trivial e prosaico, uma perspetiva irrevogavelmente subversiva e provocadora sobre a matéria narrativa.

3.

De seguida, tratamos de percorrer o mundo narrativo do romance, esse mundo possível onde Saramago inscreveu D. João V, para abstrairmos os atributos, as ações e interações, os discursos que a personagem assume ou lhe são imputados, e as formas como são perspetivados, num todo do fazer personagem. Recorremos para isso ao levantamento dos principais dispositivos já aludidos anteriormente, com base em Carlos Reis, os de natureza retórico-discursiva, que por vezes surgem imbricados noutros dispositivos de ficcionalização. São mecanismos que nos expõem o material linguístico, retórico, narratológico e axiológico que holisticamente concretizam a personagem. Entre estes, “a dotação axiológica reforça a diferenciação” que os demais processos promovem, devido aos “fenómenos identificativos de caráter subjetivo que a axiologização gera entre o mundo textual (...) e os mundos extra e intertextual – o mundo do leitor” (Vieira 2008, 350).

³⁹ Ana Paula Arnaut fala de um post-modernismo moderado em José Saramago (Arnaut 2010); ver ainda Arnaut 2008, 152–156.

Retomamos a questão da designação da personagem, a sua nomeação, como forma de referencialização identificativa⁴⁰. A partir dela teceremos considerações que nos permitem perceber como D. João V, para além de uma inicial modelização mimética, adquire uma feição temática, na linha da categorização definida por Phelan (Phelan 1989, 27–60).

Desde logo, o uso do título honorífico, nome próprio e numeral de valor ordinal – D. João V – cria uma diferenciação individualizante da personagem, por via da apelação formal (Vieira 2008, 106), concordante com as convenções do mundo real para designação dos monarcas, através da qual a personagem reforça por um lado o seu valor mimético e, por outro, usufrui de uma coesão que compensa a sua dispersão linguística ao longo da narrativa. A construção textual da personagem inicia-se, assim, por um processo de cataforização: “inclusão inicial de um designador de personagem ainda desconhecido do leitor”, ou seja, “primeira ocorrência designativa de uma personagem romanesca” (Vieira 2008, 45–46).

Conforme Cristina Vieira, apesar do elevado grau de referencialidade da personagem histórica romanesca, como é o caso de D. João V, esta tem uma base linguística que lhe define a identidade a partir do espalhamento de “letras que lhe dão um começo e um fim na bidimensionalidade das páginas de um livro”. A personagem tem, portanto, uma natureza disseminativa⁴¹, constituída por “antropónimos, pronomes, descrições definidas, designações categoriais (...), predicados (físicos, psicológicos, sociais, funcionais, etc.), que o leitor é implicitamente convidado a remeter para uma entidade unívoca e imaginável, com características mais ou menos antropomórficas” (Vieira 2011, 66).

Segundo Pierre Zima, citado por Cristina Vieira, “o nome próprio reveste-se de uma importância particular num género literário orientado para o destino de um indivíduo, frequentemente um indivíduo extraordinário cujas origens familiares, ambições sociais e paixões se tornam os temas privilegiados da narrativa” (Zima 2000, 86, in Vieira 2008, 49).

Cristina Vieira aponta que o recurso a uma numeração ordinal “anaforiza personagens, ao fazê-las entrar em correferência com personagens anteriormente designadas por outros processos, como a nomeação” (Vieira 2008, 69). Curiosamente, essa numeração, “V”, que reiteradamente designa a personagem (ou como em “D. João, **quinto**

⁴⁰ Recorremos a alguns dos contributos do estudo exaustivo de Cristina da Costa Vieira quanto aos processos definidores da construção da personagem romanesca. Cf. Vieira 2008.

⁴¹ Cristina Vieira explora este conceito da dispersão da personagem romanesca com base no conceito de disseminação exposto por Jacques Derrida, no ensaio *La Dissémination*, 1969 (DERRIDA, Jacques. 2001. *La Dissémination*. Paris: Seuil, col. “Points/Essais”).

do nome na tabela real” (Saramago 2011, 11) ou “este D. João, **quinto** já se sabe de seu nome na tabela dos reis” (Saramago 2011, 11) [destaques nossos]), parece-nos que privilegia uma referência extratextual, a outros reis da História de nome *João*, também possíveis num tempo passado mas ausente da diegese. Este aspeto de ordem linguística é talvez um dos primeiros processos de construir a verosimilhança histórica da personagem e assegurar o seu pendur mimético. A expressão *D. João V* apresenta-se, de facto, como uma designação de personagem cheia de ressonâncias predicativas oriundas da História.

Verificamos que para a diferenciação identificativa de D. João V concorrem ainda as expressões correferenciais⁴² *el-rei* e *sua majestade*. A ocorrência destes designadores categoriais de tipo relacional, através da nominalização hierárquica⁴³, enfatiza o pendur institucional da personagem. Aliás é com estes designadores que mais frequentemente a personagem é materializada no texto, o que nos parece o mais sistemático procedimento retórico-discursivo que vinca a dimensão temática de D. João V, representante de uma ideia ou de uma classe⁴⁴.

Na verdade, a nomeação individualizante da personagem (D. João V) é reduzida face a estes designadores que enfatizam o seu estatuto político-social, o que permite extrair ilações interessantes sobre a axiologização desta personagem e sobre o seu relevo na narração. Se considerarmos a distribuição destes designadores (Vieira 2008, 109–110) quanto ao número de vezes que ocorrem⁴⁵, constatamos que a designação *D. João V* (com cinquenta e cinco ocorrências) é usada em menos de um terço das vezes em que se designa a personagem (num total de duzentas e trinta e quatro referências lexicais). *El-rei*, o designador mais abundante (cento e cinquenta e duas ocorrências), e *sua majestade* (vinte e sete ocorrências) são, assim, estratégias simples com que o narrador desenha, por um lado, a tipificação da personagem, deslocando as predicções específicas de D. João para um referente mais alargado, o universo tradicional dos poderosos, alvo principal da crítica ideológica do romance, e por outro, um certo mascaramento institucional que constrange a condição humana de D. João.

⁴² A relação correferencial entre estas unidades discursivas tem fundamentos pragmáticos, pois depende da enciclopédia dos interlocutores e do contexto extralinguístico do enunciado.

⁴³ Cf. Vieira 2008, 104.

⁴⁴ Quanto ao significado ideacional da personagem, constitutivo da sua dimensão temática, James Phelan afirma: “Narrative achieves its significance from the ideational generalizations it leads one to. The same assumption leads one to conclude that the component of character contributing to those generalizations is the most important. More succinctly, if a fictional narrative can claim to work upon the world, then it must base that claim upon its ideational significance, much of which will be carried by the characters.” (Phelan 1989, 27).

⁴⁵ Esta tarefa do tratamento estatístico da distribuição dos designadores, que Cristina Vieira sugere como “maçadoramente gigantesca” (Vieira 2008, 110), é relativamente simplificada com o recurso a ferramentas informáticas aplicadas a obras em suporte digital.

Como bem aponta T.C. Cerdeira da Silva,

Memorial do Convento rebela-se contra a visão de uma História que coloca o rei como sujeito da ação de «erguer» o Convento de Mafra. Questiona essa sintaxe comprometida com a ideologia dos dominantes e propõe-se a resgatar o papel dos oprimidos ao escrever o seu memorial. (Silva 1989, 33).

Essa questionação está também patente na distribuição dos designadores relativos a D. João V. Quando comparamos a distribuição destes designadores com os designadores de outras personagens, nomeadamente Baltasar ou Blimunda, percebemos que o relevo de protagonista eventualmente reservado à figura régia fica seriamente ameaçado, por possuir metade das ocorrências textuais face às restantes personagens. “O monarca não é neste universo diegético o credor remoto da admiração e respeito do narrador, são-no, pelo contrário, todas as outras figuras marginais à nossa História oficial”, descentrando-se, assim, “o ponto de interesse dos ‘grandes’ de que nos reza a História para os ‘pequenos’ cujo resgate já tardava” (Arnaut 1996, 41; 59).

Ainda quanto ao uso dos designadores *el-rei* e *sua majestade*, é importante também explicitar que estes dispositivos linguísticos se repercutem na arquitetura narrativa, ao nível das interações sociais das personagens, pois sugerem a existência de uma hierarquia, onde inevitavelmente (num mundo possível verosímil) haverá súbditos e uma teia de relações de subserviência, como aquelas que *Memorial do Convento* se encarrega de (des)construir.

Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha, e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz. (Saramago 2011, 351).

Pelo exposto, e recuperando o que destacámos anteriormente a partir do primeiro parágrafo de *Memorial do Convento*, D. João V, objeto real, vai ser submetido a um tratamento transgressor pelo narrador, do qual resulta um D. João V caricatural. Se, como vimos, “a **personagem** é localizável e identificável pelo **nome próprio**”, a sua construção pelo narrador e pelo leitor ganha substância “pela **caracterização**, pelos **discursos** que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas.” (Reis 1995, 361)[destaques do autor].

4.

É aos processos de caracterização que prestamos agora a nossa atenção. Antes de mais importa esclarecer que a caracterização é um macro-processo narratológico complexo que não deve ser confundido com a descrição, embora se concretize muitas vezes através desta. Apesar de tentarmos delimitar o âmbito narratológico das modalidades, dos domínios e entidades promotores da caracterização, muitas vezes são inevitáveis os cruzamentos com aspetos retórico-discursivos ou de natureza valorativa. Estes variados aspetos surgem em amálgama no processo de textualização e leitura e a sua desconexão poderia resultar num desvirtuamento das suas potencialidades na figuração da personagem.

Em *Memorial do Convento*, o retrato físico de D. João V como resultado da descrição direta do narrador é praticamente inexistente. É através do retrato, objeto iconográfico, que o narrador nos faculta uma ligeira visão da personagem, aos dezanove anos: “viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos, ele [D. João V] boa figura e pele escurita” (Saramago 2011, 150). A imagem física do rei é sobretudo pela indumentária que se vai delineando.

Por enquanto, ainda el-rei está a preparar-se para a noite. § Despiram-no os camaristas, vestiram-no com o traje da função e do estilo, passadas as roupas de mão em mão tão reverentemente como relíquias de santas que tivessem trespasado donzelas (...) Enfim, de tanto se esforçarem todos ficou preparado el-rei, um dos fidalgos retifica a prega final, outro ajusta o cabeção bordado (Saramago 2011, 14).

Diz um fidalgo (que o leitor é convidado a imaginar) a João Elvas, durante o cortejo de troca das princesas rumo ao Caia: “depois aparece a berlinda com os moços do guarda-roupa, para que é esse espanto, sua majestade não é pobretão como tu” (Saramago 2011, 416). Por aqui se prova como a roupagem e elementos correlativos com que o narrador compõe a personagem são uma forma de composição de um retrato sinalético, de sugestão da riqueza, sumptuosidade, diferenciador da personagem através do aparato indumentário que exhibe.

Os poucos traços físicos que o narrador aponta objetivamente são os que se impõem nos quadros de doença do rei e que, apesar de circunstanciais, são altamente disforizantes e servem para corroer o estereótipo de grandeza que a ordem convencional institui:

Enfim, el-rei abriu os olhos, escapou, não foi desta, mas fica com as *pernas frouxas*, as *mãos trémulas*, o *rosto pálido*, nem parece aquele *galante homem* que derruba freiras com um gesto, e quem diz freiras diz as que o não são, ainda o ano passado teve uma francesa um filho da sua lavra, se agora o vissem as

amantes reclusas e libertas não reconheceriam neste *murcho e apagado homenzinho o real e infatigável cobridor*. Vai D. João V para Azeitão, a ver se com mezinhas e bons ares se cura desta *melancolia*, que assim chamam os médicos à sua doença, provavelmente o que sua majestade tem é os *humores avariados*, de que costumam resultar *embaraços da tripa, flatulências, entupimentos da biliar*, tudo achaques segundos da *atrabile*, que essa, sim, é a doença de el-rei (Saramago 2011, 153-154) [destaques nossos].

A ironia da referência à devassidão do rei, à sua condição de “marido leviano” reconhecida pela rainha (Saramago 2011, 152), é reforçada quando o narrador desculpabiliza essa imoralidade pelo estatuto sociopolítico da personagem, o que resulta numa depreciação moral do soberano – “que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um João-qualquer ou um José-ninguém.” (Saramago 2011, 125-126).

Há alguns outros traços psicológicos e comportamentais de D. João V que são apontados por caracterização direta do narrador ou de outras personagens. Estas reconhecem a “sua piedade e alargada sabedoria” (Saramago 2011, 389), que é um rei de “real paciência, sempre afável de modos, sempre benévolo” (Saramago 2011, 257). Quanto à sua postura governativa, o narrador condescende que “D. João V é rei de palavra” (Saramago 2011, 98) e que “se [el-rei] ainda não pagou, pagará, que lá de boas contas é ele, faça-se-lhe essa justiça” (Saramago 2011, 148), pois revela-se um monarca “grande, pio, fidelíssimo que há de ser, isto é o que se lê no rosto magnânimo” (Saramago 2011, 387). Outro traço, o mais vincado depois pela caracterização indireta decorrente dos seus discursos, é a prepotência do rei, “que em geral não admite resistências ao seu arbítrio” (Saramago 2011, 384), o despotismo com que reforça as suas fraquezas egocêntricas: “Tem desenhado na cara o medo de morrer, vergonha suprema em monarca tão poderoso.” (Saramago 2011, 396); “E então D. João V disse, A sagração da basílica de Maфра será feita no dia vinte e dois de outubro de mil setecentos e trinta, tanto faz que o tempo sobre como falte, venha sol ou venha chuva, caia a neve ou sobre o vento, nem que se alague o mundo ou lhe dê o trãnglomango.” (Saramago 2011, 399).

É por estes lances caracterizadores que se vai esboçando o retrato de D. João V, onde, para além dos escassos aspetos físicos, se pretende fixar sobretudo os de caráter, que se delinearão com os contributos das ações e dos discursos da personagem. Curiosamente, destaca Schneider:

readers of novels focus their attention *predominantly* on psychological traits, emotions, and aims of characters that are more abstract and less dependent on the immediate circumstantial conditions of individual situations. (Schneider 2001, 610) [destaque do autor].

Como salienta Carlos Reis e adiante aprofundaremos, é precisamente nesses traços de caráter que “se decide a transcendência da representação artística ou (...) a dimensão *epistémica* da personagem” (Reis 2005, 140).

Importa ainda destacar que a construção deste retrato de D. João V em *Memorial do Convento* se revela subordinada à hiperprecisão, com um excesso de detalhe que subverte o sentido aparente de valorização da personagem⁴⁶. De facto, a enumeração, os quantificadores, a adjetivação valorativa, as comparações hiperbolizantes com Deus, os paradoxos expõem uma saturação de pormenores e assumem-se, enfim, como instrumentos de desconstrução do retrato. Essa hiperbolização tende a exibir uma desmesura ridicularizadora:

agora atenção, agora é que começa a valer a pena, (...) enfim, chegou o momento, põe o joelho em terra, João Elvas, que estão passando el-rei e o príncipe D. José, e o infante D. António, é o teu rei quem passa, *papagaio real* que vai à caça, *vê que majestade*, que *presença incomparável*, que *gracioso e severo semblante*, *assim Deus estará no céu*, não duvides, aí João Elvas, João Elvas, por muitos anos que ainda tenhas para viver nunca hás de esquecer este momento de felicidade perfeita, quando viste D. João V passando no seu coche, estando tu de joelhos ao pé destas piteiras, guarda bem na memória estas imagens, ó privilegiado, e agora podes-te levantar, já passaram, já lá vão, iam também *seis moços de estribeira*, a cavalo, estas *quatro estufas*, aqui, levam a *câmara de sua majestade*, depois vem a *sege do cirurgião*, se vão *tantos* dos que tratam das almas, alguém havia de vir para cuidar do corpo, daí para trás é que já não há muito que ver, *seis seges de reserva*, *sete cavalos de mão*, a *guarda de cavalaria com o seu capitão*, e *mais vinte e cinco seges* que são do *barbeiro de el-rei*, dos *copeiros*, dos *moços de câmara*, dos *arquitectos*, dos *capelães*, dos *médicos*, dos *boticários*, dos *oficiais de secretaria*, dos *reposteiros*, dos *alfaiates*, das *lavadeiras*, do *cozinheiro-mor*, e do *menor*, e *mais e mais*, *duas galeras que levam o guarda-roupa* de el-rei e do príncipe, e, a fechar, *vinte e seis cavalos de mão* (Saramago 2011, 416-417) [destaques nossos].

Maria de Fátima Marinho também salienta o efeito cómico gerado pela ironia presente no excesso de detalhes. A “pormenorização excessiva”, por um lado, consolida o efeito de real, a verosimilhança, mas, por outro, “acaba frequentemente por fabricar uma caricatura que se transforma numa realidade outra, que enfatiza a pretensamente verdadeira” (Marinho 2009, 59–63).

⁴⁶ “O excesso de pormenorização da descrição tende a desconstruir o objeto focalizado, devido a uma equação surpreendente e que consiste na proporcionalidade inversa entre a precisão da descrição e a visualização conseguida. Este efeito relaciona-se com os processos de identificação do leitor com a personagem romanesca e de interpretação consoante o mundo de referências do leitor. Isto é, o despojamento da descrição física, o seu reduzido valor informativo, não redundando num reduzido efeito visualizante, antes pelo contrário.” (Vieira 2008, 334). Este procedimento muito caro a uma estética barroca é explorado de forma recorrente por Saramago, com propósitos de subversão ideológica.

Em *Memorial do Convento* é, contudo, por via de modos indiretos da caracterização que melhor se elabora a imagem de *sua majestade*. A caracterização indireta é tecida pelo leitor, mas a suposta liberdade deste é sempre controlada pelos dispositivos em que o autor se apoia e que o narrador manipula. É a partir dos discursos e da linguagem utilizada, das ações e dos ambientes em que atua a personagem que podemos tornar mais precisa a modelização da personagem. Mas é aqui também que a intervenção subversiva do narrador mais se faz sentir, deixando ao leitor a dupla tarefa de subtrair traços definidores da personagem e de os reorganizar na imagem da personagem de acordo com o balanço satírico do narrador. Tarefa exigente como observa Ana Paula Arnaut, pois “o posicionamento ideológico do leitor e os conhecimentos históricos que detém (...) condicionarão a eficácia persuasiva da mensagem, bem como a delimitação das fronteiras entre a realidade e a ficção e, conseqüentemente, o entendimento global da obra e sua posterior aceitação como objeto de arte.” (Arnaud 1996, 37).

5.

Quanto aos discursos atribuídos a D. João V, poucos e breves, a linguagem oscila entre um registo cuidado, coerente com o estrato nobre e culto em que se situa a personagem, e um registo popular desestruturante, gerido pelo narrador num nível metaficcional, visando propósitos ideológicos de desvirtuamento do poder, de apagamento de clivagens sociais e instauração de uma nova ordem social e humana, que se projeta criticamente no presente da escrita. Ilustrando:

Está longe daqui o fundo dos nossos sacos, um no Brasil, outro na Índia, quando se esgotarem vamos sabê-lo com tão grande atraso que poderemos então dizer, afinal estávamos pobres e não sabíamos, (Saramago 2011, 388).

Ah, ah, ah, riu o rei, essa tem muita graça, sim senhor, queres tu dizer na tua que a merda é dinheiro, Não, majestade, é o dinheiro que é merda, e eu estou em muito boa posição para o saber, de cócoras que é como sempre deve estar quem faz as contas do dinheiro dos outros. Este diálogo é falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral, não respeita o trono nem o altar, põe um rei e um tesoureiro a falar como arrieiros em taberna, (...) porém, isto que se leu é somente a tradução moderna do português de sempre, posto o que disse o rei, A partir de hoje, passas a receber vencimento dobrado para que te não custe tanto fazer força, (Saramago 2011, 388-389).

Quase se acredita que, antes de escrever ao doutor Leandro de Melo, mandou D. João V aviso a Sete-Sóis, ou ao José Pequeno, dizendo, Tenham lá paciência, veio-me esta ideia de pôr aí trezentos frades em vez dos oitenta combinados, (...) dá lembranças aos meus queridos trinta mil portugueses que

aí andam a fazer pela vida, (...) adeus, até qualquer dia, saudades à Blimunda, da máquina voadora do padre Bartolomeu Lourenço é que nunca mais soube nada, tanta proteção lhe dei, tanto dinheiro gasto, o mundo anda cheio de gente ingrata, agora é que é certo, adeus. (Saramago 2011, 391).

Nos discursos atualizados por D. João V, há sobretudo a destacar a sua força ilocutória diretiva, ao serviço de consolidação da prepotência régia. Aqui reside precisamente a extrema importância do discurso nesta personagem, pois este aspeto cruza-se com o programa de ações de que é investida pelo narrador. De facto, D. João V é “apenas o rei que mandou fazer” (Saramago 2011, 396), a sua ação concretiza-se no discurso: o soberano é um locutor, não um fazedor. Os seus enunciados visam atuar sobre o outro, compeli-lo a agir. Num contexto tão institucionalizado, a palavra é o instrumento do poder, convertida em afirmação de uma autoridade que se reforça na própria ação discursiva, pela modalização deôntica que exprime simultaneamente. As suas ações não passam de atos discursivos de natureza compromissiva ou volitiva que atestam o domínio do poder do qual a personagem é protagonista. As ações estruturantes da narrativa da responsabilidade d’ el-rei são apenas *fazer uma promessa* aos franciscanos de um novo convento em troca de um filho (numa religiosidade fervorosa cristã afinal muito pagã, do tipo *do ut des*), *mandar construir* um convento para pagar o favor, *mandar aumentar* as dimensões e os recursos humanos, materiais e financeiros da obra para satisfação de um capricho megalómano:

Então D. João, o quinto do seu nome, assim assegurado sobre o mérito do empenho, levantou a voz para que claramente o ouvisse quem estava e o soubessem amanhã cidade e reino, Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos, (Saramago 2011, 16).

Então é nesse dia que se fará a sagração da basílica de Mafra, assim o quero, ordeno e determino, (Saramago 2011, 399-400).

Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, sejam eles carpinteiros, pedreiros ou braçais, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, (...) porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência, tenho dito. (Saramago 2011, 399-400).

6.

Na verdade, também concorrem para a caracterização de D. João V as ações em que o vemos envolvido, as outras figuras com quem interage e os elementos cronotópicos que delimitam essas atividades.

Quanto pode um rei. Está sentado em seu trono, alivia-se consoante a necessidade, na peniqueira ou no ventre das madres, e daí, daqui ou dacolá, se o requerem os interesses do Estado, cujo ele é, despacha ordens (Saramago 2011, 402-403).

De acordo com Cristina Vieira, a nível dos processos retórico-argumentativos de construção da personagem, o nexos causal (Vieira 2008, 151–155) de alguns aspetos de natureza actancial visa a caracterização descritiva do rei e a sua avaliação axiológica: “pequenas causas, grandes efeitos, por nascer uma criança em Lisboa levanta-se em Mafra um montanhão de pedra e vem de Londres contratado Domenico Scarlatti” (Saramago 2011, 217). Nomeadamente os cálculos da data da sagração da basílica de Mafra, para que coincidissem num domingo de aniversário do rei, e o efeito de crueldade patente no recrutamento massivo de mão de obra que tal prazo exige são contributos para um perfil do pragmatismo maquiavélico do monarca. Também o esbanjamento e a distribuição gratuita de dinheiro com que o rei inflama a sua presença são merecedores de uma avaliação negativa pelo leitor, culturalmente moldado para a condenação do desperdício e sensível à estigmatização social que tais atitudes evidenciam:

chegado a Mafra e informado do sucesso, se pôs, ele, a distribuir moedas de ouro, assim, com esta mesma facilidade com que o contamos (...).É el-rei um monarca providente que sempre leva arcas de ouro para onde vá, na previsão destes e outros temporais. (Saramago 2011, 179-180).

[sua majestade disse] por causa do dinheiro não sejam os atrasos, gasta-se o que for preciso. Mas em Lisboa dirá o guarda-livros a el-rei, Saiba vossa real majestade que na inauguração do convento de Mafra se gastaram, números redondos, duzentos mil cruzados, e el-rei respondeu, Põe na conta, disse-o porque ainda estamos no princípio da obra, um dia virá em que quereremos saber, Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gastos, nem faturas, nem recibos, nem boletins de registo de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos. (Saramago 2011, 186-187).

a seus pés levava D. João V um baú de moedas de cobre, que ia lançando, às mãos cheias, a um lado e a outro, em gestos largos de semeador, o que causava grande alvoroço e gratidão, violentamente se desfaziam as fileiras e se disputavam os dinheiros arremessados, e então era ver como velhos e novos remexiam na lama onde se enterrara um real, como tateavam cegos o fundo

das águas lodosas onde um real se afundara, enquanto as reais pessoas iam passando, passando, graves, severas, majestosas, sem abrirem um sorriso, porque também Deus não sorri, ele lá saberá porquê, talvez tenha acabado por se envergonhar do mundo que criou. (Saramago 2011, 434-435).

Se mandar é, afinal, a grande ação digna de um rei, as restantes atividades com que este preenche a sua existência são de mero entretenimento ou valor simbólico, sugestivas dum exclusivo culto do poder, definido pela sua improdutividade: autos de fé, touradas, caçadas, missas, aventuras amorosas, procissões e demais ações protocolares (colocação da primeira pedra do convento de Mafra, sacração da basílica inacabada), cuja valia é o reforço da sátira à governação, inútil, frívola, hipócrita, alienada, opressiva, desumana.

Neste enquadramento, devemos salientar alguns objetos de caráter lúdico, cuja descrição acaba por reforçar o egocentrismo e megalomania do rei, nunca descuidados, mesmo em contexto de diversão: a miniatura da basílica de S. Pedro de Roma e a espingarda usada na caça em Azeitão:

Levou também sua majestade uma espingarda nova, que lha fez João de Lara, mestre de armas dos armazéns do reino, obra fina, adamasquinada de prata e ouro, que se a perder em caminho tornará prestes a seu dono, pois tem ao comprido do cano, em boa letra romana embutida, como a do frontão de S. Pedro de Roma, estes dizeres explicados SOU DE EL-REI NOSSO SENHOR AVE DEUS GUARDE DOM JOAM O V, (Saramago 2011, 56.)

A miniatura da basílica de S. Pedro de Roma adquire uma polivalência significativa na caracterização de D. João V⁴⁷. Este objeto acompanha o rei ao longo dos dezanove anos da sua existência diegética:

Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar. É uma construção sem caboucos nem alicerces, assenta em tampo de mesa que não precisaria ser tão sólido para a carga que suporta, miniatura de basílica dispersa em pedaços de encaixar, segundo o antigo sistema de macho e fêmea, que, à mão reverente, vão sendo colhidos pelos quatro camaristas de serviço. (Saramago 2011, 12);

S. Pedro de Roma não tem saído muito das arcas nestes últimos anos. (...) A basílica de S. Pedro já não tem segredos para D. João V. Poderia armá-la e desarmá-la de olhos fechados, sozinho ou com ajuda, começando pelo norte ou pelo sul, pela colunata ou pela abside, peça por peça ou em partes conjuntas, mas o resultado final é sempre o mesmo, uma construção de madeira, um legos, um meccano, um lugar de fingimento onde nunca serão

⁴⁷ Cristina Vieira observa que “ a descrição de alguns objetos relacionados com uma personagem, pela sua simbologia e recorrência narrativa, pode tornar-se também ela um processo narratologicamente pertinente na construção da personagem romanesca” (Vieira 2008, 341).

rezadas missas verdadeiras, embora Deus esteja em todo o lado. (Saramago 2011, 379).

Por um lado, esta miniatura revela uma certa infantilidade do rei, por dedicar a tal entretenimento tanto tempo e recursos – note-se a assessoria de *quatro camaristas*. Este mesmo traço de personalidade é reforçado pelo narrador quando afirma que “de el-rei não falemos, que sendo tão moço ainda gosta de brinquedos, por isso protege o padre [Bartolomeu de Gusmão], por isso se diverte tanto com as freiras nos mosteiros e as vai emprenhando, uma após outra, ou várias ao mesmo tempo, que quando acabar a sua história se hão de contar por dezenas os filhos assim arrançados” (Saramago 2011, 123).

À infantilidade da manipulação de tal objeto lúdico, de mecânica tão básica, por simples encaixe⁴⁸, alia-se a sugestão de uma certa limitação intelectual ou inépcia do soberano, reiterada noutras passagens, como em “[D. João V] faz rápidas contas, *mentais, com ajuda dos dedos*,” (Saramago 2011, 398) [destaque nosso]. Associa-se também a sua megalomania alienante: o rei considera-se tão onipotente que admite a possibilidade de depender de si o fim do mundo, atitude visível no diálogo “o que eu [arquiteto] pergunto, com todo o respeito, é se vale a pena estar a construir uma basílica que só ficará terminada no ano dois mil, supondo que nessa altura ainda há mundo, no entanto vossa majestade decidirá, *De haver ainda mundo*,” (Saramago 2011, 383) [destaque nosso]. Tal pergunta em jeito de resposta merece ao arquiteto de Mafra (“João Frederico Ludovice, que é alemão escrito à portuguesa”) a constatação de que “este rei não sabe o que pede, é tolo, é néscio” (Saramago 2011, 382-383).

Por outro lado, a tarefa de erguer a basílica de S. Pedro de Roma em miniatura, nesta linha de elaboração irónica da índole edificadora do rei, é, como salienta Maria de Fátima Marinho, passível de uma leitura *mise en abyme* da construção do convento de Mafra que “reforça a caricatura e o carácter risível da corte do rei magnânimo”, “a gratuidade da edificação do convento, caricatura de uma forma de viver e de agir” (Marinho 2009, 63–64).

Se os efeitos de sentido agora explorados servem para instaurar uma disforização da personagem, na sua dimensão mais institucional, adiante voltaremos a este relacionamento do rei com a miniatura da basílica romana, aí com outros propósitos.

Ainda no domínio da relevância de procedimentos narratológicos para a figuração da personagem, devemos analisar a pertinência da localização temporal das ações. Antes de

⁴⁸ Não seria despropositado entender aqui também, neste brinquedo com “sistema de macho e fêmea”, gerador de prazer, uma conotação sexual, tão afim das outras formas de entretenimento do monarca e que subtilmente confirma a sua sensibilidade libidinosa.

mais, como observa Carlos Reis evocando Paul Ricoeur, na personagem “está inscrita uma temporalidade humana que é conatural à própria temporalidade narrativa” (Reis 2013), por isso, a ancoragem temporal permite a expressão do envelhecimento do rei. Revela-se, ainda, como um dispositivo fundamental para delinear a dimensão histórica de D. João V. As datações precisas, as possíveis relações entre índices cronológicos que balizam a intriga narrativa entre 1711 e 1739, as referências históricas e tecnológicas (por exemplo, a Inquisição, a construção da passarola, a contratação de Domenico Scarlatti, a condenação de António José da Silva) permitem remeter “as personagens para um passado temporal sentido como histórico devido ao hiato criado entre o presente do autor e o tempo diegético da narrativa, hiato que prepara o leitor para uma dupla sensação de verosimilhança e de alteridade dos ambientes e das mentalidades” (Vieira 2008, 260–265).

7.

Esta leitura da personagem como representante máxima da sociedade setecentista, barroca, é fundamental para que o leitor apreenda o “fundamento desse ‘memorial’: rever o passado para questionar os seus conceitos de essencial e acessório, de dominante e dominado, que se creem por vezes absolutos, por força da engrenagem ideológica que os impõe como tais” (Silva 1989, 31).

Há, por isso, em *Memorial do Convento*, outros elementos figurativos que também constroem indiretamente a personagem D. João V, já manobrados pelo rei, na realidade, com propósitos naturalmente enaltecedores:

Quando analisamos a produção artística e cultural fomentada por D. João V, desde as obras arquitetónicas ao urbanismo, desde a arte efémera às festas e cerimoniais, desde o retrato pintado e esculpido à medalhística e frontispícios em obras literárias, temos a clara noção de que são signos da força do rei, formas de exercício de poder. (Gonçalves 2012).

Referimo-nos a *topoi* de uma retórica do poder, aspetos que na obra funcionam como adereços do rei – comportamentos ritualizados, ambientes, personagens figurantes – que, numa extensão mais ou menos relativa, compõem o universo distintivo da autoridade régia. Falamos, por exemplo, de cerimoniais de pompa e circunstância com a presença d’el-rei, como o batizado da princesa, procissões, o lançamento da primeira pedra do convento, a sagração da basílica inacabada, a troca de princesas no Caia; falamos também de elementos decorativos e materiais nobres usados nas decorações dos ambientes destinados à presença do rei – uma profusão de detalhes, acessórios, que mais uma vez por excesso e pormenorização degradam a pretensa magnificência do rei:

Entre passar adiante e dizer o recado há vénias complicadas, floreios de aproximação, pausas e recuos, que são as fórmulas de acesso à vizinhança do Rei (Saramago 2011, 14-15);

nem todos os príncipes são príncipes por igual, como com muita clareza está mostrando a pompa e solenidade com que se dará o nome e o sacramento a este, ou esta, com todo o paço e capela real armados de panos e ouros, e a corte ajoujada de galas, que mal se distinguem as feições e os vultos debaixo de tanto adereço de franças e bandarras. (Saramago 2011, 96);

ai o dia seguinte, retorne-se a exclamação, dezassete de novembro deste ano da graça de mil setecentos e dezassete, aí se multiplicaram as pompas e as cerimónias no terreiro, (...) depois el-rei com a sua corte, juiz e vereadores da terra, corregedor da comarca, e grande número de gente, passante três mil, se não se enganou quem a contou, e tudo isto por causa de uma simples pedra, juntou-se aqui um poder de mundo, clarins e tímboles atroando os ares superiores e inferiores, e a tropa de cavalaria e infantaria, mais a guarda alemã, e outra vez o povo, muito povo, tanto povo, nunca a vila de Mafra vira tal ajuntamento, (Saramago 2011, 182-183);

Imagine, pois, quem lá não esteve, as galas do extensíssimo cortejo, os frisões de crinas entrançadas puxando os coches, as cintilações do ouro e da prata, as trombetas e os atabales à compita, os veludos, os archeiros, os esquadrões da guarda, as insígnias da religião, as faiscantes pedrarias, (Saramago 2011, 436).

De igual modo, são de referir certas personagens cujo relevo e caracterização indiretamente contribuem para a configuração topicalizada do rei. Pela permanência e recorrência, temos de destacar o séquito do rei, que o acompanha nos momentos íntimos ou públicos, no palácio ou em deslocação pela cidade ou reino. São fidalgos de serviço ao monarca nas atividades de rotina ou de entretenimento, todas convertidas em evento real e solene, como é o caso do encontro sexual de D. João V com a esposa, da montagem da miniatura da basílica de S. Pedro de Roma ou da lição de música da infanta D. Maria Bárbara. Esse número quase infindável de fidalgos que pululam à volta do rei, como sua extensão, consolida a autoridade deste a partir de gestos de subserviência, amplificando-lhe os modos pela imitação, ecoando os seus discursos pelo boato, perpetuando cortesias protocolares, construindo, enfim, a dimensão e o espaço de grandeza que o rei se arroga, para se definir distintivamente na sua altivez:

Despiram-no os camaristas, vestiram-no (...) e isto se passa na presença de outros criados e pagens, este que abre o gavetão, aquele que afasta a cortina, um que levanta a luz, outro que lhe modera o brilho, dois que não se movem, dois que imitam estes, mais uns tantos que não se sabe o que fazem nem por

que estão. Enfim, de tanto se esforçarem todos ficou preparado el-rei, (Saramago 2011, 14);

Terminou a lição, desfez-se a companhia, rei para um lado, rainha para outro, infanta não sei para onde, todos observando precedências e preceitos, cometendo plurais vénias, enfim, afastou-se a restolhada dos guarda-infantes e dos calções de fitas, (Saramago 2011,218);

Deu D. João V ordem para que não fosse desarmada a basílica, (...) agora está el-rei medindo gravemente com o olhar a construção, enquanto os fidalgos de semana fazem por imitar-lhe a gravidade, é sempre o mais seguro. Não menos que meia hora permaneceram rei e acompanhantes nesta contemplação. (Saramago 2011, 381-382).

A corte, como espaço social e personagem coletiva, é, portanto, um elemento da narrativa sucessivamente exposto ao ridículo pelo narrador. Contribui para a caricatura do rei uma vez que enfatiza “traços existentes, embora, regra geral, escondidos”, “num mundo codificado, cheio de rituais estranhos ao ser humano e a ele pré-existentes”, onde domina o artificialismo caracterizador de um “reino de marionetes” (Marinho 2009, 67–68).

Porém, aqui, o que conta é o espetáculo, está meia corte reunida para assistir ao brinquedo dos infantes, suas majestades sentadas debaixo do dossel, os frades segredando satisfações conventuais, os fidalgos compondo a expressão para que ela exprima, ao mesmo tempo, o respeito devido a príncipes, o enternecimento pela pouca idade que é a sua, a devoção pelo santo lugar que em cópia ali se mostra, tudo isto numa cara só, e tudo isto concordando, não é para admirar que pareçam estar sofrendo duma dor oculta e talvez imprópria. (Saramago 2011, 380-381).

Neste universo social do poder, merece destaque a rainha D. Maria Ana. Apesar do nome e das origens que a individualizam, já salientámos anteriormente que o narrador introduz esta personagem na narrativa pondo em destaque a sua conceção como objeto ao serviço do rei, mais do que como personagem dotada de grande individualidade. A constituição do par rei-rainha funciona como microcosmo das relações sociais da realeza. A exposição da sua intimidade grotesca hiperboliza o artificialismo, a coação das normas, o fingimento que esvaziam de humanidade a condição dos reis.

Ao perspetivar o rei e a rainha numa missão estatal de gerar um herdeiro, longe de uma relação afetiva conjugal, naturalmente sexual, o discurso do narrador empenha-se numa ironia totalmente demolidora do respeito que tais figuras poderiam suscitar. No seu esforço de construção das personagens, o leitor sente de imediato a necessidade de readequar as categorias pré-existentes no seu processo de leitura.

Para a caracterização da rainha e do par que forma com o rei concorrem muitos dos procedimentos já apontados anteriormente. A escolha dos atos íntimos, convertidos em acontecimentos públicos, a indumentária, a valorização da relação com certos objetos, como a cama e o cobertor, o excesso de pormenores descritivos, o desfazamento entre as atitudes ritualistas, os efeitos e as finalidades de uma relação conjugal são agora os instrumentos que desenham a caricatura destas personagens:

Entraram com el-rei dois camaristas que o aliviaram das roupas supérfluas, e o mesmo faz a marquesa à rainha, de mulher para mulher, com ajuda doutra dama, condessa, mais uma camareira-mor não menos graduada que veio da Áustria, está o quarto uma assembleia, as majestades fazem mútuas vénias, nunca mais acaba o cerimonial, enfim lá se retiram os camaristas por uma porta, as damas por outra e nas antecâmaras ficarão esperando que termine a função, (...) E é por causa deste cobertor, sufocante até no frio fevereiro, que D. João V não passa toda a noite com a rainha, ao princípio sim, por ainda superar a novidade ao incómodo, que não era pequeno sentir-se banhado em suores próprios e alheios, com uma rainha tapada por cima da cabeça, recozendo cheiros e secreções.(...)

Vestem a rainha e o rei camisas compridas, que pelo chão arrastam, a do rei somente a fímbria bordada, a da rainha bom meio palmo mais, para que nem a ponta dos pés se veja, o dedo grande ou os outros, das impudicícias conhecidas talvez seja esta a mais ousada. D. João V conduz D. Maria Ana ao leito, leva-a pela mão como no baile o cavaleiro à dama, e antes de subirem os degrauzinhos, cada um de seu lado, ajoelham-se e dizem as orações acautelantes necessárias, para que não morram no momento do ato carnal, sem confissão, para que desta nova tentativa venha a resultar fruto, (Saramago 2011, 16-17).

A rainha, “enroscada como toupeira” (Saramago 2011, 17), duas vezes por semana aguarda pelas visitas do rei, essa *fonte* que “cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal”, numa cama encomendada da Holanda que, apesar da sugestão do elevado custo (“custou setenta e cinco mil cruzados”) e da exuberância ornamental, é a cama mais repugnante do reino,

A desprevenido olhar nem se sabe se é de madeira o magnífico móvel, coberto como está pela armação preciosa, tecida e bordada de florões e relevos de ouro, isto não falando do dossel que poderia servir para cobrir o papa. Quando a cama aqui foi posta e armada ainda não havia percevejos nela (...) Em noites que vem el-rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida. Lá na cama do rei estão outros à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural. (Saramago 2011, 18-19).

A condição de D. Maria Ana exacerba, como mulher e como rainha, a força repressiva da moral setecentista. Este “vaso de receber”, privado do gozo sexual “por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral” (Saramago 2011, 11-12), acabará por *emprenhar, flutuando com um bojo enorme, como uma nau da Índia, e parirá seis filhos, cumprindo o seu papel de “devota parideira que veio ao mundo só para isso”* (Saramago 2011, 151). Por isso reza incessantemente, “pelo horror de ser rainha, pelo dó de ser mulher, pelas duas mágoas juntas” (Saramago 2011, 152).

Deste modo, no palco em que são protagonistas, rei e rainha representam o relacionamento convencional, frio, distante, despojado de afetos, sacrificial, entendido como dever exemplarmente cumprido, que melhor se define como caricatura de si e dessa visão do mundo, quanto mais é confrontado com o seu reverso de espontaneidade e entrega íntima:

Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher, mas, não sendo isto inventário nem vademeco de casamentar, fiquem registados apenas dois deles, e o primeiro é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei nem te conheço, num auto de fé, da banda de fora, claro está, a ver passar os penitentes, e de repente volta-se a mulher para o homem e pergunta, Que nome é o seu, não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe, a que ia na procissão, a que tinha visões e revelações, e se, como diz o Santo Ofício, as fingia, não fingiu estas, não, que bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que haveria de ser de sua filha, é desta maneira os juntou. Outro modo é estarem ele e ela longe um do outro, nem te sei nem te conheço, cada qual em sua corte, ele Lisboa, ela Viena, ele dezanove anos, ela vinte e cinco, e casaram-nos por procuração uns tantos embaixadores, viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos, ele boa figura e pele escurita, ela roliça e brancastríaca, e tanto lhes fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira, mas ele vai desferrar-se bem, não ela, coitada, que é honesta mulher, incapaz de levantar os olhos para outro homem, o que acontece nos sonhos não conta. (Saramago 2011, 149-150).

A dicotomia aqui estabelecida explicita um eixo avaliativo a partir do qual se estrutura disforicamente a construção do casal rei-rainha face ao primeiro casal homem-mulher (referente a Baltasar e Blimunda), pois as distâncias física (países distantes, retratos imprecisos) e afetiva (inevitabilidade do compromisso alheio ao sentimento) “remetem a personagem para o pólo negativo dos valores axiológicos” (Vieira 2008, 402) inerentes à união conjugal, valores estes partilhados não só pelo narrador e leitor no presente, mas já tomados como humanamente válidos no mundo possível do texto, num passado sentido

como histórico. Seguindo os contributos de Greimas e Hamon trabalhados por Cristina Vieira, consideramos, contudo, que mais do que uma polarização imediata e extremada dos casais, o narrador mostra, a nível dos reis, potencialidades de uma escalarização no paradigma das relações afetivas, isto é, as personagens confrontam-se sobretudo pela intensidade dos valores implicados (Vieira 2008, 402–406).

Como “a escalarização axiológica ético-moral constrói personagens com estruturas axiológicas bem mais diversificadas” (*ibidem*), notamos nestas personagens alguma densidade que a intencionalidade do autor pode manobrar com mais amplitude, permitindo a construção de sentidos mais ontológicos.

Ao longo das descrições apresentadas, mantivemos intencionalmente as marcas valorativas, os juízos da subjetividade mordaz do narrador, os seus comentários anacrónicos para comprovarmos como é constante o seu jogo de ocultação e desvelamento, o exercício de contestação ridicularizadora, pontualmente até vilanizante da figura do rei. O narrador concretiza tal jogo através da ironia e paródia dessacralizadoras das máscaras dessa “Corte espartilhada entre o desejo, a que é alheia, e o dever, que cumpre sem consciência ou brio” (Marinho 2009, 73). É a paródia satírica que expõe desajustamentos dos lugares-comuns estruturantes da figura do rei, levando à sua ridicularização partilhada no ato de leitura e ao reconhecimento da personagem como anti-herói, “figura diametralmente oposta à de um herói modelar, concentrando em si os valores disfóricos de uma sociedade e de uma cultura” (Vieira 2008, 427). Em nosso entender, esse procedimento de argumentação pelo antimodelo (Vieira 2008, 179) é responsável pela disforização axiológica da rei, pois, como explica Cristina Vieira, “a argumentação não deixa de realçar, explícita ou sub-repticiamente, a partir de vários critérios axiológicos, o distanciamento da personagem face ao comportamento modelar esperado”.

Acresce salientar que a abordagem topicalizada que fomos explanando estrutura, em suma, uma tipificação do rei. Exposta a modelização que o narrador propõe para *sua majestade*, notamos que esta operação se estende frequentemente aos representantes do poder português em geral, político e religioso, pois o narrador encarrega-se de reafirmar que “um rei, e ainda mais se de Portugal for, não pede o que unicamente está em seu poder dar” (Saramago 2011,11), “Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles.” (Saramago 2011, 21). Assim, através de um rei, personagem tipo, fica definido o protótipo tradicional de uma governação à portuguesa que o autor, projetado no narrador, visa colocar em desconstrução: a exploração arbitrária e gratuita do povo pelo detentor do poder. A configuração satirizada do despotismo do rei é um

processo de sujeitar a soberania régia e o seu estatuto de excecionalidade, de origem divina, a uma desconstrução ideológica que visa o arrasamento dos pilares tradicionais de figuração do rei, conforme os padrões sociopolíticos consagrados pela História, e preparar o caminho para a emergência de novos heróis.

Verificamos que a presença de D. João V se desvanece da intriga, sendo que a sua última ação narrada é a sagração da basílica de Maфра, por terminar, apesar de a diegese se desenrolar por mais nove anos. “Por razões ideológicas, o rei e a rainha não ocuparão o lugar privilegiado na textura do romance, pois este não se faz mais na ótica do dominador, mas na ótica do dominado” (Silva 1989, 33). O rei, concebido, portanto, com uma forte dimensão temática, é intencionalmente abandonado pelo narrador, visto que a sua figura corporiza um conjunto de estereótipos de resultados previsíveis, que o narrador ostensivamente despreza:

Porém, de pompas reais temos nós avonde, as diferenças conhecemo-las, ele é mais brocado, menos brocado, ele é mais ouro, menos ouro, o nosso dever é ir atrás daquela mulher (Saramago 2011, 467).

8.

A elaboração desta personagem atesta a coexistência de uma dimensão histórica e ficcional em si mesma, implicada na *modalidade mista de existência* de que fala John Woods (Woods 2009, 41–42). Apesar de ficar claro que com uma figuração depreciativa de D. João V, geradora do riso e repúdio do leitor, a intenção autoral é sustentar uma tese de denúncia de injustiças, misérias e repressão, por forma a *corrigir a História*, pensamos que o autor chega mais longe. A narrativa, nessa leitura atenta que exige ao leitor, não desconstrói apenas uma certa organização sociopolítica e cultural, mas problematiza a matriz dos estereótipos e deixa entrever a via de reconstrução de um novo paradigma mais autêntico, mais digno, mais humano.

A narração dá-nos o “desvelamento, a máscara que cai, a paródia do discurso que adquire postura irreverente pelo estranhamento no contexto novo em que se insere” (Silva 1989, 70), dá-nos, por isso, o homem por trás da imagem de D. João V. Se o rei é votado à ridicularização e contestação, o homem que a máscara institucional esconde é resgatado na sua humanidade, de sonhos e fragilidades, e merecedor até de alguma compaixão do leitor.

É que, ao contrário do que geralmente acredita o vulgo ignaro, os reis são tal e qual os homens comuns, crescem, amadurecem, variam-se-lhes os gostos com a idade, quando por comprazimento público se não ocultam de propósito, outros por necessidade política se vão às vezes fingindo. (Saramago 2011, 467).

Em boa verdade, a categorização dominante de D. João V não anula o seu reconhecimento como indivíduo. Revela-se um ser fragmentado, uma *persona* na sua condição de rei⁴⁹. O narrador ou as personagens dão-nos alguns lances caracterizadores, dispersos e subtis, dessa verdadeira pessoa ficcional. É afinal um homem ludibriado pela própria esposa, que em conluio com os frades franciscanos lhe ocultou a gravidez, para forçar o rei à promessa de construção do convento. A ação magnânima do rei não passa, assim, de um efeito de manipulação e de expressão patética da sua ingenuidade pessoal:

Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. (Saramago 2011, 33).⁵⁰

Falando da rainha, apresentada como títere ao serviço do rei, há que referir o seu idêntico processo de humanização⁵¹: os sonhos eróticos com o cunhado D. Francisco (Saramago 2011, 20; 42-43) e a sua capacidade autorreflexiva patente no gesto maternal de aconselhamento da filha em véspera de núpcias (Saramago 2011, 423) denunciam a existência de uma densidade interior que a repressão externa não consegue anular⁵². Por outro lado, o silenciamento desta sua potencial sensualidade também pode ser utilizado pelo leitor como despenalização da infidelidade compulsiva de D. João V.

Ainda a este nível familiar, saliente-se que, como homem comum, o rei tem que se subordinar às regras aleatórias da natureza, aceitando uma filha como primogénita e a morte de outro, herdeiro do trono, com dois anos. É como pai que também nos

⁴⁹ Em nossa opinião, é também por esta abordagem da figura de D. João V que se ilustra a heterodoxia de Saramago, como a define Eduardo Lourenço (2005). Heterodoxia I [1949]. Lisboa: Gradiva: “a heterodoxia não é o contrário de ortodoxia, nem de niilismo, mas o movimento constante de os pensar a ambos. (...) No plano do conhecer ou no plano do agir, na filosofia ou na política, o homem é uma realidade dividida. O respeito pela sua divisão é Heterodoxia.” (apud Vieira 2012, 80).

⁵⁰ Confirme-se ainda com “Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores, se porventura não tem motivos particulares que os dispensem e sejam segredo do confessionário.” (Saramago 2011, 18) ; “D. Maria Ana, como razões acrescentadas de recato, tem a mais a maníaca devoção com que foi educada na Áustria, e a cumplicidade que deu ao artifício franciscano, assim mostrando ou dando a entender que a criança que em seu ventre se está formando é tão filha do rei de Portugal como do próprio Deus, a troco de um convento.” (Saramago 2011, 41).

⁵¹ Sobre esta *humanidade* da rainha, veja-se Silva 1989, 81.

⁵² Parece-nos pertinente destacar aqui a história inventada por Manuel Milho sobre uma rainha e um ermitão, como proposta *mise en abyme* de superação dos constrangimentos vivenciados por D. Maria Ana e que por fugir às convenções prende a atenção dos seus ouvintes: «demos atenção a Manuel Milho que está dizendo, Quando o ermitão apareceu à boca da cova, a rainha avançou três passos e perguntou, se uma mulher é rainha, se um homem é rei, que hão de fazer para se sentirem mulher e homem, e não só rainha e rei» (Saramago 2011, 347). A este propósito, veja-se ainda Real 1996, 75–76.

surpreende, revelando o gosto de brincar com os filhos como expressão de uma alteração de personalidade, fruto do processo de envelhecimento. Como referimos anteriormente, a miniatura de S. Pedro de Roma percorre o devir temporal dos acontecimentos e a relação do rei com ela expõe um certo desfalecimento do interesse, devido à repetição da construção ao longo dos anos. É a passagem do tempo assim sugerida que revela o envelhecimento de D. João V.

não sentindo D. João V já gosto que valha o trabalho de armar a basílica de S. Pedro, ainda encontrou modo indireto de o reaver, no mesmo movimento provando o seu amor paternal e real, ao chamar a virem auxiliá-lo seus filhos D. José e D. Maria Bárbara. (Saramago 2011, 380).

Também como homem, natural e normal, confronta-se com a limitação da doença, angustia-se com a precariedade da vida e com a inexorabilidade da morte, contra as quais a sua pretensa onipotência real nada pode:

El-rei anda muito achacado, sofre de flatos súbitos, debilidade que já sabemos antiga, mas agora agravada, duram-lhe os desmaios mais do que um vulgar fanico, aí está uma excelente lição de humildade ver tão grande rei sem dar acordo de si, de que lhe serve ser senhor de Índia, África e Brasil, não somos nada neste mundo, e quanto temos cá fica. (Saramago 2011, 152-153);

Quem me garante que estarei vivo quando se fizer a sagração, se ainda aqui há uns poucos anos ninguém dava nada por mim, com aquela melancolia que me ia levando antes de tempo, o caso é que a mãe do Sete-Sóis, coitada, viu o princípio, mas não verá o fim, um rei não se livra de lhe suceder o mesmo. (Saramago 2011, 395-396).

O próprio D. João V ganha consciência desta ambivalência ontológica ao temer “ser apenas o rei que mandou fazer e não o que vê feito” (Saramago 2011, 396) e o narrador encarrega-se de universalizar essa precária condição do monarca: “se estes homens e estes bois não fizerem a força necessária, todo o poder de el-rei será vento, pó e coisa nenhuma.” (Saramago 2011, 333).

Abonatórios da construção axiológica positiva de D. João V são ainda certos comportamentos do rei, interpretados pelas personagens que merecem a simpatia do leitor, nomeadamente a cumplicidade que revela no segredo da construção da passarola e a passividade vitimizante face à repressão inquisitorial, capaz de destruir os próprios arrojados criativos do rei: “Mas, estando el-rei do nosso lado, o Santo Ofício não irá contra o gosto e a vontade de sua majestade, *El-rei*, sendo caso duvidoso, só fará o que o Santo Ofício lhe disser que faça.” (Saramago 2011, 259) [destaques nossos].

A figuração de D. João V permite-nos, assim, confirmar que em *Memorial do Convento* “não se camufla a ideologia, não se ameniza a contradição, no personagem ou na trama. O sujeito é um objeto da indagação - e problematização. Ele não é considerado como um pressuposto; não é invariante nem invariável.” (Hutcheon 1991, 276).

Há, enfim, uma modalização predicativa⁵³ da figura de D. João V a nível da autenticidade do seu ser, das competências, do poder e dos desejos que o desnudam na sua miséria humana e o fazem descer do seu trono ou da *cadeira de braços de pau-santo* (Saramago 2011, 307), para ser recolocado numa possível ordem de igualdade e fraternidade. Pensamos que o tratamento da personagem se transforma em procedimento axial para a concretização do “pendor histórico-didático da obra saramaguiana” de que fala Ana Paula Arnaut e que

não tem a ver com uma atitude veneradora dos registos do passado, tem, antes, que ser pensada à luz da criação desse mundo possível que o autor pretende instalar. Um mundo possível onde a realidade objetiva é carnavalizada de modo a criar um mundo ficcional, mas verosímil (Arnaut 1996, 68–69).

Face ao exposto, constatamos que os procedimentos linguísticos de construção da personagem se concentram numa avaliação imanente, focalizando a existência textual da personagem, enquanto os dispositivos ficcionais, narratológicos e axiológicos reconhecem a sua dimensão transcendente. É, contudo, pela interação desses procedimentos que se concretiza a figuração de D. João V e pela sua complexidade se consolida um potencial semântico da personagem, promotor de uma “disseminação da *figura ficcional* no nosso viver e no nosso agir empíricos” (Reis 2005, 138), quando em qualquer fenómeno identificamos traços *joaninos*. Reconhecemos, de facto, na *construção* de D. João V um contorno epistémico, uma particular visão do mundo relativa “àquilo que, em função das suas crenças e pressuposições, são as suas atitudes éticas, axiológicas e ideológicas” (Reis 2005, 141) e que lhe confere uma transcendência potenciadora até de derivas transnarrativas.

⁵³ Veja-se Vieira 2008, 360–379.

CAPÍTULO 3

Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão: o hibridismo ontológico

“podemos fugir de tudo, não de nós próprios.”

(Saramago 2011, 93)

1.

A figura do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão é talvez aquela que em *Memorial do Convento* sofre um processo de ficcionalização mais elaborado. É oriunda do mundo real, tem uma conformação historiográfica, à semelhança da personagem D. João V, partilhando com esta muitos procedimentos de construção, tais como a incorporação na narrativa de diversos dados históricos – nome, características, façanhas – que garantem a recognoscibilidade da personagem.

Não gozando do mesmo protagonismo historiográfico que a um rei é atribuído, a figura do padre Bartolomeu de Gusmão, jesuíta inventor do século XVIII, será certamente um pouco difusa na memória do leitor de ficção.

A propósito da elaboração desta personagem, também constatamos a necessidade de explicitar procedimentos semiótico-contextuais, como o recurso a fontes históricas, que seguramente estiveram na sua génese, tal como o comprova o texto ficcional.

Deste modo, como atesta a generalidade das fontes históricas, estima-se que em 1685 – a avaliar pelo registo de batismo, que na época ocorria muito perto da data de nascimento, com data de 19 de dezembro (Reale 2013, 3) –, Bartolomeu Lourenço nasceu em Santos, no Brasil, filho de Francisco Lourenço e D. Maria Álvares⁵⁴.

Desenvolve os seus estudos no seminário de Belém (na Baía), pertencente à Companhia de Jesus, sob orientação do padre Alexandre de Gusmão, cujo apelido Bartolomeu Lourenço mais tarde adotará⁵⁵ como homenagem ao seu mestre (Serrão 1980, V:408), e que não deve ser confundido com o ilustre irmão de Bartolomeu que assumiu o mesmo nome – Alexandre de Gusmão, distinto diplomata ao serviço de D. João V.

Revela desde cedo uma inteligência aguda e uma memória prodigiosa, assim como um interesse pelas ciências e suas aplicações práticas, dotes extraordinários que lhe são reconhecidos e exaltados quando, em 1701, vem a Portugal.

⁵⁴ Saramago também conserva este dado histórico na biografia da personagem: “estão no Brasil os meus pais, em Portugal meus irmãos” (Saramago 2011, 169).

Vanessa Albuquerque elucida a genealogia de Bartolomeu: Francisco Lourenço, originário do Porto (as fontes dividem-se quanto à sua profissão: cirurgião-mor do presídio de Santos ou homem de negócios), e D. Maria Alvares, original da própria vila do Porto de Santos, tiveram doze filhos: Domingas Gonçalves (1680), Simão Álvares (1682), Maria Gomes (1683), Bartolomeu Lourenço (1685), Joana Gomes (1688), Patrício de Santa Maria (1690), Paula Maria (1692), Arcângela da Conceição (1693), Alexandre de Gusmão (1695), Brígida Monteiro (1698), Inácio Rodrigues (1700), João Álvares de Santa Maria (1703). (Albuquerque)

⁵⁵ A origem da aquisição do nome é retomada por Saramago: “de Gusmão, foi assim que [eu, Bartolomeu] passei a chamar-me, por via do apelido de um padre que no Brasil me educou” (Saramago 2011, 196).

Como relata Luís Ferrand de Almeida (Almeida 1971, 408–409), assim como os principais biógrafos, antes de 1706, Bartolomeu Lourenço regressa ao Brasil e, no seminário, aplica um primeiro invento da sua autoria, para elevação de águas.

Regressa à metrópole em 1708 para prosseguir estudos na faculdade de Cânones da Universidade de Coimbra, onde se matricula, mas que acaba por abandonar pela maior dedicação às experiências aerostáticas que entretanto desenvolvia⁵⁶.

Quanto à sua personalidade, pronuncia-se Diogo Barbosa Machado, na sua *Bibliotheca Lusitana* (Machado 1741, 1:463): “Sendo tão douto em várias ciências, nunca se lhe descobriu o menor sinal de vanglória; antes, sem afetação, era tão modesto no semblante como afável no génio, parecendo muitas vezes a quem não o conhecia que não era depósito de tantos tesouros científicos.”

É a propósito das referidas invenções aerostáticas que dirige, em princípios de 1709, uma petição⁵⁷ ao rei D. João V, que, a 19 de abril, lhe concede o privilégio requerido para o seu invento - «um instrumento para andar pelo ar...».

Tais projetos ambiciosos são rapidamente alardeados e transcendem até os limites nacionais: na edição de 1 a 4 de junho desse ano, o jornal *Diário de Viena* (terra de D. Maria Ana, a esposa de D. João V) publica a primeira tradução em alemão de um folheto português, detalhado e ilustrado, onde se exibia a “nova barca” que prometia voar pelos céus e encurtar distâncias. Os trabalhos desenvolvidos em redor deste invento, com o apoio do marquês de Fontes, vão sendo conhecidos e o jovem padre vê-se jocosamente apelidado de ‘Voador’, assim como satirizado em escritos coevos (Almeida 1971, 408–409)⁵⁸.

Conta Ferrand de Almeida (Almeida 1971, 408–409) que, precisamente para responder a curiosos ou interessados mal-intencionados, ludibriando-os, o engenhoso inventor põe a circular uma gravura com a representação (falseada) da sua máquina com forma de ave, razão da difundida designação de *passarola*⁵⁹.

⁵⁶ No romance, a personagem segue igualmente este percurso de formação: “assim ensinaram ao padre no seminário de Belém da Baía, assim lho confirmaram, por outras argumentações e estudos mais avançados, na Faculdade de Cânones de Coimbra, antes de fazer subir ao ar os seus balões primeiros, e, agora que chegou de terras holandesas, vai tornar a Coimbra” (Saramago 2011, 158).

⁵⁷ Saramago preserva na ficção a referência a este importante documento: “Disse o padre Bartolomeu Lourenço, Não irei revelar o segredo último do voo, mas, tal como escrevi na petição e memória, toda a máquina se moverá por obra de uma virtude atrativa contrária à queda dos graves” (Saramago 2011, 230).

⁵⁸ Em *Memorial do Convento*, esta visão pejorativa do padre é também explorada: “Aquele que ali vem é o padre Bartolomeu Lourenço, a quem chamam o Voador” (Saramago 2011, 78); “disse o padre, Tenho sido a risada da corte e dos poetas, um deles, Tomás Pinto Brandão, chamou ao meu invento coisa de vento que se há de acabar cedo, se não fosse a proteção de el-rei não sei o que seria de mim, mas el-rei acreditou na minha máquina e tem consentido que, na quinta do duque de Aveiro, a S. Sebastião da Pedreira, eu faça os meus experimentos, enfim já me deixam respirar um pouco os maldizentes” (Saramago 2011, 82).

⁵⁹ No mundo ficcional do romance, é com a mesma designação, forma e preconceito que é modelado o objecto voador concebido pelo padre: “passarola, É assim que se chama a sua máquina, perguntou Baltasar, e o padre respondeu, Assim lhe têm chamado por desprezo.” (Saramago 2011, 84).

Como atestam várias descrições historiográficas (Reale 2013; Almeida 1971, 408–409), Bartolomeu de Gusmão, comprovadamente, realiza quatro demonstrações das suas experiências: a primeira, em 3 de agosto de 1709, na Sala de Audiências, não surte efeito, pois o balão não se eleva; a segunda, dois dias depois, na Sala das Embaixadas, em presença de D. João V com toda a Casa Real e outras pessoas, onde o balão de papel com fogo por baixo consegue elevar-se, mas acaba por se incendiar, sendo destruído pelos criados da Casa Real. A 8 de agosto de 1709, no pátio da Casa da Índia, novamente diante do rei e muita fidalguia, o balão de Bartolomeu Lourenço sobe suavemente à altura da sala e desce sobre o Terreiro do Paço. Um pouco mais tarde, no dia 3 de outubro de 1709, no pátio da Casa da Índia, o instrumento de voar já sobe significativamente e desce de seguida sem problemas⁶⁰.

Apesar da inovação experienciada, a discrepância final entre o prometido ‘*engenho para voar*’ e o concretizado ‘*corpo esférico de pouco peso*’ - nas palavras do núncio italiano Michelangelo Conti (mais tarde papa, com o nome de Inocêncio XIII), também ele espetador das primeiras demonstrações –, isto é, a desproporção entre a passarola e o balão desencantam o padre visionário, descredibilizado ainda pelos seus detratores.

Ruma à Holanda, em 1713, na esperança de aí realizar alguns projectos. Contudo, regressa desiludido três anos depois e termina, em 1720, o curso antes interrompido, tornando-se bacharel, licenciado e doutor em Cânones⁶¹ (Almeida 1971, 408–409).

O seu deslumbrante génio e o talento como orador, homem de letras e ciência granjeiam a Bartolomeu Lourenço de Gusmão enorme prestígio na corte de D. João V e estima do próprio rei⁶².

É académico da recém-criada Academia Real de História, ocupa a Secretaria de Estado, é fidalgo-capelão da Casa Real e usufrui de importantes rendimentos no Brasil.

O desenvolvimento de inventos técnicos é ocupação que continuamente absorve Bartolomeu Lourenço de Gusmão, apesar de ficar aquém da grandiosidade dos projetos delineados. Revela, na verdade, uma megalomania e singularidade desconcertantes para a época.

⁶⁰ Este mesmo relato é reproduzido no romance: “Pois eu [Bartolomeu] faz dois anos que voei, primeiro fiz um balão que ardeu, depois construí outro que subiu até ao teto duma sala do paço, enfim outro que saiu por uma janela da Casa da Índia” (Saramago 2011, 81).

⁶¹ O percurso de vida da personagem segue igualmente esta sequência: “Partirei breve para a Holanda, que é terra de muitos sábios, e lá aprenderei a arte de fazer descer o éter do espaço, de modo a introduzi-lo nas esferas, porque sem ele nunca a máquina voará, (Saramago 2011, 124); “Já o padre Bartolomeu Lourenço regressou de Coimbra, já é doutor em cânones, confirmado de Gusmão por apelativo onomástico e firma escrita” (Saramago 2011, 196).

⁶² Sobre esta afinidade de Bartolomeu com o rei D. João V, lê-se no romance: “talvez eu possa dizer uma palavra a sua majestade, que me distingue com a sua estima e protecção” (Saramago 2011, 79); está rematada e pronta a máquina de voar, já podem ser dadas contas a el-rei, que tantos anos esperou sem que se lhe alterasse a real paciência, sempre afável de modos, sempre benévolo (Saramago 2011, 257).

Daí a Inquisição⁶³ acompanhar de perto o seu trabalho de pregador e inventor, mas é o medo decorrente de saber o seu nome envolvido numa história de bruxaria (Almeida 1971, 408–409) que o faz fugir precipitadamente de Lisboa para Espanha, em setembro de 1724, acompanhado pelo seu irmão Frei João Álvares de Santa Maria.

Como descreve Manuel Reale, a esta angústia acresce uma crise religiosa, de conflito entre o cristianismo e o judaísmo – ao qual terá aderido desde 1722 (Almeida 1971, 408–409) – e adoece gravemente na viagem, com ‘gravíssimos delírios’, vindo a morrer no Hospital da Misericórdia de Toledo, a 19 de novembro de 1724⁶⁴, reconciliado com a Igreja (Reale 2013).

Afirma Ferrand de Almeida que, durante a segunda metade do século XVIII, circulava a ideia de que o padre voador teria chegado a realizar uma máquina na qual o próprio teria voado, o que permanece no foro lendário (Almeida 1971, 408–409).

É por estes vazios da memória histórica e cultural que a imaginação saramaguiana avança:

Mas o Voador chegou a voar, Houve quem dissesse que sim, houve quem dissesse que não, vá lá agora saber-se (Saramago 2011, 429).

O leitor de *Memorial do Convento* pode, enfim, sentir-se mais rico por ter acedido, através da narrativa ficcional, à verdade que responde a essa incógnita, uma verdade possível, a que *poderia ter sido* (Saramago 1990, 18).

Com esta personagem, Saramago comprova, de facto, como no seu romance se move recriativamente pelos factos da história, “convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante” (White 2001, 100). Também a propósito da ficcionalização do padre Bartolomeu Lourenço, T.C. Cerdeira da Silva salienta

quão criativo é o preenchimento imaginário das lacunas da história, de todos os momentos em que a biografia é imprecisa e contraditória. Aí, a poesia restaura uma coerência imaginária criando, no vazio, um possível, que só na arte é recuperável. (Silva 1989, 43).

⁶³ O envolvimento de Bartolomeu de Gusmão nas malhas da Inquisição é um dado importante que *Memorial do Convento* também explora: “Meses passados, um frade consultor do Santo Ofício, na sua censura ao sermão, escreveu que, por tal papel, se ficavam a dever ao autor mais aplausos que sustos, mais admirações que dúvidas.” (Saramago 2011, 237); “dirão que me [Bartolomeu] converti ao judaísmo, e é verdade, dirão que me entrego a feitiçarias, e também verdade é, se feitiçaria é esta passarola e outras artes em que não paro de meditar, e com o que acabo de dizer estou nas mãos de ambos e perdido estarei se me forem denunciar.” (Saramago 2011, 259-260).

⁶⁴ O romance recupera os dados históricos da morte do padre: “o padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo, que é em Espanha, para onde tinha fugido, dizem que louco (...) Quando foi que morreu o padre Bartolomeu Lourenço, Diz-se que foi no dia dezanove de novembro” (Saramago 2011, 305); “o padre Bartolomeu Lourenço, que depois veio a morrer em Espanha, fez agora [novembro de 1728] quatro anos” (Saramago 2011, 429) [acrescentos nossos].

Contudo, a referencialidade histórica do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão é construída progressivamente, no romance. Não é possível uma identificação imediata da figura, sobre a qual se imponha uma moldura de configuração pré-elaborada pelo leitor, definida pela sua competência cultural. A sequencialização narrativa conduz inicialmente o leitor à vinculação da personagem a um determinado mundo possível, que não de ordem histórica:

Blimunda, filha minha [diz Sebastiana], e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço (...) e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe (Saramago 2011, 69).

Deste modo constatamos que a personagem é introduzida na diegese ao lado de outras personagens ficcionadas pelo autor e numa situação também eminentemente ficcional: o padre Bartolomeu surge na narrativa ao lado de Blimunda, num auto de fé em que esta conhece Baltasar, e passa a acompanhar o par e a abençoar, com a sua cumplicidade, a constituição deles como casal.

Recordando Roman Ingarden, a figuração do padre Bartolomeu Lourenço, em *Memorial do Convento*, permite-nos apreciar a reprodução da pessoa real do padre Bartolomeu de Gusmão. Contudo, essa representação não inibe o autor de sujeitar a personagem à lógica da ficção, modelando aspetos do objeto de acordo com a dimensão feérica da intriga e até com a sua própria intencionalidade transgressora, ambas compreendidas pelo leitor, consciente de que “aquilo que se faz passar por outro objeto é sempre coapreendido na sua inautenticidade, no seu *representar simplesmente o outro*” (Ingarden 1973, 268).

Podemos, assim, falar de transposição ontológica operada pela ficcionalização de Bartolomeu Lourenço face a esta transição metaléptica do universo histórico para o mundo possível do texto ficcional, onde a personagem conquista uma grandeza e complexidade que na realidade não tinha. Na verdade,

Padre Bartolomeu Lourenço transita do século XVIII para o universo fictício, de autor de um invento, aparatoso mas inútil, para criador de um objeto aglutinador dos desejos mais puros e inconfessados. (Marinho 2009, 92).

Miguel Real reconhece nesta permeabilidade do real com o ficcional a exceção da personagem saramaguiana de raiz histórica:

se em algum aspeto as personagens principais de *Memorial do Convento* se demarcam das personagens dos romances históricos portugueses contemporâneos esse é, justamente, o da ultrapassagem dos limites da realidade histórica empírica, com íntegro respeito pela fenomenologia desta, embora resvalando para a vizinhança com o maravilhoso, a ficção pura. (Real 1996, 45).

Notamos, portanto, um hibridismo ontológico na configuração da personagem que começa neste substrato histórico da figura ficcional, mas que estruturará mais profundamente a composição de Bartolomeu Lourenço de Gusmão e que será responsável pela figuração ficcional desta personagem.

2.

Ora, acompanhando a personagem no seu “percurso existencial, misto de verdade e fantasia” (Marinho 2009, 93), assistimos, como já notámos, à sua introdução na narrativa através da personagem-narradora Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda, *feiticeira e marrana* sentenciada, em pleno auto de fé. A designação com que o identifica é “padre Bartolomeu Lourenço”, e é esta que vigorará durante uma parte significativa da ação de *Memorial do Convento* respeitante à interação desta personagem com as demais figuras populares, como adiante aprofundaremos.

Antes de mais, este processo de referencialização identificativa recorre semanticamente a um designador não rígido – *padre* –, isto é, na aceção de Kripke, uma unidade linguística constitutiva de uma *descrição definida* que “permite privilegiar determinadas facetas da personagem romanesca e orientar a leitura desta para sentidos axiológicos pré-definidos pelo autor” (Vieira 2008, 48).

Este designador confere uma diferenciação da personagem por *funcionalização* (Vieira 2008, 101, 109), que ativa exatamente essa *orientação para sentidos axiológicos pré-definidos*: é um *padre*, um representante da Igreja católica, pressupostamente afeto a um sistema de valores e comportamentos codificados e estabelecidos como norma respeitada na sociedade portuguesa do século XVIII. Contudo, esta identificação desencadeia a construção de um sentido de estranheza que impera desde a introdução da personagem no mundo ficcional, pois esta suposta pertença a um sistema clerical instituído, consolidado pela vigência da Inquisição, contrasta com a proximidade amistosa com Sebastiana e Blimunda (que com ele dialoga), duas personagens estigmatizadas pelo Santo Ofício, anunciando-se desta forma a deslocação do padre para o universo dos marginais ou excluídos pela História.

A prevalência deste designador identificativo é ainda mais significativa quando reparamos que o narrador se limita a ele quando, por *subtração*, omite a designação completa ou mais extensa do nome da personagem: frequentemente a nomeação da personagem aparece reduzida a “padre”.

Cumprе ainda referir que esta funcionalização é imprescindível na figuração de Bartolomeu de Gusmão como instrumento da crítica ideológica pretendida pelo autor. A figura

constitui-se narrativamente, na opinião de Ana Paula Arnaut, como “intérprete da mensagem ideológica no que ao questionamento da temática religiosa diz respeito” (Arnaud 1996, 49). A este padre atribui o narrador um espírito científico – “aprenderei a arte de fazer descer o éter do espaço, de modo a introduzi-lo nas esferas, porque sem ele nunca a máquina voará” (Saramago 2011, 124) –, e uma clarividência crítica que o tornam problematizador dos dogmas teológicos – “não sei em nome de que Deus a [a bênção] deitaria” (Saramago 2011, 254). Torna-se, por isso, alvo da repressão inquisitorial. Assim, a Igreja aparece, em *Memorial do Convento*, desconstruída nos seus fundamentos por um dos seus mais ilustres agentes; é internamente que se processa a fragilização da estrutura, conseguindo-se desta forma uma crítica mais persuasiva e credível, também tributária da natureza recognoscível da personagem. O leitor junta o seu pensamento à voz das personagens, concluindo, portanto, que um padre assim “não costuma ser fruta que se dê nas sacristias” (Saramago 2011, 140).

É, sem dúvida, sob o signo da estranheza que se constrói a figura do padre Bartolomeu: incoerência pressentida pelo leitor, complexidade sugerida pelo narrador, perplexidade manifestada pelas personagens –

Pode falar com el-rei, espantou-se Baltasar, e acrescentou, Pode falar a el-rei e conhecia a mãe de Blimunda, que foi condenada pela Inquisição, que padre é este padre, palavras estas últimas que Sete-Sóis não terá dito em voz alta, só inquieto as pensou. (Saramago 2011, 79).

O leitor comprova, desde fase incipiente da narrativa, que “Saramago não resistiu à sedução pelo polémico ou, no mínimo, pelo estranho e pelo diferente” (Arnaud 2010, 133). Se a referência ao *padre* podia conduzir o leitor a uma categorização da personagem, num processo *top-down*, de construção mental da figura, como descreve Schneider, na verdade os traços desviantes, que se disseminam e desagregam os modelos pré-elaborados pelo leitor, privilegiam progressivamente um processo *bottom-up* que integra informações diversas cada vez mais individuantes (Schneider 2001, 617).

Que padre é este padre é o que tentaremos esclarecer desde logo pela sua designação identificativa e individualização na narrativa. A nomeação da personagem faz eco do curioso trabalho de ficcionalização operado sobre esta figura, consolidando o processo de metalepse já referido. O recurso a um designador rígido, o nome próprio *Bartolomeu Lourenço*, é uma forma de estabilizar a personagem, uma vez que “[o] valida em todos os mundos possíveis”⁶⁵ (Vieira 2008, 49). No desenrolar da ação diegética, verificamos que este processo designativo de nível semântico procede a uma elaborada diferenciação da personagem. Na verdade, esta que começa

⁶⁵ Cristina Vieira sustenta a distinção da pertinência semântica ente o *nome próprio* e a *descrição definida*, seguindo a argumentação de S. Kripke, na linha de J. Searle, apoiada também por T. Pavel e Y. Baudelle.

por se chamar apenas *Bartolomeu Lourenço* vem mais tarde a assumir o apelido *de Gusmão*, oscilando, assim, entre uma apelação informal - *Bartolomeu Lourenço* - e outra mais formal - *Bartolomeu [Lourenço] de Gusmão*.

Na linha da reflexão de Carlos Reis⁶⁶, confirma Ana Paula Arnaut que essa dupla apelação funciona como se

nos alertasse o narrador para o facto de, apesar da recognoscibilidade de que se reveste, ser este um Bartolomeu Lourenço algo diferente do Bartolomeu de Gusmão que nos chegou por via da História oficial. Diferente porque emerge matizado pela ficção de informações variadas como é o caso da relação com Baltasar e Blimunda e do modo quase feérico como é construída a passarola (Arnaut 1996, 53).

Assim, temos, por um lado, uma diferenciação mais informal, diríamos até familiar, com o recurso apenas aos nomes próprios da personagem: *padre Bartolomeu Lourenço*. Com este nome se designa a personagem que se junta a Blimunda e Baltasar para realizar o sonho clandestino da máquina de voar. Devemos aqui acrescentar que a apelação informal cobre também o recurso à alcunha *Voador*, cognome que funciona por vezes num processo designativo morfossemântico de *permutação*⁶⁷. Este epíteto recuperado pelo narrador ora atualiza a natureza histórica da personagem, e com ela a perceção depreciativa de que o padre gozava na sociedade setecentista, ora evidencia a admiração do narrador pela excecionalidade da personagem face aos constrangimentos do tempo da ação:

Agora me disse aquele meu amigo João Elvas que tendes apelido de Voador, padre, por que foi que vos deram tal nome, perguntou Baltasar. (...) Porque eu voei (Saramago 2011, 81);

Fui eu que os casei, em Lisboa, e tendo o Voador agradecido, que ali não era conhecido por tal, (...) saiu a procurar os Sete-Sóis, contente por assim ter mentido à face de Deus e saber que Deus não se importava (Saramago 2011, 163);

Quem era o tal Voador, O Voador era um padre, o padre Bartolomeu Lourenço, que depois veio a morrer em Espanha, fez agora quatro anos, foi um caso de que se falou muito, o Santo Ofício meteu o nariz, quem sabe se estaria Sete-Sóis nesse negócio (Saramago 2011, 429).

⁶⁶ Sobre a duplicidade das formas de nomear a personagem, Carlos Reis salienta que a figura histórica se integra “na ficção pela via de uma identificação [Bartolomeu Lourenço] que, por não corresponder à «oficial» [Bartolomeu de Gusmão], favorece essa integração, sem todavia exigir a obliteração da condição histórica”. Reis 1986, 99 [acrescentos nossos].

⁶⁷ *Permutação* é um processo designativo que, segundo Cristina Vieira, implica uma troca de nomes usados pela mesma personagem, não como técnica de disfarce, mas como troca entre o nome próprio, verdadeiro, e uma alcunha, um pseudónimo, uma corruptela, com efeitos ou de distanciamento, (parodístico, hierárquico) ou de sugestão de familiaridade. Vieira 2008, 56-57.

Por outro lado, a aquisição do apelido, a apelação formal, mais ou menos completa, não só confirma a recognoscibilidade da personagem, como distancia a personagem do universo de relações anteriormente referido, o popular, e associa o padre às convenções sociais dos grupos privilegiados. “A dupla identificação desta personagem ao longo da trama romanesca dependerá, sintomaticamente, do grau de veracidade histórica das informações narradas” (Arnaut 1996, 54): emerge no discurso esta forma de nomeação com apelido quando o narrador inscreve o padre no universo da corte e academias, ou o relaciona com material histórico, como a conceção da passarola, os estudos e as suas viagens, ou a relação com outras figuras históricas, como Domenico Scarlatti.

perante el-rei o responsável sou eu, padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, De quê, perguntaram Blimunda e Baltasar ao mesmo tempo, De Gusmão, foi assim que passei a chamar-me por via do apelido de um padre que no Brasil me educou, Bartolomeu Lourenço era quanto bastava, disse Blimunda, não me vou habituar a dizer Gusmão, Nem precisarás, para ti e Baltasar serei sempre o mesmo Bartolomeu Lourenço, mas a corte e as academias terão de chamar-me Bartolomeu Lourenço de Gusmão, pois quem, como eu, vai ser doutor em cânones precisa ter um nome que lhe assente à dignidade (Saramago 2011, 196).

De facto, como observa Maria de Fátima Marinho, a “aposição do «de Gusmão» (...) marca a distância dos dois mundos e a duplicidade fundamental do padre” (Marinho 2009, 94). Este rebatismo social e académico vinca mais uma vez o artificialismo e as convenções que dominam a esfera do poder, onde o apelido funciona como o adereço, a máscara de prestígio que o padre tem de exibir para ser plenamente integrado no teatro cortesão – “as atenções com que a corte extensamente distingue o doutor Bartolomeu Lourenço de Gusmão” (Saramago 2011, 237)–, retomando-se assim tópicos já exploradas na figuração de D. João V, que tornam coerente a moldura axiológica do mundo textual. Confirmem-se estas considerações, ainda, com a referência ao título de *doutor* usado pela personagem:

é doutor em cânones, confirmado de Gusmão por apelativo onomástico e firma escrita, (...) o pior de tudo não será mudar de nome, mas de cara, ou de palavra. De palavra e cara não parece ele que tenha mudado, para Baltasar e Blimunda de nome também não, e se el-rei o fez fidalgo capelão de sua casa e académico da sua academia, *são de tirar e pôr essas caras e palavras*, que, com o nome adotado, ficam ao portão da quinta do duque de Aveiro, e não entram, (Saramago 2011, 215) [destaques nossos].

Ana Paula Arnaut esclarece que esta delimitação dos diferentes domínios de designação da personagem nem sempre é exata, devido não só à “convivência no universo narrado de personagens, acontecimentos e lugares aceites como históricos, com personagens, acontecimentos e espaços ficcionais, mas também pelo facto de em cada uma destas categorias

coexistirem as duas linhas de força: a histórica e a ficcional.” (Arnaut 1996, 57–58). Este hibridismo da personagem permite-nos considerar que a figura do padre Bartolomeu corporiza, assim, uma *modalidade mista de existência*, de acordo com a designação de John Woods (Woods 2009, 41-42).

A dupla apelação descrita contribui, ainda, não só para individualizar o padre no universo narrativo face às demais personagens, como também para expor a fragmentação que caracteriza a figura, fragmentação que ganhará contornos ontológicos e determinará a modelação da personagem no devir narrativo.

A disposição destes dados identificadores iniciais sustenta o processo de construção mental da personagem que R. Schneider descreve:

Whenever triggered by the repeated use of the name, description, or pronoun, the character model will be reactivated and subjected to new information processing. Character models can be regarded as sub-models of the overall text-world model, and individual aspects of the character model, such as character traits, visual appearance, or single utterances, can come into representational focus. (Schneider 2001, 611).

3.

Continuamos a desvendar *que padre é este padre* através de algumas descrições constitutivas do retrato de Bartolomeu Lourenço que o narrador disponibiliza:

o padre um pouco mais baixo e parecendo mais novo [que Baltasar], mas não, têm ambos a mesma idade, vinte e seis anos, como de Baltasar já sabíamos, porém são duas diferentes vidas, (...) a de Bartolomeu Lourenço, que no Brasil nasceu e novo veio pela primeira vez a Portugal, de tanto estudo e memória que, sendo moço de quinze anos, prometia, e muito fez do que prometeu, dizer de cor todo Virgílio, Horácio, Ovídio, Quinto Cúrcio, Suetónio, Mecenas e Séneca, para diante e para trás, ou donde lhe apontassem, e dar a definição de todas as fábulas que se escreveram, e a que fim as fingiram os gentios gregos e romanos, e também dizer quem foram os autores de todos os livros de versos, antigos e modernos, até ao ano de mil e duzentos, e se alguém lhe dissesse uma poesia, logo responderia a propósito com dez versos seus ali mesmo compostos, e prometia também justificar e defender toda a filosofia e os pontos mais intrincados dela, e explicar a parte de Aristóteles, ainda que extensa, com todos os seus embaraços, termos e meios termos, e responder a todas as dúvidas da Sagrada Escritura, tanto do Testamento Velho como do Novo, repetindo de cor, quer a fio corrido quer salteado, todos os Evangelhos dos quatro Evangelistas, para trás e para diante, e o mesmo das epístolas de S. Paulo e S. Jerónimo, e os anos de profeta a profeta e quantos de vida teve cada um deles, e o mesmo de todos os reis da Escritura, e o mesmo, para baixo e para cima, para a esquerda e para a direita, dos Livros dos Salmos, dos Cantares, do Êxodo e todos os Livros dos Reis... (Saramago 2011, 79-80).

Notemos como a descrição física, pouco desenvolvida (apenas refere altura e idade), se elabora em termos comparativos com uma personagem ficcional, Baltasar, e como pelos predicados intelectuais amplamente descritos⁶⁸ fica definido o traço da excecionalidade desta figura – como admite o narrador, e para nós seguramente o traço mais distintivo e significativo na figuração de Bartolomeu: “afinal não parecem muito canónicos, diga-se aqui para nós e sem outras desconfianças, este sublime engenho, estas prendas e memória nascidas e criadas em terra de que só temos requerido o ouro e os diamantes, o tabaco e o açúcar” (Saramago 2011, 80).

A caracterização física das personagens em *Memorial do Convento* é sempre escassa; o narrador apenas deixa um esboço da imagem física das suas personagens, como, por exemplo, “a mão eclesiástica e macia do padre Bartolomeu Lourenço” (Saramago 2011, 229). O leitor reencontra, em ponto adiantado da narrativa, outra referência ao aspeto físico do padre, focalizado por Baltasar e Blimunda. Agora o retrato é compósito pois a imagem física (corpo e indumentária) associa-se ao retrato psicológico – neste momento, a magreza, o aspeto descuidado, a palidez, o ar doentio, a imagem física em geral é expressão do drama interior que o padre vivencia, devido ao sentimento de culpa pela doença de Blimunda e por se sentir perseguido pelo Santo Ofício:

o padre, emagrecido por outra espécie de doença, por outras visões, e, contra o seu costume desmazelado de traje, como se dormisse vestido. (...) O padre tornou-se mais pálido, olhou em redor como se temesse que alguém estivesse ouvindo (...). § Está doente, padre Bartolomeu Lourenço, tem a cara branca, os olhos pisados (Saramago 2011, 253-254).

Já a caracterização da disposição mental e psicológica da personagem merece maior detalhe. A excecionalidade anteriormente apontada incide particularmente nas propriedades intelectuais, nos contornos éticos e traços psicológicos definidores da personalidade única do padre Bartolomeu. Estes predicados podem ser encontrados diretamente referidos pelo narrador ou pelas personagens, ou podemos subtraí-los das suas atitudes, discursos e atividades.

Antes de mais a simplicidade exibida pelo padre é um traço diferenciador, num tempo dominado pela exuberância e artificialidade. Essa simplicidade, nas atitudes e comportamentos, revela-se coerente com o lado das relações populares que o padre fomenta. Evidencia-se na partilha de refeições miseráveis com Blimunda e Baltasar – “ceou o padre Bartolomeu Lourenço com Sete-Sóis e Sete-Luas, sardinhas salgadas e uma fritada de ovos, a infusa da água, pão grosseiro e duro” –, na partilha do mesmo espaço de trabalho – a abegoaria, onde ensaia os seus

⁶⁸ A hiperprecisão que o excerto textual revela não tem aqui o efeito caricatural que encontramos, por exemplo, nas descrições referentes a D. João V. Agora a hiperprecisão, sustentada na enumeração e construção paratática, superlativa a competência intelectual e cultural do padre, a sua memória prodigiosa e o seu saber enciclopédico de forma a consolidar o seu perfil extraordinário.

sermões; e na habitação que ocupa – “nas varandas do Terreiro do Paço, em casa de uma mulher viúva” (Saramago 2011, 216). Notamos também essa simplicidade nas referências insistentes ao uso da mula como meio de transporte nas suas várias deslocações, em detrimento de outros meios mais condignos da sua dignidade eclesiástica e cortesã: “vai o Voador por agora cavalcando uma remansosa mula alquilada, como convém a sacerdote sem extremadas artes de ginete e apenas provido de bens medianos” (Saramago 2011, 159). Por vezes a referência à mula funciona em hipálage para nos exprimir o estado anímico do padre viajante⁶⁹. Também se revela um homem simples no modo afável e fraterno com que se relaciona com os mais rústicos, nomeadamente os familiares de Baltasar, em Mafra.

Esta simplicidade torna-se ainda mais apreciável quanto sabemos que o padre é frequentador da corte, próximo do rei – “Mora o padre cerca do paço, e ainda bem, pois muito o frequenta, não tanto por obrigações firmes do seu título de capelão fidalgo, mais honorífico que efetivo mas por lhe querer bem el-rei” (Saramago 2011, 216) –, mas não se deixou afetar pelos maneirismos cortesãos, por isso não é atingido pela crítica mordaz do narrador. Aliás é sempre com tom valorativo que o narrador perspetiva os gestos fraternos de Bartolomeu, a sua memória extraordinária, os seus dotes de orador sacro, o seu gosto pelo estudo, a sua curiosidade científica, no fundo tudo aquilo em que é menos padre, veiculando-se também por aqui a crítica religiosa do autor.

Falando agora do génio de Bartolomeu, a sua erudição evidencia-se na oratória, “ao ponto de o terem comparado ao padre António Vieira” (Saramago 2011, 122) – a comparação com a figura histórica credibiliza a caracterização da personagem –, assim como o destaca na carreira académica, usufruindo, por isso, de cargos prestigiantes na corte joanina: “fidalgos capelão” de D. João V e membro da Academia Real. Contudo, este estatuto socioprofissional tradicionalmente valorizado é ridicularizado pelo narrador, porquanto reflete uma sociedade preconceituosa e não garante por si só nenhuma exceção do sujeito, sobretudo quando comparada àquela que é exigida a um inventor, conotado com a competência e o arrojo, mas que o tempo histórico (e quiçá o presente da escrita) ainda não aceita:

um homem pode ser grande voador, mas é-lhe muito conveniente que saia bacharel, licenciado e doutor, e então, ainda que não voe, o consideram. (Saramago 2011, 158);

o que fariam os três se chegassem à vista da máquina, diria o fidalgo que são trabalhos mecânicos, esconjuraria o capelão a obra diabólica ali manifesta, por ser

⁶⁹ Como se comprova em: “Ouviram fora do portão os cascos da mula batendo com força, insólito caso, que isto não é animal de arrebatamentos, temos novidade, (...) O padre Bartolomeu Lourenço entrou violentamente na abegoaria, vinha pálido, lívido, cor de cinza, como um ressuscitado que já fosse apodrecendo (Saramago 2011, 260-261).

isto coisa do futuro se retiraria o académico, para só voltar quando fosse coisa passada. (Saramago 2011, 215-216).

O domínio da linguagem trabalhado na figuração de Bartolomeu Lourenço é também um procedimento de caracterização importante. Esta personagem fala latim, imprescindível à sua condição de padre, pregador e doutor em Cânones; domina um estilo barroco, ao gosto da época, nas interações discursivas com os esclarecidos da corte, como Domenico Scarlatti, e na construção dos seus sermões, segundo o conceptismo em voga. Assim como atualiza um discurso objetivo e pragmático quando dialoga com os simples, como Baltasar.

É ainda pelo discurso da personagem que assistimos à verbalização problematizadora de dogmas religiosos, que denuncia a desagregação mental que se opera progressivamente no padre. Por outro lado, o discurso contra a verdade religiosa atesta o confronto de Saramago com a verdade instituída pela História, instaurando, assim, a transgressão absoluta. O discurso paródico e irónico do padre Bartolomeu que subverte o código religioso vigente contribui para a construção da estranheza da personagem, e, ao mesmo tempo que descreve uma sociedade hipócrita, reclama a sua própria distinção, o lugar à parte onde a personagem se centrará em interação com outros:

Deite-nos a sua bênção, padre, Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria, abençoem-se antes um ao outro, é quanto basta, pudessem ser todas as bênçãos como essa. (Saramago 2011, 254).

Também pelo discurso, Bartolomeu Lourenço procede à exploração do poder da palavra como elemento modelizador da realidade e força construtiva do conhecimento do mundo e do homem, capaz de restaurar a dignidade humana, subvertida pelas circunstâncias de miséria, ignorância e repressão:

Bartolomeu Lourenço voltou para a abegoaria e disse aos outros que o tinham seguido, Fiz duas afirmações contrárias entre si, respondam-me qual acham que é a verdadeira, Eu não sei, disse Baltasar, Nem eu, disse Blimunda, e o padre repetiu, Deus é uno em essência e pessoa, Deus é uno em essência e trino em pessoa, onde está a verdade, onde está a falsidade, Não sabemos, respondeu Blimunda, e não compreendemos as palavras, Mas acredito na Santíssima Trindade, no Padre, no Filho e no Espírito Santo, falo do que ensina a Santa Igreja, não do que disse o italiano, Acredito, Então Deus, para ti, é trino em pessoa, Pois será, E se eu te disser agora que Deus é uma só pessoa, que era ele só quando criou o mundo e os homens, acreditarás, Se me diz que é assim, acredito, Digo-te apenas que acredites, em quê nem eu próprio sei, mas destas minhas palavras não fales a ninguém, e tu, Baltasar, qual é a tua opinião, Desde que comecei a construir a máquina de voar, deixei de pensar nessas coisas, talvez Deus seja um, talvez seja três, pode bem ser que seja quatro, a diferença não se nota, se calhar Deus é o único soldado vivo de um exército de cem mil, por isso é ao mesmo tempo soldado, capitão e general, e também

maneta, como me foi explicado, e isso, sim, passei a acreditar, (Saramago 2011, 233-234).

O gosto pelo estudo e pelo progresso científico levam o padre Bartolomeu à Holanda, representando, assim, na narrativa, os estrangeirados que abanavam com a sua modernidade os alicerces conservadores da sociedade setecentista:

eu padre Bartolomeu Lourenço que voltei da Holanda aonde fui averiguar se já na Europa sabem voar com asas, se nos estudos desta ciência vão mais adiantados do que eu estou no meu país de marinheiros, (Saramago 2011, 158-159).

O ponto máximo do arrojo criador e transgressor do padre situa-se precisamente no sonho de voar e na conceção de uma máquina que concretize essa ousadia (para a época histórica) possível (para o leitor do século XX):

o padre explicou, em tom primeiramente sereno, depois animando-se (...). Calou-se alguns momentos, e acrescentou, E quando tudo estiver armado e concordante entre si, voarei. (Saramago 2011, 87).

É, com efeito, uma figura singular, inquietada e inquietante na busca de conciliação entre a sua espiritualidade e o seu sonho extravagante – “O padre persignou-se, Graças, meu Deus, agora voarei.” (Saramago 2011, 170). Na verdade, mais do que a busca da modernidade, há na atuação de Bartolomeu Lourenço de Gusmão o fascínio pelo compromisso com o progresso humano, a reivindicação da liberdade criadora, a ânsia da fuga aos limites impostos. Daí os seus comportamentos divergentes da doxa, arriscados, como o interesse alquímico, a afeição ao judaísmo, a valorização do oculto:

Parece-me [a mim, Baltasar] que estão na verdade aqueles que disseram que essa arte de voar se entendia mais com o Santo Ofício que com a geometria, se eu estivesse no vosso caso dobraria de cautelas, olhai que cárcere, degredo e fogueira costumam ser a paga desses excessos, mas disto sabe um padre mais do que um soldado, Tenho cuidado e não me faltam proteções, (Saramago 2011, 83-84)[acrescentos nossos].

A feição psicológica e ideológica de Bartolomeu conhece várias fases ao longo do percurso ficcional: a serenidade e equilíbrio, que o definiam como homem confiante nas suas capacidades e na articulação sensata das várias dimensões da sua existência, dão lugar a um ser em desintegração crescente, afinal o preço do seu desajuste ao tempo e ao espaço. Torna-se uma figura dilacerada pela consciência da sua excentricidade e respetivos efeitos: pensamentos heréticos, “as negruras doutrinárias”, “em um pensamento só, tão opostas e inimigas verdades”

(Saramago 2011, 238, 239); suspeição, medo da aproximação inquisitorial⁷⁰; culpa por o seu sonho ousado sacrificar um ser humano, a amiga Blimunda:

O padre Bartolomeu Lourenço, sombrio, sentava-se no mocho, e aí ficava horas. De vez em quando parecia rezar, mas nunca ninguém pôde compreender as palavras que murmurava nem a quem as dirigia. (Saramago 2011, 249).

Todas as noites, o padre (...) punha-se a desejar, meio delirando, que lhe saltassem ao caminho facinorosos, talvez o próprio Baltasar, com a espada ferrujenta e o mortal espigão, para vingar Blimunda, assim se acabaria tudo. (Saramago 2011, 250).

4.

A relação com a máquina de voar, objeto simbólico, revela-se o mais substancial procedimento modelizador do padre. Através dela constatamos como os procedimentos narratológicos de ficcionalização se articulam com processos axiológicos determinantes para a construção da figura de Bartolomeu. Para este projeto da máquina de voar, o padre Bartolomeu mobiliza todos os seus conhecimentos, esforços e parcerias. Na verdade, este objeto é aquele que aglutina todos os traços distintivos da figura de Bartolomeu Lourenço de Gusmão e é através da criação deste invento que se consolida toda a avaliação axiológica da personagem.

A empatia, admiração, cumplicidade e solidariedade que as demais personagens, narrador e leitor são motivados a sentir por esta figura resultam das ações, atitudes e discursos já salientados, mas decorrem particularmente dos valores inerentes ao investimento criador patente na passarola.

Retomando os processos de modalização predicativa que Cristina Vieira (Vieira 2008, 360–379) define a partir de Greimas e Courtés⁷¹, constatamos que os diversos valores que configuram a personagem de Bartolomeu – a modalização relativa ao ser, ao saber, ao crer, ao fazer, ao poder, ao querer e ao dever – ativam códigos psicossociais e avaliações normativas valorizadores da personagem.

Quanto à relação ser/parecer definidora da personagem, Bartolomeu é um homem autêntico na expressão de cada uma das facetas da sua existência. O facto de estas serem várias não implica mentira ou falsidade disforizadoras da personagem. Até a propensão herética, o recurso às *vontades* humanas como força motriz da sua máquina, não depreciam a personagem aos olhos do leitor. Pelo contrário, são o sinal de um ser original, com consciência crítica, que

⁷⁰ Para a avaliação axiológica inerente à construção da personagem é importante a explicitação da repressão arbitrária e cruel da Inquisição com a qual se confrontam as personagens: “querendo o Santo Ofício, são más todas as razões boas, e boas todas as razões más, e quando umas e outras faltem, lá estão os tormentos da água e do fogo, do potro e da polé, para fazê-las nascer do nada e à discricção,” (Saramago 2011, 259).

⁷¹ O conceito de ‘valor modal’ (Greimas e Courtés 1979) é a fonte inspiradora da terminologia adaptada por Cristina Vieira e aplicada ao âmbito da axiologização da personagem romanesca.

procura uma espiritualidade mais pura, verdadeiramente despojada das lógicas temporais impostas por uma igreja corrompida e corruptora da divindade humana, por isso repudiada pelo narrador e pelo leitor. Como atesta Ana Paula Arnaut, o trânsito narrativo do padre apresenta-o como vítima da “intolerância e da capacidade da Inquisição para tolher o progresso científico e intelectual” (Arnaud 1996, 51). O segredo que envolve a construção da máquina é não só o reforço da cumplicidade entre os seus obreiros, mas também resultado da cautela defensiva face à ameaça inquisitorial:

lembrem-se de que toda esta nossa obra terá de ser feita em absoluto segredo, não o podem saber nem parente nem amigo, amigos mais que nós três não há, e se alguém aí vier com perguntas, dirão que estão a guardar a quinta por ordem de el-rei, e que perante el-rei o responsável sou eu, padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, (Saramago 2011, 196).

Com efeito, a transgressão de Bartolomeu Lourenço é em todas as formas um exercício de liberdade e sublimação, que recoloca esses princípios como inalienáveis da condição humana:

[Bartolomeu]tem diante dos próprios olhos um maior pecado seu aquele de orgulho e ambição de fazer levantar um dia aos ares, aonde até hoje apenas subiram Cristo a Virgem e alguns escolhidos santos, estas espalhadas partes que trabalhosamente Baltasar vai conjugando (Saramago 2011, 119) [acrescentos nossos].

Através de modalizações que predicam sobre o saber fazer da figura em questão, as suas competências e capacidades já se definiram anteriormente como catalisadoras de grande apreço de outras personagens, do narrador e do leitor. Assim acontece também com as crenças da personagem, nomeadamente na ciência, na alquimia, no sobrenatural, nas potencialidades humanas, na força da vontade impulsionadora do progresso da cultura humana:

Esse gancho que tens no braço não o inventaste tu, foi preciso que alguém tivesse a necessidade e a ideia, que sem aquela esta não ocorre, (...) assim como o homem, bicho da terra, se fez marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador, (...)

Ouvi dizer que ela [mãe de Blimunda] tinha visões de ver pessoas voando com asas de pano, é certo que visões não falta por aí quem diga tê-las, mas havia tal verosimilhança no que me contavam, que discretamente a fui visitar um dia, e depois ganhei-lhe amizade, E chegou a saber o que queria, Não, não cheguei, compreendi que o saber dela, se realmente o tinha, era outro saber, e que eu deveria perseverar contra a minha própria ignorância, sem ajudas, prouvera não me engane, (Saramago 2011, 83).

O reconhecimento de incertezas quanto aos seus conhecimentos, ao avanço científico não é desprezível, mas louvável como expressão da humildade necessária à verdadeira aprendizagem:

E como se há de ele trazer para cá, perguntou Baltasar, Pelas artes da alquimia, em que não sou hábil, mas sobre isto não dirão nunca uma palavra, suceda o que suceder, (Saramago 2011, 124).

A probabilidade de sucesso de todo o esforço implicado na construção da passarola é acalentada pelo devir narrativo e partilhada pelo leitor, sobretudo quando este voo inaugural se reveste da necessidade de fuga ao Santo Ofício:

Vamos fugir na máquina, depois, como subitamente assustado, murmurou quase inaudivelmente, apontando a passarola, Vamos fugir nela, Para onde, Não sei, o que é preciso é fugir daqui. (Saramago 2011, 261).

Então Blimunda perguntou, Aonde vamos, e o padre respondeu, Lá aonde não possa chegar o braço do Santo Ofício, se existe esse lugar. (Saramago 2011, 271).

O voo é, enfim, possível e valida as competências da personagem. A aterragem em Montejunto não é um fracasso, é a comprovação da eficácia inventiva e do valor da experiência, tanto que a máquina voa de novo, mais tarde; o sonho realiza-se, o futuro edifica-se. Recorrendo à síntese de Maria Alzira Seixo, Bartolomeu de Gusmão “representa a possibilidade de articulação entre a cultura e o humano, entre o saber e o sonho, entre o conhecimento e o desejo” (Seixo 1999, 38).

A nível da modalização factitiva, como Cristina Vieira desenvolve (Vieira 2008, 368), notamos que a construção da passarola ressalta valorativamente a intervenção ideológica, a provocação, com algum sabor a vingança, de que se reveste o comportamento da personagem:

nunca ave alguma subiu tão alto se me visse el-rei, se me visse aquele Tomás Pinto Brandão que se riu de mim em verso, se o Santo Ofício me visse, saberiam todos que sou filho predileto de Deus, eu sim, eu que estou subindo ao céu por obra do meu génio, por obra também dos olhos de Blimunda, se haverá no céu olhos como eles, por obra da mão direita de Baltasar, aqui te levo, Deus, um que também não tem a mão esquerda, (Saramago 2011, 265).

Por outro lado, este projeto leva Bartolomeu a uma intervenção humana visível nas parcerias que empreende. Para além do apoio do rei D. João V, cuja figura resulta mais humanizada e positiva por esta ligação ao sonho de voar, temos que salientar o contributo do padre para o engrandecimento humano de Baltasar e Blimunda. Mais adiante, neste trabalho, refletiremos sobre o valor mais simbólico, de certo modo alegórico, que alcança a ficcionalização destas personagens em conjunto. Por agora, interessa compreender como Bartolomeu Lourenço é a força racional, sensível e clarividente que, pela partilha do seu sonho, permite que Baltasar e Blimunda se redescubram interiormente, redefinem a grandeza e dignidade das suas capacidades e, em virtude disso, se reposicionem, se construam, afinal, na sua ordem pessoal e na ordem do mundo,

Queres tu vir ajudar-me, perguntou. Baltasar deu um passo atrás, estupefacto, Eu não sei nada, sou um homem do campo, mais do que isso só me ensinaram a matar, e assim como me acho, sem esta mão, Com essa mão e esse gancho podes fazer tudo quanto quiseres, (Saramago 2011, 88).

o padre virou-se para ela [Blimunda], sorriu, olhou um e olhou outro, e declarou, Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, (Saramago 2011, 121)[acrescentos nossos].

mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas [disse Bartolomeu](...)

§ e quando vires que a nuvem vai sair de dentro delas, está sempre a suceder, aproximás o frasco aberto, e a vontade entrará nele, (Saramago 2011, 169-170)[acrescentos nossos].

Particularmente sobre estas personagens, Baltasar e Blimunda, mais vulneráveis pela sua pobreza e ignorância, Bartolomeu revela ainda que se rege por imperativos éticos que doseiam a sua previsível autoridade. Sendo ele o inventor, exhibe um controlo lúcido da obrigatoriedade e permissividade das suas atitudes, respeitador do compromisso livre de cada um:

lembrei-me de que não teremos melhor ocasião para recolher as vontades dos moribundos, se as conservam ainda, mas é meu dever avisar-te de que correrás grandes perigos, não vais se não quiseres, nem eu te obrigaria, ainda que obrigar-te estivesse na minha mão, (Saramago 2011, 242).

De certo modo Bartolomeu Lourenço de Gusmão é o instrumento ficcional que o autor manobra para arrastar o foco da história noutra direção, consumando a movimentação *ex-cêntrica* que se constata na narrativa saramaguiana. Na verdade, aciona uma galeria de novos heróis, personagens *ex-cêntricas* (Kaufman 1991, 129) porque, por um lado, correspondem geralmente aos marginalizados pela visão e pelo discurso históricos, devido à sua diferença, estranheza ou afastamento do cânone sociomoral, e, por outro, são personagens que trazem uma nova visão dos factos, propõem características, facetas e comportamentos fora das convenções uniformes, dominantes em relação ao centro específico da sociedade setecentista. Bartolomeu e os seus parceiros assumem, por isso, “uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade a nossa cultura não é o monólito homogéneo (...) que podemos ter presumido” (Hutcheon 1991, 29).

O desenvolvimento do processo criador da máquina não passa sem Bartolomeu de Gusmão levar ainda Domenico Scarlatti⁷² a fazer parte dele. Deslocando a personagem do natural meio cortesão onde se insere, como “mestre de cravo da infanta, mestre da capela real” (Saramago 2011, 226-227), Bartolomeu introduz o músico italiano na construção do sonho e na partilha do segredo transgressor – “É este o segredo, perguntou, Este é, até hoje de três pessoas, agora de quatro,” (Saramago 2011, 228).

Como aponta Miguel Real, “a mecânica científica é, em termos de sonhos humanos e como criação do homem, idêntica ou paralela à arte musical, sonhos que amargam o presente, mas levantam de um modo heroico o futuro.” Assim, Scarlatti acompanha com a sua execução musical a construção da máquina de voar. Associa a dimensão artística, pela força aérea da música, das *harmonias celestes*, ao desenvolvimento científico-tecnológico de Bartolomeu de Gusmão, numa atividade criativa ímpar onde a “função criadora e progressista da arte” se afirma “enquanto expressão viva da alma na procura de uma harmonia entre o pensamento e a ação humanas” (Real 1996, 52–53):

O âmbar atrairá que coisa, O que estiver dentro das esferas, Esse é o segredo Sim, esse é o segredo, É mineral, vegetal ou animal, Não é mineral, nem vegetal, nem animal Tudo é mineral, ou vegetal, ou animal, Nem tudo, há coisas que o não são, a música, por exemplo, Padre Bartolomeu de Gusmão, decerto não quer dizer-me que estas esferas vão conter música, Não, mas quem sabe se com ela não subiria também a máquina, tenho de pensar nisso, afinal pouco falta para que me erga eu ao ar quando o ouço tocar no cravo, É um gracejo, Menos do que parece, senhor Scarlatti. (Saramago 2011, 231).

Devemos destacar, ainda, que a figura de Domenico Scarlatti, recognoscível devido à matriz histórica que nela reconhecemos, é ficcionalizada ao entrar no cenário da construção da passarola, e, pela ancoragem histórica que encerra, tempera com verosimilhança a lógica insólita que ali se institui. O desenlace do percurso narrativo partilhado por estas duas personagens reveste-se de valores axiológicos significativos para o remate do significado das figuras em causa: a destruição do cravo, por Scarlatti, e o voo da passarola, objetos que no seu contexto são tomados como evidências revolucionárias, são o contributo para “o equilíbrio do mundo: o horizonte plano, naquele momento histórico, é representado pelo absolutismo régio e pela

⁷² Domenico Scarlatti é um compositor italiano (Nápoles, 26 de outubro de 1685), que vem de Londres para a corte joanina como mestre da princesa Maria Bárbara, em cujo séquito parte para Madrid, onde morre a 23 de julho de 1757. Saramago respeita muitos dos dados históricos da sua biografia em *Memorial do Convento* e traça dele o mais definido retrato da obra: “il signor Scarlatti só chegou há poucos meses, e por que não de estes estrangeiros tornar os nomes difíceis, se tão pouco custa descobrir que é Escarlata o nome deste, e bem lhe fica, homem de completa figura, rosto comprido, boca larga e firme, olhos afastados, não sei que têm os italianos, e então este, em Nápoles nascido há trinta e cinco anos,” (Saramago 2011, 228).

Inquisição, e a vertical do futuro que a corta é, por um lado, a ciência (...) e, por outro, a música, que se mascara ainda sob a capa do devaneio e do entretém.” (Real 1996, 53–54).

Esse equilíbrio é posteriormente confirmado quando pela fuga e morte de Bartolomeu, enlouquecido, e pela partida de Scarlatti para Espanha, fica o espaço narrativo despojado das personagens que de alguma forma estão mais subjugadas ao *status quo*, para que aquelas mais profundamente *excêntricas* possam emergir como protagonistas da história:

[Eu, Scarlatti] Vim-te dizer, e a Baltasar, que o padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo, que é em Espanha, para onde tinha fugido, dizem que louco, e como não se falava de ti nem de Baltasar, resolvi vir a Mafra saber se estavam vivos. Blimunda juntou as mãos, não como se rezasse, mas como quem estrangula os próprios dedos, Morreu, Foi essa a notícia que chegou a Lisboa, Na noite em que a máquina caiu na serra, o padre Bartolomeu Lourenço fugiu de nós e nunca mais voltou, E a máquina, Lá continua, que faremos com ela, *Defendam-na, cuidem-na, pode ser que um dia volte a voar*, (Saramago 2011, 304-305) [destaques nossos].

Estas parcerias mobilizadas pelo desejo de voar, desiderato congregador das capacidades e esforços de cada um, instituem-se como propostas ficcionais de relações imprevisíveis e improváveis que ligam seres humanos que as convenções sociais separam: um rei, um padre, um soldado maneta, uma vidente, um músico. A ficcionalização das personagens permite, assim, “transformar o diferente, o offcentro, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política - talvez o passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical” (Hutcheon 1991, 100).

De certo modo também a loucura final do padre é um traço caracterizador necessário para a construção valorativa da personagem. Se *a priori* expressa uma impotência feita de resignação e aceitação lúcida das circunstâncias repressivas, na verdade o estado de loucura é a reação à incapacidade de alteração imediata da doxa, a afirmação definitiva da recusa íntima de submissão à ordem instituída, à opressão dominante, é a negação intrínseca da integração nesta mundividência setecentista, à qual não pertence por ser já do futuro:

O padre Bartolomeu Lourenço olha indiferente, está fora do mundo, para além da própria resignação, espera o fim que não vai tardar. (Saramago 2011, 274).

O padre Bartolomeu Lourenço não respondeu. Apertava a cabeça entre as mãos, depois fazia gestos como se conversasse com um ser invisível, e o seu vulto tornava-se cada vez mais impreciso na escuridão. (Saramago 2011, 277).

A concretização de um sonho que transcende os limites da época é, deste modo, uma ação de sublimação humana, unificadora, pois gera uma nova ordem social fundada na igualdade,

no respeito, na autodeterminação, na cumplicidade, na necessidade mútua para a construção do progresso. É a proposta saramaguiana de uma ucronia redentora da História.

5.

Embora a duplicidade do padre nasça desde logo da sua passagem do mundo real, modelo de mundo de tipo I, como analisa Adriana Martins (Martins 1994, 49–50), a partir de Pavel e Albaladejo, para um mundo possível ficcional (modelo de mundo de tipo II), onde Bartolomeu Lourenço ganha relevo e procede ao resgate de factos e figuras que a História silenciou, reconhecemos nele uma duplicidade mais consequente no cruzamento do real com o maravilhoso.

Confirma Maria de Fátima Marinho que, através de Bartolomeu, “a superestrutura religiosa é abalada numa intriga cujos protagonistas só conseguem redimir-se através do maravilhoso e da pertença irreversível a um mundo alternativo”(Marinho 2009, 104).

De facto, por via desta figura credível, marcada pela heterodoxia do religioso-cientista, assistimos à integração do maravilhoso como força redefinidora da diegese, da relação do homem com o outro e com o tempo, e até da natureza da própria obra. O romance abre-se àquilo que Maria Alzira Seixo chama o *fantástico*, pela

impossibilidade, na altura, de um fenómeno que é possível no tempo em que o romancista escreve (...) atribuindo ao sonho uma carga de construção do tempo que é mensagem ideológica inequívoca no livro; mas a redução da diegese à aventura do século XVIII cria uma tensão entre os dois mundos – o dos factos históricos e o da inventiva da ficção – que corporiza na indecidibilidade de escolha entre os dois esse assombro perante a alteridade que vimos ser próprio do fantástico”. (Seixo 1999, 54).

A certo ponto do discurso narrativo, o narrador sumaria a caracterização da complexidade íntima do padre Bartolomeu que se vai disseminando ao longo do texto. Deste modo, o leitor pode confirmar a integração de uma pluralidade de sensibilidades, competências e perspetivas numa só figura:

Três, se não quatro, vidas diferentes tem o padre Bartolomeu Lourenço, e uma só apenas quando dorme, que mesmo sonhando diversamente não sabe destrinçar, acordado, se no sonho foi o padre que sobe ao altar e diz canonicamente a missa, se o académico tão estimado que vai incógnito el-rei ouvir-lhe a oração por trás do reposteiro, no vão da porta, se o inventor da máquina de voar ou dos vários modos de esgotar sem gente as naus que fazem água, se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia em S. Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente ao sonho para

reconstruir uma *frágil, precária unidade, estilhaçada* mal os olhos se lhe abrem (Saramago 2011, 238-239) [destaques nossos].

Esta descrição objetiva da fragmentação do padre Bartolomeu consolida a coesão da personagem ao longo da narrativa e confirma a leitura de um percurso diegético que se pauta pela duplicidade, de atitudes, de ações, de relações. Trata-se de uma ambivalência subversiva que define Bartolomeu como “simultaneamente crente e transgressor da ordem estabelecida” (Marinho 2009, 93), propriedade constitutiva de um hibridismo que torna esta figura o promotor de uma nova ordem humana.

Os procedimentos de figuração de Bartolomeu Lourenço sugerem precisamente que “são os caminhos da ficção os que mais justificadamente conduzem ao encontro da verdade (...)”,

é o equívoco do ser/não ser, da realidade/ficção, da materialidade-verbal/imaginário inefável que produz este paradoxo magnífico que faz com que o romance seja o género por excelência da mentira, do fingimento (...) e simultaneamente o mais adequado à expressão da verdade do mundo e do homem, dos seus mais precisos contornos, da sua mais lídima expressão. (Seixo 1999, 38-39).

Verdade, multímoda e plurivocal, ansiada quer pela personagem, quer pelo autor através da vida possível do texto:

Se um dia chegarmos a decifrar estas malhas cruzadas, endireitaremos o fio da vida e atingiremos a sabedoria suprema, se na existência de tal coisa insistimos em acreditar. (Saramago 2011, 412).

CAPÍTULO 4

Baltasar e Blimunda

“Todos os homens são reis, rainhas são todas as mulheres, e príncipes os trabalhos de todos.”

(Saramago 2011, 96)

BALTASAR E BLIMUNDA: A (IM)POSSIBILIDADE REAL

1.

Ao lado de figuras de conformação historiográfica, como D. João V, o padre Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti, que o autor subordina ao processo de ficcionalização e que dão uma validação histórica à matéria narrativa, surgem outras a reclamar o seu espaço no mundo possível do texto, com uma condição puramente ficcional. Referimo-nos particularmente a Baltasar e a Blimunda⁷³.

A organização textual, depois de três capítulos dedicados à desconstrução dos valores político-sociais e morais da corte joanina, introduz a personagem Baltasar com tal individualização e centralidade que desde logo o leitor suspeita estar em presença de alguém com importância assinalável na narrativa. O narrador valoriza, então, a caracterização do aspeto físico associada a uma categorização que, em catáfora referencial, sabemos relativas a *Baltasar Mateus, o Sete-Sóis*. De facto, é preciso modelar o figurino – “desafrentada aparência”, “sacudir da espada”, “desparelhadas vestes”, “descalço”, “parece soldado” (Saramago 2011, 45) – para que a nomeação formal que se segue no texto encaixe num modelo corporizado, que não goza da condição recognoscível de D. João V. Entre o primeiro e o quarto capítulos da obra, iniciados pela focalização de personagens masculinas, notamos um certo paralelismo invertido na forma de introduzir a personagem. Se a referência inicial a D. João V dispensa outras descrições, porque a imagem está construída na memória cultural do leitor (e se não estiver, não importa, já que o narrador definirá o suficiente necessário para a desconstrução a operacionalizar), já a sua nomeação formal, como apontámos oportunamente, segue parodisticamente as convenções discursivas adequadas a uma figura poderosa distinguida pela História. No caso inverso de Baltasar, é preciso começar por descrever a figura para um primeiro esboço configurador, uma vez que é um desconhecido da História. Apesar disso, o narrador atribui-lhe o mesmo tratamento respeitoso que uma nomeação formal completa traduz. Assim, ao recorrer à mesma forma de nomeação no tratamento de personagens de diferente estatuto social – “D. João, quinto do nome na tabela real” e “Baltasar Mateus, o Sete-Sóis” –, o narrador manifesta logo a sua intenção de trabalhar para a equidade social.

⁷³ A ordem de apresentação das personagens segue a ordem de introdução no texto ficcional e não qualquer critério de hierarquização.

Concretiza-se por aqui o diálogo subversivo da ficção post-modernista de Saramago com a convenção do romance histórico. Como observa Helena Kaufman, “o romance histórico tradicional introduz dois grupos de protagonistas. Por um lado, um protagonista-tipo, representante de um meio ou classe social, e cujo destino no romance reflete tendências importantes e mudanças históricas. Por outro lado, temos as figuras históricas” que conferem “autoridade histórica” à narrativa, validando as informações, e “encarnam os aspetos do movimento social ou da mudança histórica em que participam”. As personagens de Saramago são atípicas (“defeituosos, feios, ásperos, violentos”): são “ex-cêntricos” porque são os marginalizados pelo relato histórico oficial, trazendo uma nova visão dos acontecimentos, e porque são particularmente diferentes da maioria do seu meio (Kaufman 1991, 129–130).

Na apelação formal completa de Baltasar condensam-se as designações que identificam a personagem: o nome próprio *Baltasar*, como designador mais frequente; o patronímico *Matens*; e a alcunha *Sete-Sóis*, que por vezes ocorre isolada, por permutação, outras vezes acompanha o nome próprio. Esta alcunha é de família, reforçando, pelo nome, o vínculo familiar esmaecido pelas voltas da vida. Se avaliarmos a etimologia dos designadores, encontramos nos nomes uma ressonância cristã, que contrasta com a matriz pagã e cabalística do cognome, como se a combinação de todos na nomeação anunciasse a convergência de duas dimensões na identidade da personagem: a primeira, que lhe determina uma existência de pecado, culpa e sofrimento; a segunda, que lhe descobre uma identidade versátil, íntegra e apolínea.

A caracterização de Baltasar imbricada na sua categorização como soldado é o primeiro procedimento figuracional explorado pelo narrador, através do qual veicula a sua apetência pelos seres diferentes, pelos fragilizados, pelos estigmatizados nas malhas da sociedade. Na verdade, Baltasar apresenta-se mutilado na mão esquerda em consequência de uma batalha em Jerez de los Caballeros, na Guerra da Sucessão, e, pela inutilidade daí decorrente, foi dispensado do exército, a que pertenceu durante quatro anos. O relato da sobrevivência à mutilação revela um Baltasar forte, de *excelente carnadura*, bafejado pela Providência no meio da desgraça – “Por muita sorte, ou graça particular do escapulário que traz ao peito, não gangrenou a ferida” (Saramago 2011, 45) –, de poucos recursos, mas nem por isso resignado com a sua fatalidade, daí empenhar-se em recuperar o máximo de funcionalidade da mão perdida através da aquisição de duas próteses, luxo de desgraçado que o obriga a tornar-se pedinte em Évora:

Já era primavera quando, pago aos poucos por conta, o seleiro, com a última verba, lhe entregou o gancho, mais o espigão que, por capricho de ter duas

diferentes mãos esquerdas, Baltasar Sete-Sóis encomendara. Eram asseadas obras de couro, ligadas perfeitamente aos ferros, sólidos estes de malho e têmpera, e as correias de dois tamanhos, para atar acima do cotovelo e ao ombro, por maior reforço. (Saramago 2011, 45).

Na sua condição de soldado, a dispensa por invalidez foi a alternativa que lhe coube entre outras, como a morte ou a deserção por fome e miséria, com que o narrador ilustra os absurdos da guerra, que deste modo vitimiza os jovens válidos da nação, iludidos por *assentar praça na infantaria de sua majestade*. Maria de Fátima Marinho, a propósito do gancho e do espigão de Baltasar, considera que a sua mutilação “poderá significar a de um povo e de uma classe social que necessitam de encontrar formas de sublimar a opressão e castração envolventes” (Marinho 2009, 90).

Remediada a sua integridade física, Baltasar peregrina pelo Alentejo até Lisboa, de regresso hesitante à casa de família, em Mafra. Esta caminhada define-o como ser de existência precária, dependente da esmola alheia, repudiado pela intimidação devida aos ferros, humilhado pelo escárnio da mutilação. Neste percurso é, ainda, levado à experiência de matar um homem, fora do contexto da guerra, mas é despenalizado pelo narrador por ser um ato de defesa face ao ataque de dois assaltantes. Também, neste tempo, se evidencia indiretamente a esperteza de Baltasar, que aprende, por “interesseira razão”, a guardar os seus ferros para melhor beneficiar da caridade pública (Saramago 2011, 48).

A caminhada até Lisboa é um percurso demorado o bastante para Baltasar assimilar a sua nova condição de ex-soldado, de homem aleijado, que o desmotivava de regressar a Mafra, “onde não poderia a sua única mão pegar numa enxada que requer duas” (Saramago 2011, 54), e homem sem perspectiva de vida, votado à indigência e errância miserável por Lisboa, cidade mal conhecida, mas cheia de instituições de caridade e com o paço de onde esperava uma pensão de guerra. Assim, já calçado com “botas arruinadas” (Saramago 2011, 50), com os seus andrajos de soldado, irrompe em Lisboa, com vinte e seis anos (Saramago 2011, 53), pronto a iniciar uma fase nova da sua vida. Com a ajuda do olhar das personagens, temos outros traços físicos dispersos que reunimos num esquiço do retrato de Baltasar: homem alto, de “rosto de castigado” (Saramago 2011, 69), “cara escura e barbada, olhos cansados, boca que é tão triste,” (Saramago 2011, 107), e sempre a falta da mão esquerda, substituída por gancho ou espigão, como o elemento mais distintivo da caracterização e identificação da personagem, como se verifica, por exemplo, no final:

Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, (Saramago 2011, 493).

De um modo geral, a configuração de Baltasar segue uma tematização que o situa na narrativa como representante individual, num primeiro momento, do soldado anónimo, desfavorecido, condenado à indigência e, mais adiante, do povo trabalhador, igualmente anónimo e sacrificado na protagonização de uma história nunca reconhecida (cf. Arnaut 1996, 71; Real 1996, 55).

É nos ambientes da capital povoados por multidões de gente boçal e à vezes pateticamente alegre que deambula Baltasar, por isso as suas relações interpessoais e as suas ações são aquilo que mais determinará a configuração da personagem no mundo textual. Inicialmente, aproxima-se de outros mendigos e rufias, dos quais se destaca João Elvas, como se a afinidade espontânea criada pela miséria se preparasse para determinar uma vida de marginalidade. Contudo, a imprevisibilidade toma conta dos acontecimentos e no próprio cenário absurdo de um auto de fé, estabelece-se um outro contacto social completamente transformador da ordem estabelecida. A cedência da voz narrativa a Sebastiana Maria de Jesus, mulher que tem “visões e revelações” e que desfila na procissão dos condenados pelo Santo Ofício (Saramago 2011, 68), para telepaticamente introduzir na narrativa a sua filha Blimunda e promover o encontro entre esta e Baltasar, é a forma de, *ab initio*, associar esta relação a uma lógica completamente extraordinária, que abre o devir narrativo a uma infinidade de possibilidades.

O encontro de Baltasar com Blimunda, e paralelamente com o padre Bartolomeu, nasce sob a lei da diferença, da espontaneidade e da vontade, como únicas forças que parecem reger um novo mundo possível. Baltasar, abruptamente interpelado por Blimunda,

disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (Saramago 2011, 69).

E, sentindo-se tolhido das suas forças racionais, como se estivesse sob um encantamento, segue o padre e Blimunda até casa desta, partilha da sua ceia e dorme com ela. É um encontro enigmático, que o transcende mas fascina, e que envolve um compromisso, assente em absoluta liberdade, a que Baltasar adere. Esta relação parece logo à partida abençoada por todas as forças: não começa apenas impulsionada pelo olhar de uma bruxa, ou pela bênção do padre Bartolomeu, mas corresponde também à concretização de um milagre, pois o corpo *alto e delgado* de Blimunda coincide com a prece que Baltasar dirigiu a S. Bento no dia em desembarcou em Lisboa:

Seguiu Baltasar o seu caminho, fazendo a S. Bento promessa de um coração de cera se lhe pusesse adiante, ao menos uma vez na vida, uma inglesa loura, de olhos verdes, e que fosse alta e delgada. (Saramago 2011, 57).⁷⁴

Neste novo equilíbrio de uma normalidade heterodoxa, Baltasar começa por resgatar uma rotina mais dignificante: vive maritalmente com Blimunda, na casa desta, e trabalha num açougue, “ofício sujo, vá lá que compensado por algumas sobras” (Saramago 2011, 91). Por via destas duas novas relações, com Blimunda e com o padre Bartolomeu, Baltasar inicia um percurso de subversiva heroicização, pois vai aceder a conhecimentos, de ordem espiritual, científica e filosófica, que lhe garantem uma evolução extraordinária.

Pelo discurso próprio, Baltasar revela-se um sujeito de mundividência prosaica, sem capacidade de abstração, consciente das suas limitações, por isso verdadeiro e frontal, o que é confirmado pelo discurso do narrador, sem que, porém, essa simplicidade implique um juízo negativo sobre as qualidade da personagem, um efeito disfórico sobre a sua imagem. Como se comprova:

via o desenho de uma ave, a passarola seria, isso era Baltasar capaz de reconhecer, e porque à vista era o desenho um pássaro, acreditou que todos aqueles materiais, juntos e ordenados nos lugares competentes, seriam capazes de voar. (Saramago 2011, 87);

Eu [Baltasar] não sei nada, sou um homem do campo, mais do que isso só me ensinaram a matar, (Saramago 2011, 88).

Como *homem do campo*, ser *natural*, Baltasar tem uma inteligência primária (*vê às claras* (Saramago 2011, 121)), que o distancia *a priori* dos grandes mistérios que é convidado a perscrutar. Por um lado, debate-se com o mistério dos olhos de Blimunda e exige prova dos seus dons, por outro conhece o incrível projeto de voar do padre Bartolomeu e confronta-se com revelações teológicas inesperadas, enfim, experiências de saber transformadoras, que dotarão Baltasar da abertura, da (auto)confiança e compromisso com a mudança fundamentais para a sua heroicização:

Sete-Sóis ouvira com atenção. Olhou o desenho e os materiais espalhados pelo chão, a concha ainda informe, sorriu, e, levantando um pouco os braços, disse, Se Deus é maneta e fez o universo, *este homem sem mão pode atar a vela e o arame que hão de voar*. (Saramago 2011, 89)[destaque nosso].

Quanto ao programa de ações investido na construção da personagem, seguimos a proposta de Ana Paula Arnaut, que traça dois ciclos do percurso heroico vivenciado por

⁷⁴ Cf. “agora só tem olhos para os olhos de Blimunda, ou para o corpo dela, que é alto e delgado como a inglesa que acordado sonhou no preciso dia em que desembarcou em Lisboa.” (Saramago 2011, 72).

Baltasar (Arnaut 1996, 73–81). O primeiro ciclo é o referente à construção da passarola, desafio colocado pelo padre Bartolomeu que cria a perturbação que fará reagir Baltasar. Em S. Sebastião da Pedreira, Baltasar dedica-se a entrelaçar ferros, vimes e panos que dão corpo à máquina de voar, como artesão sobre-humano que descobriu que

há coisas que um gancho faz melhor que a mão completa, um gancho não sente dores se tiver de segurar um arame ou um ferro, nem se corta, nem se queima (Saramago 2011, 88).

É a etapa da “curiosidade criativa”, da “coragem para o risco cauteloso”, da “força de seguir o próprio caminho com paciência, firmeza e intencionalidade”, e também o tempo do segredo e da cumplicidade, feitos de “disciplina emocional”, “autodeterminação” e “autonomia” (Arnaut 1996, 73–74). É o tempo das descobertas volatilizantes, pois a personagem vivencia o amor, com Blimunda, e também a estranheza arrebatadora da arte, pela oratória do padre e pela música de Scarlatti. Com estas competências ativadas viabiliza-se a emulação da personagem pelo *saber, ousar, querer e calar*, como define Lutz Müller⁷⁵, recordado por Arnaut, que conduzem ao sucesso do seu esforço, o voo extraordinário da passarola, e ao sacrifício final pelo sonho alcançado.

Destas aprendizagens resulta sobretudo a redescoberta de si e do seu valor no mundo, que o fortalece e nivela face aos outros tradicionalmente superiores, como se nota quando condena o padre Bartolomeu pela partilha do segredo com Scarlatti:

[Afirma Baltasar] Ficaré a saber o que era de tanto segredo, afinal *não foi essa a nossa combinação, para que nos calámos* durante tantos anos, [Bartolomeu diz:] Eu é que sou o inventor da passarola, eu decido do que convém, [responde Baltasar] Mas *somos nós quem a está construindo*, se quiser podemos ir-nos embora, (Saramago 2011, 226) [acrescentos e destaques nossos].

O segundo ciclo heroico decorre em Mafra, nas obras do convento, onde Baltasar representa uma galeria de homens-trabalhadores de dimensão épica, cujos nomes, origens e histórias de miséria e opressão a personagem entrelaça na sua própria história de homem que

deve ser capaz de ganhar o seu pão de qualquer maneira e em qualquer lugar, mas se é o caso de esse pão não lhe alimentar também a alma, satisfiz-se o corpo, a alma padece. (Saramago 2011, 288).

Em Mafra apresenta-se a família de Baltasar, constituída por pais, irmã, cunhado e sobrinhos, através dos quais a narrativa reafirma o valor integrador da família, dos afetos seguros, da partilha e cumplicidade, nas vidas simples. É o modelo da família dos

⁷⁵ Lutz Müller. 1987. *O Herói*. S. Paulo: Ed Cultrix.

trabalhadores e ilustra as transformações que a obra do convento acarretou àquele meio rural. As suas rotinas, os seus costumes, crenças e discursos criam “a ilusão de real e de referencialidade histórica” (Marinho 2009, 78), porque é um grupo humano que se insere passivamente na ordem instituída pela sociedade setecentista. Por isso se apresenta face a Baltasar, um dos seus, como contraponto, que ajuda o leitor a perceber o percurso de excecionalidade que este indivíduo está a concretizar. Os olhares eloquentes e o silêncio guardado quanto aos dons de Blimunda e à passarola assinalam o “fosso entre a família e o casal” (*ibidem*):

porém, não pode Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, dizer, Eu voei de Lisboa ao Monte Junto, tomá-lo-iam por doido, (Saramago 2011, 283).

Contudo, apesar de gente simples, o narrador dota já os ascendentes hereditários de Baltasar de uma sensibilidade intuitiva, uma forma de conhecimento subtil e discreta que revela um substrato de grandeza humana invulnerável à pobreza, opressão e obscurantismo, esse tal que subsiste em Baltasar e que os desafios da vida fizeram desenvolver. É o caso de João Francisco e Marta Maria, pais de Baltasar, captarem imediatamente a estranheza de Blimunda, aceitarem de forma natural as visões dela, pois “não há mulher nenhuma que não tenha visões e revelações, e que não ouça vozes,” (Saramago 2011, 140), ou o velho Sete-Sóis, no seu sábio silêncio vizinho da morte, aceitar tranquilamente a experiência do voo, como revela o diálogo cheio de clarividência e cumplicidade íntima entre pai e filho:

Mas o pai acredita que eu voei, É quando somos velhos que as coisas que estão para vir começam a acontecer, e uma razão de ser assim é que já somos capazes de acreditar naquilo de que duvidávamos, e mesmo não podendo acreditar que tenha sido, acreditamos que será, Eu voei, pai, Filho, eu acredito. (Saramago 2011, 366).

A lógica das relações de camaradagem que Baltasar estabelece no seu novo trabalho segue de perto a das relações familiares. Por um lado, Sete-Sóis é um entre pares, aos milhares, que nas obras do convento, nos carros de mão ou como boieiro, encontra uma ocupação remunerada que lhe permite subsistir de forma básica, refletindo em si e na narrativa as vidas precárias dos que sustentam as megalomanias de um rei. Ainda assim não é tão desgraçado como a esmagadora maioria, por ser trabalhador local e poder gozar o conforto da mulher, da comida e do teto próprios. Contudo, em contraponto outra vez, Baltasar é aquele que abdica da jorna para fugir a Montejunto a fim de conservar um sonho secreto, a passarola, a *sua basilica*.

Neste círculo humano dos obreiros de Mafra, Baltasar ousa introduzir “umas ideias esquisitas, um dia até disse que já tinha estado perto do sol” (Saramago 2011, 428), como relata um camarada. Na verdade, voando se fez homem e é com esse testemunho de irreverência e transcendência, capaz de sublimar a condição humana, que Baltasar pretende fertilizar esta comunidade de homens bestializados pela prepotência régia e pela ignorância opressiva. Reanimando o seu próprio sonho, introduz “pequenos cartuchos” nos pequenos mundos dos demais trabalhadores, fazendo “explodir o que até então parecia indiscutível” (Saramago 1990, 19) para também eles se reverem como capazes de mudança, se assumirem como agentes do progresso, protagonistas da sua própria história.

Se atentarmos no labor narrativo de organização das sequências diegéticas, que interrompe a narração das obras do convento para acompanhar a personagem nas suas atividades de artesão e voador, e na focalização isenta de ironia detratora, quando trata de Baltasar e dos seus pares, percebemos que o próprio narrador colabora, com a sua cumplicidade e admiração, na axiologização positiva de Baltasar e o eleva a herói dominador da ficção. Este relevo pode ser atestado não só pelo protagonismo actancial, mas até pela distribuição dos designadores, uma vez que o número de ocorrências do nome *Baltasar* é nove vezes maior que o de D. João V⁷⁶. A tipificação da personagem aliada simultaneamente a um cuidado individualizador conferem à figura de Baltasar uma densidade humana profunda. O leitor encontra em Baltasar o paradigma do homem simples e comum, de cujas fraquezas e amarras faz as alavancas de uma revalorização pessoal e de uma mudança de alcance coletivo, pela capacidade de concretizar o futuro. Saramago inscreve em Baltasar Mateus a força motriz da utopia que resgata o homem da sua imanência aprisionadora.

Desta forma, o próprio desenlace do percurso da personagem, soando a derrota do esforço inovador pelo voo inadvertido da passarola e por ser condenado à fogueira pelos detentores do poder, é apenas a abertura de um novo ciclo em que a sua vontade, acolhida por Blimunda, encontrará outros meios e outro tempo imprescindíveis às mudanças profundas que o próprio autor quer sugerir, para as histórias poderem ser outras.

Sem dúvida que o *padecimento de injustiças e de sofrimentos* (Vieira 2008, 423), como a morte na fogueira inquisitorial, é um processo de vitimização da personagem romanesca que não só contribui para a valorização da figura de Baltasar, como acentua a crítica ideológica do narrador, pois implica paralelamente a vilanização do flagelador e a

⁷⁶ No capítulo 2 desta dissertação, referíamos já a distribuição dos designadores como evidência de um processo de substituição de protagonistas. O designador *D. João V* ocorre 55 vezes, num total de 234 referências identificativas (*D. João V, el-rei, majestade*), enquanto o nome *Baltasar* ocorre 457 vezes e o cognome *Sete-Sóis*, 115.

condenação das circunstâncias de opressão e violência que dominavam a época. O castigo final reaviva a ousadia da figura, que dá a Baltasar os contornos trágicos de um herói, aquele que detém a supremacia ética e psicológica, e que pela posse e autoafirmação triunfa num percurso acidentado (cf. Reis e Lopes 1990, 187), de que é prova a vontade resgatada por Blimunda e, assim, perpetuada.

2.

Blimunda é a personagem que, em *Memorial do Convento*, acentua a índole ficcional do mundo textual, o espaço pleno da recriação artística, pela viragem irreversível da matéria referencial para o insólito e maravilhoso, combinando o “realismo de uma protagonista popular com o fantástico e o fictício” (Kaufman 1991, 129–130).

A nomeação cria, logo à partida, um efeito de estranheza⁷⁷ que dominará a configuração da Blimunda. Saramago escolheu «um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara” (Saramago 2013, 50). Em termos fonéticos, o nome, como primeiro procedimento de figuração, anuncia já a presença poderosa da personagem e a sua sensibilidade intrínseca à música⁷⁸. Por um lado, no nome *Blimunda*, os sons vocálicos fechados ([i], [u]) e as consoantes nasais ([m], [n]) criam uma ressonância grave, beliscada pelas consoantes oclusivas sonoras ([b], [d]), sugerindo, *a priori*, a tal essência vibrante da personagem. Por outro, aquele nome cria uma sugestão musical que indicia a preponderância da música no percurso narrativo da personagem. De facto, no romance, a música insinua-se quer como força de criação artística sublimatória, quer como força vivificadora, por acompanhar a construção da passarola e restaurar as forças de Blimunda, quer ainda como força unificadora, por irmanar os ouvintes sensíveis.

A personagem chama-se ainda *de Jesus*, como sua mãe, o que no caso destas figuras suscita uma leitura dupla e subversiva, ao sabor da crítica do autor. Pendendo sobre esta mãe e filha o estigma de feiticeiras, a designação *de Jesus* parece sarcástica pela associação

⁷⁷ Saramago esclarece a invulgaridade deste nome: “Recordo-me de como o encontrei, percorrendo com um dedo minucioso, linha a linha, as colunas de um vocabulário onomástico (...). Nunca, em toda a minha vida, nestes quantos milhares de dias e horas somados, me encontrara com o nome de Blimunda, nenhuma mulher em Portugal, que eu saiba, se chama hoje assim.” (Saramago 2013, 50). Este texto publicado na revista *Blimunda* retoma informação do libreto de *Blimunda*, mas remonta a José Saramago, “História e Ficção”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de maio de 1990, pág. 29.

⁷⁸ Parece também predestinar a reconfiguração intermedial de Blimunda pela música, como explica o seu autor, aceitando um certo efeito de remediação trazido pela adaptação de Azzio Corghi na ópera *Blimunda*: “Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência, com a humildade de quem aceita um dom de que não se sente merecedor, a recolhê-lo, num simples livro, à espera, sem o saber, de que a Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente.” (Saramago 2013b, 51).

entre a religião consagrada e a superstição, mas pode também significar o transgressor acolhimento misericordioso de Cristo, fora dos cânones discriminatórios da Igreja. Sugerido pelo devir narrativo, a designação da personagem contará ainda com o cognome Sete-Luas:

tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem batizada estava, que o batismo foi de padre, não alcunha de qualquer um. (Saramago 2011, 121-122).

Contudo, do simbolismo deste cognome trataremos adiante, pois a pertinência individualizadora do nome Blimunda é tal que é predominantemente por ele que se garante a referência identificativa da personagem:

dizer-se alguém de Jesus, crença ou nome, não é mais que vento da boca para fora, deixa-te ser Blimunda, não darás outra resposta quando fores perguntada. (Saramago 2011, 197).

Apesar do “ilogismo do nome” corresponder a um “ilogismo da personagem” (Saramago 2013, 51) que coloca Blimunda num espaço absoluto do imaginário, há vozes da investigação que reclamam a inspiração desta figura em fontes oficiosas da época:

No *Memorial do Convento* o autor apoia-se na informação histórico-literária, a julgar pela vinculação da personagem Blimunda a informações relativas à história do Portugal barroco. (Costa 1999, 215).

Ana Paula Arnaut percorre atentamente esses registos onde se encontra o relato de uma mulher com características muito semelhantes às que encontramos em Blimunda (Arnaut 1996, 63–68; 2006, 46–52). Com base na recolha de Castelo Branco Chaves, no século XVIII, Charles Frédéric de Merveilleux, médico suíço e naturalista⁷⁹ próximo da corte, relata a existência, em Portugal, de uma tal Madame Pedegache⁸⁰ reconhecida pelo dom inato “de ver o corpo humano, bem como o dos animais por dentro e outrossim o interior da terra a uma grande profundidade⁸¹ [...]. Existe em Lisboa e nos arredores um grande número de poços que foram abertos por indicação desta mulher⁸², que garantia

⁷⁹ Ao serviço do qual chega a Portugal Pierre-Antoine Quillard que se tornará pintor do rei.

⁸⁰ Segundo Burghard Baltrusch, “o modelo da Blimunda era Dorotheia Maria Roza Brandão Ivo, oriunda de Lagos (Algarve), que se casou em 1724 com o comerciante francês Pierre Baptiste Pedegache, uma mulher que já chegou a ser mitificada pelos seus primeiros cronistas. A sua figura salta à fama em 1738, quando outro cidadão francês, o viajante Charles Frédéric de Merveilleux, publica as suas *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers états de l'Europe*” (Baltrusch 2010, 108).

⁸¹ Cf. “Eu [Blimunda] posso olhar por dentro das pessoas.(...) Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir” (Saramago 2011, 102-103).

⁸² Cf. “Blimunda a sondar nascentes de água”(Saramago 2011, 193).

onde e a que profundidade se encontrava a água abundante [...] e sempre se verificou com exata precisão qualquer das suas previsões [...]. O mesmo direi em relação à faculdade que tem esta senhora de ver no corpo humano as obstruções que se formam nas partes nobres ofendidas quando as pessoas se desnudam na sua presença"⁸³ (Chaves 1983, 162–165).

Também afirma um autor anónimo da *Descrição da Cidade de Lisboa*, de 1730: "A sua vista penetra a terra no lugar onde há nascentes que ela descobre a uma profundidade de trinta ou quarenta braças, sem recurso a vara; diz com precisão o curso da água, a profundidade a que se encontra a nascente⁸⁴ e distingue as cores e variedade das camadas de terra que existem sob a superfície. Este dom maravilhoso só o usufrui enquanto está em jejum [...]. O Rei [D. João V] e os homens entendidos estão convencidos que não há impostura nestas manifestações e tanto assim é que Sua Majestade lhe fez mercê, antes dela casar, do dom, que não é muito vulgar em Portugal, e do hábito de Cristo para seu marido [...]" (Chaves 1983, 47-48).

Como aponta Ana Paula Arnaut, atitudes diferentes, ora de confirmação, como é o caso das referências de Camilo Castelo Branco em *Noites de Insónia* (1874), ora de desmistificação e ridicularização, como deixa registado o padre Pierre Le Brun, em 1750 (*Histoire critique des pratiques superstitieuses*), vêm apenas consolidar a existência desta figura feminina, quer na verdade histórica factual, quer na verdade do imaginário cultural (Arnaud 2006, 49–52). Isto permite a Teresa Cerdeira da Silva considerar, a propósito da relação saramaguiana entre história e ficção, que

Restos e ruínas foram sempre material de luxo que o tempo zelosamente resguardou para exercício da nossa memória de pilhadores conscientes dos achados da cultura. Mas pilhagem generosa, deve dizer-se, porque reatualiza a leitura da tradição, seja para reverenciá-la, seja para lê-la na contracorrente da canonização: o novo texto exerce sobre o passado uma ação regeneradora fazendo-o sair de si próprio e assim ganhar enquadramentos inesperados. (Silva 1999, 250).

Curiosamente, a caracterização inicial de Blimunda começa de forma indireta, a partir das suas reações e discursos, com privilégio mais dos aspetos de ordem anímica que quaisquer outros de ordem física, como se nesta figura o mais distintivo fossem os

⁸³ Cf. "[Blimunda] isto lhe diz, A mulher que está sentada no degrau daquela porta tem na barriga um filho varão, mas o menino leva duas voltas de cordão enroladas ao pescoço, tanto pode viver como morrer, a sabê-lo não chego, e este chão que pisamos tem por cima barro encarnado, por baixo areia branca, depois areia preta, depois pedra cascalha, pedra granita no mais fundo" (Saramago 2011, 105-106).

⁸⁴ Cf. "Blimunda, após ter sido expulsa, percorreu os arredores usando o seu jejum e a sua vidência, e na noite seguinte, quando todos dormiam, entrou na aldeia, e posta no meio da praça gritou que em tal sítio e a tal profundidade corria um veio de água pura, que a vi eu" (Saramago 2011, 489-490).

predicados interiores. De facto, a introdução da personagem assegura apenas um traço relacional e o género, depois o nome próprio, esse “um nome nada cristão” (Saramago 2011, 163): diz Sebastiana, em desfile de condenada no auto de fé, “não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda” (Saramago 2011, 69). Assim, como mulher e em contexto de transgressão sociocultural, por ser filha de uma vidente, Blimunda começa por revelar os seus dons telepáticos, ao perceber o impulso para estabelecer contacto com Baltasar, exhibe uma extraordinária contenção emotiva, educada também pelo receio do Santo Ofício, e uma intuição enigmática, visível no modo como aceita a entrada de Baltasar na sua vida. Salienta Miguel Real que “o sobrenatural existente em Blimunda é identificado com poderes ancestrais da Terra, com forças telúricas, com artes ou virtudes cuja origem é desconhecida por quem as possui.”(Real 1996, 84). Porém, do todo físico desconhecido, deixou Sebastiana uma pista: “olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver” (Saramago 2011, 69) e é Baltasar o responsável por traçar um breve retrato de Blimunda, onde se confirma que a diferença e estranheza deixam a sua marca à flor da pele e causam uma inquestionável atração:

de cada vez que ela [Blimunda] o olha a ele [Baltasar] sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros noturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra.(...) agora só tem olhos para os olhos de Blimunda, ou para o corpo dela, que é alto e delgado como a inglesa que acordado sonhou no preciso dia em que desembarcou em Lisboa. (Saramago 2011, 72)

Do aspeto físico, conhecemos ainda e só “os pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio” (Saramago 2011,120), a “mão discreta e maltratada”, por vezes “com as unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar”, “as roupas grosseiras que veste” (Saramago 2011, 229) e os pés, frequentemente descalços, cuja sola, depois de “milhares de léguas”, “tornou-se espessa, fendida como uma cortiça” (Saramago 2011, 491). Os ligeiros traços disseminados pelo texto são geralmente expostos a partir do olhar, discurso ou pensamento das personagens (Baltasar, pais de Baltasar, Scarlatti, trabalhadores), por vezes mediados pelo narrador, como se apresentada por quem pessoalmente lida com ela, a estranheza de Blimunda conseguisse ser aceite com maior credibilidade.

À exceção do corpo, escassamente descrito, associam-se, como adiantámos, predicados extraordinários, entre eles a fantástica capacidade de ver por dentro dos corpos, capacidade que, depois de apurada, servirá para recolher as vontades humanas que alimentarão o projeto libertador, a passarola:

O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, (...) eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo (...) Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que o não tivesse, Porquê, Porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se, (Saramago 2011, 103).

É a mulher dos gestos misteriosos e naturalmente ritualizados, comprovados, por exemplo, pela cruz de sangue no peito de Baltasar e pelo pão ingerido de olhos fechados ao acordar, para inibir a sua visão sobrenatural. “Estes elementos fazem de Blimunda a alegoria de uma sabedoria telúrica e cósmica, segundo a qual tudo se transforma, seja a realidade material ou as vontades imateriais das pessoas” (Baltrusch 2010, 107). Blimunda é sobretudo o ser humano que se superioriza por um outro conhecimento⁸⁵ e por um excepcional domínio do tempo, uma intuição sensível dos momentos, um controlo sábio dos ritmos das esperas e das iniciativas, numa vivência do tempo como forma de crescimento e transformação, como uma respiração existencial:

[Diz Blimunda a Baltasar:] Fica, enquanto não fores, será sempre tempo de partires, Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso, (Saramago 2011, 74)[acrescentos nossos];

Quando Baltasar empurrou a porta e apareceu à mãe, Marta Maria, que é o seu nome, abraçou-se ao filho, (...) Não passara Blimunda de entreportas, à espera da sua vez, e a velha não a via, mais baixa que o filho, além de estar a casa muito escura.(...) então Blimunda afastou-se para que cada coisa acontecesse a seu tempo e cá de fora ouviu as lágrimas e as perguntas, (Saramago 2011, 137-138);

[Blimunda explica que] Há um tempo para construir e um tempo para destruir, umas mãos assentaram as telhas deste telhado, outras o deitarão abaixo, e todas as paredes, se for preciso. (Saramago 2011, 228-229) [acrescentos nossos];

Não comia há quase vinte e quatro horas. Trazia algum alimento no alforge, mas, de cada vez que ia levá-lo à boca, parecia que sobre a sua mão outra mão se pousava e uma voz lhe dizia, Não comas, que o tempo é chegado. (Saramago 2011, 492).

⁸⁵ Baltrusch considera a resposta de Blimunda a Baltasar, “Sei que sei, não sei como sei” (Saramago 2011, 73), como “contraponto libertário da promessa institucional” da resposta que Frei António de S. José deu ao rei D. João V, no início do romance, “Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder” (Saramago 2011, 15). “O que num caso [o segundo] é desmascarado como mentira pela ironia do próprio narrador, torna-se ritual pagão e sacralização profana no outro [o primeiro]”(Baltrusch 2010, 111) [acrescentos nossos].

São, enfim, estas características específicas, em forma de dons sobrenaturais ou sensibilidades estranhas e excêntricas, como o declarar-se ostensivamente sem pecados ou exprimir a sua sexualidade sem preconceitos, que fomentam uma marginalidade assumida em Blimunda, que “só consegue afirmar-se pela negação dos códigos, do cânone, da razão” (Marinho 2009, 109). Esta marginalidade da condição ambígua de *bruxa* e *santa*, contudo, não fomenta hostilidade nem repúdio naqueles que a cercam. Pelo contrário, Blimunda é um ser extraordinariamente sedutor pela serenidade, discrição, persistência e autodeterminação, a ponto de se tornar exemplo, nem tanto pelo corpo tão indeterminado pela falta de detalhe textual, apesar de se destacar do padrão comum português pela altura e forma, e que seguramente cativa. Isto atesta Scarlatti que ao vê-la “ouviu ressoar dentro de si a corda mais grave de uma harpa” (Saramago 2011, 230-231) ou é confirmado pelas reações daqueles que Blimunda encontra na sua demanda final em busca de Baltasar:

Julgavam-na doida, mas, se ela se deixava ficar por ali uns tempos, viam-na tão sensata em todas as mais palavras e ações que duvidavam da primeira suspeita de pouco siso. Por fim já era conhecida de terra em terra, a pontos de não raro a preceder o nome de Voadora, por causa da estranha história que contava. Sentava-se às portas, a conversar com as mulheres do lugar, ouvia-lhes as lamentações, os ais, menos vezes as alegrias (...). Por onde passava, ficava um fermento de desassossego, os homens não reconheciam as suas mulheres, que subitamente se punham a olhar para eles, com pena de que não tivessem desaparecido, para enfim poderem procurá-los. Mas esses mesmos homens perguntavam, Já se foi, com uma inexplicável tristeza no coração, e se lhes respondiam, Ainda anda por aí, tornavam a sair com a esperança de a encontrar naquele bosque, na seara alta, banhando os pés no rio ou despindo-se atrás dum canavial, tanto fazia, que do vulto só os olhos gozavam, (Saramago 2011, 488).

Blimunda é, simultaneamente, configurada por uma normalidade de comportamentos e atividades de mulher do povo: morou dezanove anos com a mãe num casebre da Costa do Castelo (“um telhado e três paredes inseguras, solidíssima a quarta por ser a muralha do castelo” (Saramago 2011, 488)), não conheceu o pai, vive com o homem que escolheu e ama, cozinha, cultiva a horta, costura, cata piolhos, assiste a festividades públicas, conversa com a sogra e toda a sua riqueza cabe numa trouxa. É, ainda, a mulher que *fito com rosto de pedra* aqueles que abusivamente a interpelam, é a analfabeta, mas com uma capacidade tal de reflexão sobre os mistérios da vida que espanta os que a rodeiam, inclusive o narrador, com as suas parcas afirmações lapidares – “Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo” (Saramago 2011, 458). Salienta Burghard Baltrusch que “Saramago procura proteger a aura

misteriosa e mítica de Blimunda da dogmatização, que implicaria a sua sucessiva destruição, e é por isso que a comunicação entre Blimunda e Baltasar funciona, basicamente, à margem da linguagem.”(Baltrusch 2010, 111).

Enfim, Blimunda é uma personagem plenamente humana, ou humanamente divinizada, e, sobretudo, realizada pelo sonho e pelo amor que vivencia, em relação à qual se suspende toda a ironia do narrador.

No trânsito diegético que a personagem desenvolve podemos também destacar algumas etapas determinadas pela sábia gestão de pausas fecundantes e de ações consequentes. Num primeiro momento, Blimunda decide deixar a sua “casa para estar onde estivesse Sete-Sóis” (Saramago 2011, 417), entrando numa fase de consolidação da relação conjugal com Baltasar e de partilha do segredo da construção da máquina voadora do padre Bartolomeu. É um período de iniciação em que Blimunda dedica as suas qualidades de visionária à inspeção dos materiais, para detetar falhas internas que fragilizassem o trabalho de Baltasar de construção da passarola, e, como mulher comum, constrói o ambiente doméstico na abegoaria da Quinta dos Duques de Aveiro, em S. Sebastião da Pedreira.

O casal ruma a Mafra porque os trabalhos são suspensos enquanto Bartolomeu Lourenço avança nas suas pesquisas científicas. Para Blimunda, é uma segunda etapa feita de espera numa vida familiar comum, mas também um tempo de amadurecimento para poder, enfim, conhecer uma outra dimensão das suas capacidades sobrenaturais: com a orientação do padre Bartolomeu, aprende a encontrar a nuvem fechada dentro dos corpos, descobre, então, a vontade dos homens:

a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas (...) e quando vires que a nuvem vai sair de dentro delas, está sempre a suceder, aproximadas o frasco aberto, e a vontade entrará nele, (Saramago 2011, 169-170).

É nesta nova condição de coletora de vontades que Blimunda regressa a Lisboa para experienciar a terceira etapa que a heroiciza irreversivelmente, através da extenuante missão de recolher duas mil vontades, que consistirão na energia motriz da máquina de voar – “agora, sim, é que se irão ver as obras maiores do seu destino” (Saramago 2011, 242). No exercício da sua liberdade, Blimunda aceita o temível desafio de correr Lisboa durante a peste, para mais rapidamente reunir o volume de vontades necessário. “Irei” (Saramago 2011, 243) é a resposta contida e determinada que Blimunda dá a Bartolomeu,

na consciência profunda quer dos perigos que corre, quer do benefício revolucionário que dessa empresa pode resultar. Nesta etapa, concluída a recolha das vontades, Blimunda vivencia uma *doença* estranha, um esgotamento que a deixa no limiar da morte, no fundo, um apagamento previsível de quem viajou até ao mais insondável da natureza humana e não pode continuar a viver sem renascer transformada, o que se manifesta insolitamente pela sua cura através da música de Scarlatti:

Não esperaria Blimunda que, ouvindo a música, o peito se lhe dilatasse tanto, um suspiro assim, como de quem morre ou de quem nasce, debruçou-se Baltasar para ela, temendo que ali se acabasse quem afinal estava regressando. (Saramago 2011, 251).

Pronta a máquina e imposta a necessidade de fuga do padre, o voo sonhado realiza-se por fim, terminando este ciclo com a aterragem da passarola em Montejunto.

Novo ciclo se delineia, o quarto, um que poderia ser o último, se se aceitasse a queda da passarola como uma derrota. Mas quem viu a grandeza das potencialidades humanas e se afirmou como construtor do futuro não desiste, nem que sobreviva à banalidade do quotidiano só para proteger um sonho. É assim, numa aparente rotina estéril em Mafra, na casa da família de Baltasar, que Blimunda goza um novo tempo de espera, de preparação. A meio deste ciclo de seis anos, Blimunda sente a necessidade de reaprender o caminho que a separa da passarola e anuncia a Baltasar que o quer acompanhar na visita de manutenção à máquina:

em três anos é a primeira vez, Vou também, e ele estranhou, A jornada é comprida, vais-te cansar, *Quero conhecer o caminho, se alguma vez tiver de lá ir sem ti.* Era uma boa razão, ainda que Baltasar não esquecesse a probabilidade do lobo, Aconteça o que acontecer, não vás nunca sozinha, os caminhos são ruins, o sítio ermo, se ainda te lembras, e não estás livre de que te assaltem feras, e Blimunda respondeu, *Jamais se diga aconteça o que acontecer, porque sempre podem primeiro acontecer coisas com que não contávamos quando dissemos aconteça o que acontecer,* (Saramago 2011, 364-365)[destaques nossos].

É o imprevisto desaparecimento de Baltasar, três anos depois, numa outra visita a Montejunto, com o voo desprevenido da máquina, que põe fim à passividade de Blimunda e desencadeia a sua derradeira jornada, a mais intensa e mais extensa até geograficamente, pois ultrapassa agora os limites do próprio país. Começa o tempo de uma espera fecunda, de nove anos, vivida na caminhada incessante da demanda individual, Sete-Luas procura sozinha o seu amado. “A separação é necessária para que se processe a busca e para que Blimunda assumo o estatuto privilegiado de heroína, vencedora de obstáculos antes de atingir o objeto de desejo.” (Marinho 2009, 109).

Blimunda faz, no início da etapa, a sua aprendizagem mais transformadora: é capaz de matar. A doce Blimunda, cuja presença serenava a rebeldia dos materiais na abegoaria, é a mulher que se defende da violação matando o frade perverso, e esse ato brutal confere-lhe a competência mais radical: “subitamente descobriu que nada a assustava” (Saramago 2011, 478), “agora de nenhuma noite teria medo” (Saramago 2011, 486).

Foi um tempo de ação longo, contado pelo narrador de forma condensada de forma a exprimir a repetição insistente do esforço de Blimunda. Nesta etapa, vivenciou muitas experiências, por isso foi também um tempo de preparação para aquela que seria a sua missão mais extraordinária. Nessa saga, rebatizou-se como *Voadora* e *Olhos-de-Água*, *descrições definidas* sugestivas do reconhecimento geral dos seus dons de sonhadora e visionária,

tisnou-se de sol como um ramo de árvore retirado do lume antes de lhe chegar a hora das cinzas, arregoou-se como um fruto estalado, foi espantallo no meio de searas, aparição entre as moradores das vilas, susto nos pequenos lugares e nos casais perdidos. (...) aconteceu-lhe ser apedrejada, escarnecida, e numa aldeia onde assim a maltrataram fez depois um prodígio tal, que pouco faltou para a tomarem por santa, (Saramago 2011, 487-489).

Nesta última etapa, numa perspetiva narratológica, o tratamento do espaço e do tempo é muito significativo a nível da construção da personagem. Podemos falar quer do efeito da *cronotopização*, quer da *descronotopização*, segundo terminologia de Cristina Vieira, “na medida em que a personagem se transforma pela passagem nos mesmos locais em tempos diversos ou pela mesma recordação em diferentes locais” e, por outro lado, notamos a “degradação das referências espaço-temporais” (Vieira 2008, 296), o que define uma certa alienação desconstrutiva da integridade íntima da personagem, reveladora da agudização do desespero de Blimunda:

Nove anos procurou Blimunda. Começou por contar as estações, depois perdeu-lhes o sentido. Nos primeiros tempos calculava as léguas que andava por dia, quatro, cinco, às vezes seis, mas depois confundiram-se-lhe os números, não tardou que o espaço e o tempo deixassem de ter significado, tudo se media em manhã, tarde, noite, chuva, soalheira, granizo, névoa e nevoeiro, caminho bom, caminho mau, encosta de subir, encosta de descer, planície, montanha, praia do mar, ribeira de rios, e rostos, milhares e milhares de rostos, rostos sem número que os dissesse, (...) §Em dois anos, foi das praias e das arribas do oceano à fronteira, depois recomeçou a procurar por outros lugares, por outros caminhos, e andando e buscando veio a descobrir como é pequeno este país onde nasceu, Já aqui estive, já aqui passei, e dava com rostos que reconhecia, Não se lembra de mim, chamavam-me Voadora,

Ah, bem me lembro, então achou o homem que procurava, (Saramago 2011, 490-492).

Finalmente Blimunda encontra Baltasar a ser supliciado na fogueira inquisitorial do Rossio e, quebrando o compromisso fundacional, *olha-o por dentro* e recolhe em si a vontade dele, essa vontade que há vinte e oito anos atrás o próprio Baltasar lhe dedicara naquele mesmo sítio. Termina a *via sacra* de Blimunda a tempo de concretizar o sentido redentor da morte de Baltasar. Fecha-se, assim, circularmente este ciclo existencial, mas as vontades juntas permanecem vivas, sugerindo outro possível recomeço, mais sábio e mais liberto, porque Blimunda sabe que “a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez” (Saramago 2011, 458).

Ana Paula Arnaut assinala neste desenlace que

Blimunda perpetua a semântica de uma vida pautada pelo desejo de mudança, pela ousadia, pela rebeldia perante as normas e as crenças instituídas (Arnaut 2006, 44).

Para além da arquitetura da narrativa, esta estrutura axiológica da personagem configura-a, de acordo com a intencionalidade irreverente do autor, como uma heroína, com base na transformação histórica dos valores axiológicos que representa, tendo em conta o presente do leitor que os toma como válidos. Por isso a empatia com Blimunda é irrevogável.

Blimunda é o eixo aglutinador que legitima todo o fazer discursivo. Mesmo quando dela não se fala, mesmo quando se representa a Corte, é sempre por contraste, por oposição, para marcar a diferença, para legitimar a atração indefinível por um mundo outro, liberto do peso de um quotidiano opressivo e dissimulado. (Marinho 2009, 112).

Burghard Baltrusch reflete sobre a construção essencialista do feminino em Saramago, problematizando a questão do sublime feminino personificado por Blimunda à luz dos estudos de género. Com efeito, argumenta que Blimunda como personagem feminina persiste configurada por uma imagologia patriarcal, num discurso masculino que a mitifica em projeções fixas: “na retórica e na imagística de uma idealização, cuja construção discursiva MdC não consegue evitar, sobrevivem cossignificados de um campo simbólico logocêntrico, religioso e patriarcal” (Baltrusch 2010, 118). Na nossa opinião, a conservação deste campo simbólico é importante para garantir um efeito de real, de contextualização histórico-cultural, na configuração da personagem, quer na história, quer no discurso, que potencia os efeitos semióticos e pragmáticos da sua constituição enquanto figura, ainda que ficcional.

Baltrusch, na perspectiva de Barbara Freeman, reconhece em Blimunda a capacidade da dádiva, resultante de um amor infinito que implica a sua anulação em prol do outro, sendo esta a condição fundamental para a existência de um sublime feminino. Em Blimunda encontramos “uma relação ética e responsável para com o outro” que a faz reconhecer a “importância da morte como premissa da vida e do amor” - a sua responsabilidade altruísta para com o outro, provém-lhe destes três acontecimentos fundamentais: da sua capacidade de visão (signo supremo da sua pertença a uma genealogia feminina), do seu amor abnegado por Baltasar (que também fora legitimado desde a genealogia feminina) e do contacto com a morte (da mãe e através da experiência de recolha das vontades) (Baltrusch 2010, 125). Burghard Baltrusch acaba por concluir que

a reencenação da história em MdC constrói um sublime feminino memorável, embora este fique debilitado com a excessiva objetivação e reificação do conceito de mulher e da alegoria da mulher que transporta o sujeito idealizado Blimunda. Não obstante, Blimunda continua a ser uma das figuras literárias femininas e das utopias de igualdade que mais fascínio exerceu na literatura europeia do século XX (Baltrusch 2010, 126).

Blimunda surpreende no contexto ficcional e, por isso, prende o leitor que a segue com atenção, envolvendo-o até emocionalmente pela admiração e compaixão que lhe suscita, através de um discurso ora prosaico, que atrai pela exposição e aceitação da humana diferença ou imperfeição, ora poético, que arrebatava esteticamente, criando um outro mundo possível como modelo desejável: “Blimunda é ao mesmo tempo uma figura de vitral e uma criatura humaníssima e inesquecível” (Lourenço 2103, 56).

3.

Ao longo da exposição anterior dos processos de figuração individual de Baltasar e Blimunda, alguns aspetos ficaram intencionalmente por explorar porque é na figuração do par Baltasar-Blimunda que grande parte deles se define ou aprofunda.

Foi por uma dinâmica de par, enquanto signo dual, que Saramago configurou Baltasar e Blimunda, cujo crescimento no devir narrativo e sentido no mundo possível ficcional só se cria nessa relação binária,⁸⁶ como de seguida se verá.

⁸⁶ Evidencia-se como um aspeto digno de comentário o facto de, em traduções estrangeiras, o título de *Memorial do Convento* ser convertido em *Baltasar e Blimunda*. Este novo título aparece em edições de países tão díspares como Estados Unidos da América, Finlândia, Polónia, Reino Unido, Sérvia, Suécia ou Turquia. É assinalável a relevância dada às personagens na obra, pois, como se lê no *Dicionário de Narratologia* (Reis e Lopes 1990, 396), “a relação do título com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa, assim desde logo posta em destaque.” Neste caso, o título, como paratexto fundamental que é e quase sempre acompanhado de imagem, monumentaliza, assim, as personagens Baltasar e Blimunda. Como mediador entre

Na economia narrativa, frequentemente a caracterização feita, pela descrição ou por comentários mediados pelo narrador, recai sobre o par, o que axiologicamente reforça a identidade harmoniosa e íntegra daquela unidade. Passamos a ilustrar:

São ditos de maneta e visionária, ele porque lhe falta, ela porque lhe sobra, há-de-se lhes perdoar não terem as medidas comuns e falarem de coisas transcendentais (Saramago 2011, 200);

Não sabem, estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar, (Saramago 2011, 241);

pés descalços de Baltasar e Blimunda, têm um e outro sapatos ou botas, mas vão guardados no alforje para quando o caminho for de pedras (Saramago 2011, 367).

Mais do que a associação de oposições do tipo masculino/feminino, razão/emoção, força/fraqueza, carne/espírito ou poder/submissão, temos a dialética da ipseidade-alteridade que configura ontologicamente o ser e que confere um movimento bidirecional e recíproco a essas dicotomias. A identidade individual de Baltasar e Blimunda não só se constrói na relação com o outro, pelas interações e aprendizagens que com ele faz, como se define a si mesma pela delimitação das fronteiras que referenciam o outro e pela noção de transcendência que esses limites constroem, a ponto de se sublimarem num *nós* com valor ficcional e ideológico significativo. Como força constitutiva deste par, a narrativa apresenta o amor, que se serve de Baltasar e Blimunda para exatamente se instituir como móbil dos grandes acontecimentos da nova história e como proposta alternativa de um outro mundo possível dentro do mundo possível ficcional, pois, como observa Ana Paula Arnaut, em *Memorial do Convento*, “a realidade objetiva é carnalizada de modo a criar um mundo ficcional mas verosímil” (Arnaud 1996, 68).

A partir do momento em que emergem na narrativa, Baltasar e Blimunda não mais desaparecem, ora como protagonistas da sua própria história, ora como marco de referência axiológica, mais ou menos explícito, a partir do qual melhor se equaciona a ironia subversiva do narrador e o seu propósito desconstrutivo do mundo régio e clerical.

As diferenças que os marginalizam individualmente encontram acolhimento reconstrutivo no outro. Baltasar não foge dos dons de Blimunda, nem os repudia. Estranha-os, como teria de ser para confirmar a sua excecionalidade, e reclama a sua prova

o texto e o leitor, influencia a leitura da obra, condiciona a receção do texto, orientando as expectativas de leitura para as (des)venturas deste par de potenciais protagonistas, diferente do que é sugerido pelo título original. Nestas traduções em vários espaços, em diferentes contextos, a dimensão historicista anunciada pelo título *Memorial do Convento* é assim diluída em favor da força das personagens, cuja figuração começa fora do texto propriamente dito.

para, assim, se atestar que são dons naturais, merecedores de aceitação e respeito – “compreendia que o poder de Blimunda tinha mais de condenação que de prêmio,” (Saramago 2011, 104). Por seu turno, Blimunda acaricia o pulso cortado de Baltasar, integrando, pelo afeto, a deficiência na normalidade e promete nunca o *olhar por dentro*. “Ela conhece o mistério de Baltasar, podia apoderar-se dele se quisesse, mas o seu amor mantém-no na ilusão da sua masculina opacidade” (Lourenço 2103, 56), partilhando ambos uma comum humanidade.

A nível da retórica do retrato das personagens, curiosamente, depois de traçados esquiços de Baltasar e Blimunda, o narrador dá-nos o retrato envelhecido dos amantes também subordinado à lógica do par. A degradação física que a idade traz poderia contribuir para um efeito de vitimização das personagens, mas o narrador subverte esse sentido para enfatizar a subjetividade dos retratos convencionais e, acima de tudo, sublimar o amor verdadeiro como força atemporal e invulnerável ao desgaste físico. Como podemos constatar em:

pela violência com que abraça Baltasar, pela sofreguidão do beijo, pobres bocas, perdida está a frescura, perdidos alguns dentes, partidos outros, afinal o amor existe sobre todas as coisas. (Saramago 2011, 460);

Baltasar não tem espelhos, a não ser estes nossos olhos que o estão vendo a descer o caminho lamacento para a vila, e eles são que lhe dizem, Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os ombros, Baltasar, nem pareces o mesmo homem, Baltasar, mas isto é certamente defeito dos olhos que usamos, porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, vê ela um homem novo, (Saramago 2011, 451);

porventura serão estes os únicos seres humanos que como são se veem, é esse o modo mais difícil de ver, agora que eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos. (Saramago 2011, 452).

A identificação das personagens pelos cognomes *Sete-Sóis* e *Sete Luas* é um processo linguístico de construção simbólica da unidade desta entidade dual e de integração destas figuras na lógica do maravilhoso⁸⁷: “Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras,” (Saramago 2011, 121) – “novos nomes, não mais cristãos, mas alquímicos, mágicos, apontam para a amplidão do cosmos – a lua e o sol, indicando a luz e a ordem da passagem do tempo no mundo” (Ferraz 2012, 103). O valor cabalístico do número *sete* (presente também no número de letras do nome próprio das personagens)

⁸⁷ Miguel Real, na sua obra *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em ‘Memorial do Convento’ de José Saramago (1995)*, explora detalhadamente a vertente mais simbólica da obra.

associa-se à completude de um ciclo e à mudança. O *sol* liga-se ao sentido da energia vital e manifestação divina, já a *lua* conota tradicionalmente a transitoriedade, o oculto e os ritmos da vida da Terra. Esta combinação identificativa dá, assim, conta não só da totalidade perfeita que ambos constroem, mas ainda, assinala Ana Paula Arnaut, como “metáfora da passagem da morte à vida” anuncia uma solução salvífica para o desenlace da intriga: depois de Sete-Sóis desaparecer “é a Blimunda Sete-Luas quem cabe reencontrá-lo na sua sétima passagem por Lisboa. Repetindo um itinerário de há vinte e oito anos (sete x quatro), fecha o ciclo da narrativa e da vida do herói cuja vontade recolhe, assim lhe perpetuando a *vida*” (Arnaud 1996, 82). Notemos também como a gestão narrativa do tempo é abarcada por este véu do maravilhoso que constrói a excecionalidade de Baltasar e Blimunda.

Pela grande ressonância simbólica dos nomes, estas figuras ganham, portanto, projeção no imaginário do leitor, que lhes reconhece força de harmonização cósmica – “Dormiram nessa noite os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu, Lua onde estás, Sol aonde vais.” (Saramago 2011, 122).

A construção da marginalidade do casal, decorrente das suas *anormalidades* individuais e das atividades em que se envolve, elabora-se também em termos espaciais. A passagem para o espaço novo da abegoaria em S. Sebastião da Pedreira marca um afastamento do centro urbano que configura o início do processo de heroicização do par e de aperfeiçoamento da sua união vivificadora. Nesse espaço despojado, o par é chamado à construção do espaço de trabalho e do espaço doméstico, numa síntese aglutinadora das duas dimensões da realização humana: “Os canteiros próximos estavam cultivados, as árvores de fruto tinham sido limpas e podadas, à vista nada havia que pudesse lembrar a brava selva de há dez anos, quando pela primeira vez Baltasar e Blimunda aqui entraram” (Saramago 2011, 226). Ao longo do trânsito narrativo, o seu movimento é sempre invertido em relação às movimentações espaciais dominantes: depois do lançamento da primeira pedra do convento, quando o trabalho aumentaria em Mafra, o casal ruma a Lisboa; quando a multidão acorre a Mafra para a sagração do convento, Blimunda parte por Portugal fora em busca do seu marido que fora antes sozinho ao esconderijo da passarola. Este isolamento é definidor da excecionalidade das figuras, enquanto processo voluntário e “estratégia de preservação da sua superioridade ou dos seus intentos” (Vieira 2008, 413).

Afirma Maria de Fátima Marinho que “estas personagens, verdadeiros protagonistas da História, subvertem o código e a rigidez social através do amor, seja ele a paixão física ou o amor de uma ilusão”(Marinho 2009, 75). Também enquanto par, Baltasar e Blimunda

exacerbam a *ex-centricidade* transgressora que os seus traços individuais já registavam, desde logo pela vivência da sua sexualidade e da relação conjugal não sacramentada pela Igreja, que os mantém numa relação de ilegitimidade civil de concubinos, mas abençoada pelo padre Bartolomeu – às vezes disfarçada pelo silêncio ou resolvida pela mentira:

[Em Mafra, diz o vigário:] acho que não estão casados à face da Santa Igreja, e ela tem um nome nada cristão, Blimunda, disse o padre Bartolomeu Lourenço, Conhece-a, Fui eu que os casei, Ah, então sempre são casados, Fui eu que os casei, em Lisboa, e tendo o Voador agradecido, (...), saiu a procurar os Sete-Sóis, contente por assim ter mentido à face de Deus e saber que Deus não se importava, um homem tem de saber, por si próprio, quando as mentiras já nascem absolvidas. (Saramago 2011, 163).

É pela vivência sexual do casal que a sua história de amor é contada, já que nunca é explicitado nenhum discurso amoroso. O narrador apenas sintetiza que “Já sabemos que destes dois se amam as almas, os corpos e as vontades” (Saramago 2011, 188). Disto tem consciência Saramago quando explica:

só no fim me apercebi de que tinha escrito uma história de amor sem palavras de amor... Eles, o Baltasar e a Blimunda, não precisaram afinal de as dizer... E no entanto, o leitor percebe que aquele é um amor de entranhas... Julgo que isso resulta da personagem feminina. É ela que impõe as regras do jogo... (Avillez 1991).

Este “amor de entranhas” evidencia-se na entrega dos corpos nus, sobre a esteira na casa de Blimunda ou na abegoaria, sobre as tábuas da passarola ou na palha da manjedoura da burra. Desde o momento do seu encontro, a ligação amorosa entre Baltasar e Blimunda⁸⁸ é livre, espontânea, dependente exclusivamente da vontade de ambos, que é frequente e isenta de preconceitos, por isso os leva a um prazer partilhado – “Baltasar descansa em Blimunda e ela o descansa a ele, ambos se descansando” (Saramago 2011, 188). É tal a comunhão beatificante (em sentido etimológico, entenda-se) pressentida neste par que o narrador afirma que “entre o amor dos que ali dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvesse, a missa perderia” (Saramago 2011, 189).

Em tudo o leitor é levado a recordar, pelo inverso, o par (des)amoroso *rei e rainha*. Aqui, sim, temos a oposição autenticidade/mascaramento, que retoma a polarização que no capítulo 2 abordámos, pois os casais Baltasar-Blimunda e rei-rainha protagonizam os extremos de uma escala da relação amorosa conjugal. A confrontação destes dois modelos

⁸⁸ Dada a desinibição da entrega sexual de Blimunda no primeiro encontro, o narrador informa que, aos dezanove anos, Blimunda era virgem, de modo que sobre ela não recaia o ónus de uma avaliação normativa disforizante e/ou até se acentue alguma surpresa, à luz dos códigos morais quer da época histórica retratada, quer do tempo do leitor.

mentais ajuda à caracterização particular de cada um em termos ficcionais e axiológicos, e processa por dissemelhança a crítica ideológica do narrador. Baltasar e Blimunda⁸⁹ instituem-se, no mundo às avessas do texto, como o modelo de casal a exaltar, em virtude da reciprocidade dos seus afetos, da verdade dos seus sentimentos concretizados em atos relacionais autênticos, fiéis, livres e sinceros, por isso legitimado por diferentes rituais, como atestam os seguintes excertos:

persignaste-te [Blimunda] com o teu sangue e fizeste-me [Baltasar] com ele uma cruz no peito, se isso não é feitiçaria, Sangue de virgindade é água de batismo, (Saramago 2011, 103);

Dorme Baltasar no lado direito da enxerga, desde a primeira noite aí dorme, porque é desse lado o seu braço inteiro, e ao voltar-se para Blimunda pode, com ele, cingi-la contra si, correr-lhe os dedos desde a nuca até à cintura, e mais abaixo ainda se os sentidos de um e do outro despertaram no calor do sono e na representação do sonho, ou já acordadíssimos iam quando se deitaram, que este casal, ilegítimo por sua própria vontade, não sacramentado na igreja, cuida pouco de regras e respeitos, e se a ele apeteceu, a ela apetececerá, e se ela quis, quererá ele. (Saramago 2011, 99).

Este tipo de jogo dicotómico exprime, segundo Linda Hutcheon, um paradoxo post-moderno: “O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar (...) ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada” (Hutcheon 1991, 29).

Também podemos falar de *ex-centricidade*, como diferença modelar deste casal, a respeito da complementaridade nas tarefas e nos papéis, de que a obra da máquina voadora é o expoente máximo, que os envolve na dimensão do maravilhoso. Blimunda integra as decisões, ambos redescobrem, por razões diferentes, o valor do seu trabalho quando se comprometem na concretização da passarola concebida pelo padre Bartolomeu – “o casal funciona como o guardião de uma utopia que se vai estruturando em torno do objeto” (Marinho 2009, 107):

nós vamos a tecer vimes, arames e ferros, e também a recolher vontades, para que com tudo junto nos levantemos, que os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer, isso mesmo fizemos com o cérebro, se a ele fizemos, a elas faremos, (Saramago 2011, 187).

⁸⁹ Teresa Cerdeira da Silva assinala que “ a união de Baltasar e Blimunda não se ressentem da ausência de um herdeiro. Talvez porque tenham descoberto a plenitude no encontro a dois, priorizando o erotismo e não a fertilidade, talvez porque não tenham herança a deixar, pois a que deixariam era a de um saber maior que o do vulgo, novo demais para lançar frutos imediatos.” (Silva 1989, 84–85). Miguel Real fala em termos de uma “gravidez espiritual” de Blimunda quando a vontade de Baltasar a invade no final (Real 1996, 57).

E a utopia é desvelada pelo esforço conjunto:

Blimunda aproximou-se, pôs as duas mãos sobre a mão de Baltasar, e, num só movimento, como se só desta maneira devesse ser, ambos puxaram a corda. A vela correu toda para um lado, o sol bateu em cheio nas bolas de âmbar, e agora, que vai ser de nós. (...)enfim levantaram-se Baltasar e Blimunda, agarrando-se nervosamente aos prumos, depois à amurada, deslumbrados de luz e de vento, logo sem nenhum susto, Ah e Baltasar gritou, Conseguimos, (Saramago 2011, 264-266).

Deste modo, pela transgressão maravilhosa se confirma que “a ligação de Baltasar e Blimunda e a sua aproximação da passarola afastam-nos da condição de títeres (...) para os guindar a um universo de sedução e redenção, social e existencial.” (Marinho 2009, 75).

Se a ligação ao objeto prestigiante da máquina voadora contribui para uma axiologização positiva das figuras em causa, não esqueçamos outros objetos simbólicos. Este procedimento é comum à configuração dos dois casais já referidos, mas assume, no caso popular, uma lógica inversa, na medida em que contribui para o reforço da união do casal e não para depreciá-lo, como acontece com os reis. Na primeira refeição de Baltasar e Blimunda, primeiro ato voluntário de comunhão, é partilhada uma simples e única colher, objeto-símbolo da pobreza e da reunião dos elementos, que serve ao narrador para o ritual da união premonitória daquele par:

esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (Saramago 2011, 73).

O simbolismo dos objetos estende-se também ao espigão de Baltasar. Como objeto substitutivo da mão, o espigão chega a representar o próprio Baltasar e substitui o seu poder protetor quando Blimunda a ele recorre para se defender do frade violador. Assim, Baltasar é presentificado através do espigão como salvador da integridade de Blimunda. Pelo efeito positivo da preservação dessa integridade, que compensa a violência da morte, Blimunda é poupada a uma disforização, pois é a primeira vítima, ainda que se revele capaz de ser também agressora fatal.

A capacidade de presentificar o amado ausente é um aspeto recorrente da figuração destas personagens. Isso testemunhamos também quando Baltasar, entre os companheiros, presente a mão de Blimunda a aconselhar a contenção no seu novo hábito de beber, com que disfarça a tristeza pela morte do padre Bartolomeu. Esta capacidade de abstração mais

desenvolvida, com efeitos no aperfeiçoamento e proteção próprios, prova o amadurecimento psicológico-cognitivo a que o amor conduziu este par.

Este amor é, ainda, feito de silêncio, não porque “nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las” (Saramago 2011, 187), mas porque conhecem o vazio da retórica barroca, e, nos momentos significativos, quase todos em que estão sós, as palavras “parecem inúteis, demasiadas, desprovidas do mágico sentido” (Silva 1989, 83). Por isso Baltasar e Blimunda exprimem-se por gestos e atos que narram a sua cumplicidade, a sua paixão, a sua irreverência:

não falou Blimunda, não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos. (Saramago 2011, 149);

Ela tinha brincos de cerejas nas orelhas, trazia-as assim para se mostrar a Baltasar, e por isso foi para ele, sorrindo e oferecendo o cesto, (Saramago 2011, 229);

[Eu, Baltasar] aperto com a mão salva o teu ombro ou a tua cintura, posto que repare o povo por falta de costume de estarem assim homem e mulher. (Saramago 2011, 203)[acrescentos nossos];

abre-os[os braços] ele a ela, abre-os ela a ele, ambos, são o escândalo da vila de Mafra, agarrarem-se assim um ao outro na praça pública, (Saramago 2011, 451-452)[acrescentos nossos]

É este mesmo silêncio, próprio do *calar* heroicizador, que encontramos sob a forma do segredo e que exacerba a atração e transgressão da concretização do sonho de voar. O sonho que exigiu a Baltasar e Blimunda que, também em silêncio, deambulassem por Lisboa na recolha das vontades.

Consciente de que este par entrou definitivamente num processo mitificador que o abre à transcendência, o narrador partilha dos pensamentos de Scarlatti e ele próprio avança em comparações com referências do património civilizacional que consagram o par Baltasar e Blimunda:

É Vénus e Vulcano, pensou o músico, perdoemos-lhe a óbvia comparação clássica, sabe ele lá como é o corpo de Blimunda debaixo das roupas grosseiras que veste, e Baltasar não é apenas o tição negro que parece, além de não ser coxo como foi Vulcano, maneta sim, mas *isso também Deus é*. Sem falar que a Vénus cantariam todos os galos do mundo se tivesse os olhos que Blimunda tem, veria facilmente nos corações amantes, *em alguma coisa há de um simples mortal prevalecer sobre as divindades*. E sem contar que sobre Vulcano também Baltasar ganha, porque se o deus perdeu a deusa, este homem não perderá a mulher. (Saramago 2011, 229)[destaques nossos];

Não é *Oriana* em seu traje de corte que se está despedindo de *Amadis*, nem *Romeu* que, descendo, colhe o debruçado beijo de *Julieta*, é somente Baltasar que vai ao Monte Junto remediar os estragos do tempo, não é mais que Blimunda impossivelmente tentando que o tempo pare. (Saramago 2011, 460).

O relevo diegético de Baltasar e Blimunda, a cumplicidade do narrador controlada pela intenção do autor e a emoção do leitor convergem na sua eleição como protagonistas do romance, mas esta configuração das personagens como par vem ainda reforçar o seu estatuto de figuras capazes de destronar os heróis convencionais, num exercício de heterodoxia literária. Apesar de figuras ficcionais, vemos nelas representados valores éticos universais e intemporais, que por vezes acalentam o nosso desejo da sua existência real para concretização das mudanças sempre almejadas, em qualquer tempo. Sendo Baltasar e Blimunda determinados livremente pelas suas vontades e mantendo-as vivas em si, gozam do seu indecifrável mistério como energia transformadora: “onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito,” (Saramago 2011, 170-171).

4. *TRINDADE TERRESTRE*

Em momentos determinados da construção ficcional, as figuras de Baltasar e Blimunda estão de tal maneira ligadas à figura do padre Bartolomeu Lourenço que podemos abstrair a construção alegórica da figura da *trindade terrestre*. Trata-se de uma paródia de desconstrução direta da Santíssima Trindade e transposição do seu poder criador para o nível humano, incorporado em Bartolomeu, Baltasar e Blimunda.

É esta figura alegórica, que protagoniza momentos maravilhosos ou insólitos, a responsável por dinamizar a ação transformadora do mundo ficcional – a construção da passarola que voará de Lisboa a Montejunto.

Através do *abraço*, convertido em gesto ritual de sagração, nasce esta figura quando as categorizações individuais e as convenções se diluem e os três concordam nos princípios e objetivos da sua existência: amor, autonomia, zelo, perseverança, para alcançar o mais inteligível, num esforço ousado de transcendência.

Deitou o padre Bartolomeu Lourenço a bênção ao soldado e à vidente, eles beijaram-lhe a mão, mas no último momento se abraçaram os três, teve mais força a amizade que o respeito, e o padre disse, Adeus Blimunda, adeus Baltasar, cuidem um do outro e da passarola, que eu voltarei um dia com o que vou buscar, não será ouro nem diamante, mas sim o ar que Deus respira (Saramago 2011, 130).

Memorial do Convento constrói o memorial do sonho de voar vivido por três pessoas: “história do trabalho e das relações imaginárias do homem, enquanto transformador do

real e criador de reais de segunda natureza, de atos de cultura” (Silva 1989, 54). A passarola é o produto criativo que resulta do compromisso científico de Bartolomeu, do compromisso artesanal de Baltasar e do compromisso mágico ou anímico de Blimunda – note-se a coincidência da letra inicial dos seus nomes, como selo linguístico da sua unidade. A arte, trazida pela música de Scarlatti, é o contributo pontual que garante o nível de sensibilidade etérea de todo o esforço. Fica, assim, configurada a alegoria do homem, humanamente empreendedor, cujo potencial edificador resulta da síntese equilibrada das suas sensibilidade e competências de diferentes naturezas:

O segredo descobri-o eu [Bartolomeu], quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três, É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal, (Saramago 2011, 230).

Como um herói que se forma, o percurso evolutivo é acidentado, com avanços e recuos que testam a firmeza das bases fundacionais e a força atrativa dos objetivos. Miguel Real esclarece que “a identificação do éter com a vontade humana captável sobrenaturalmente por Blimunda postula de imediato que o progresso, a ciência, a melhoria do bem-estar da humanidade residem exclusivamente no maior ou menor grau de vontade humana.” (Real 1996, 85–86).

Como um único ser, o narrador compartilha entre eles o mesmo espaço onírico, única fonte da sua motivação actancial, já que a natureza da concretização é da mais absoluta transgressão dos códigos do mundo possível do texto:

e, em tantas noites passadas, uma terá havido, pelo menos, em que sonharam o mesmo sonho, viram a máquina de voar batendo as asas, viram o sol explodindo em luz maior, e o âmbar atraindo o éter, o éter atraindo o íman, o íman atraindo o ferro, todas as coisas se atraem entre si, a questão é saber colocá-las na ordem justa, e então se quebrará a ordem, (Saramago 2011, 163).

É de facto a ordem, instituída por saberes e poderes radicados na autoridade arbitrária, que se quebra quando esta trindade se ergue ao céu, “lá aonde nunca foram homens”, promovendo a mitificação daqueles que “fizeram quanto podiam, reuniram os materiais e as vontades, conjugaram o sólido e o evanescente, juntaram tudo à sua própria ousadia” (Saramago 2011, 262) e conseguiram, enfim, descobertas transformadoras, por enquanto ainda só a eles acessíveis:

O padre veio para eles e abraçou-se também, subitamente perturbado por uma analogia, assim dissera o italiano, Deus ele próprio, Baltasar seu filho, Blimunda o Espírito Santo, e estavam os três no céu, (Saramago 2011, 266).

O nivelamento do profano com o sagrado, associado a um discurso desconcertante sobre os dogmas, através da paródia e da ironia, permite que esta figura alegórica potencie os sentidos da proposta ideológica disseminada pelo autor. Como salienta Teresa Cerdeira da Silva, “o homem é, pois, apresentado, naquilo que constitui a camada profunda do romance, como o verdadeiro criador do mundo e das verdades que o sustentam. Essa visão não é metafísica, mas ideológica, e coloca o homem-trabalhador como sendo o centro do mundo” (Silva 1989, 54).

O contorno trágico da configuração heroica desta trindade, pela morte de Bartolomeu, pela queda da passarola e morte de Baltasar, não abala, na nossa perspetiva, a euforia da leitura alegórica da existência transformadora desta figura, uma vez que sobrevive Blimunda. O sacrifício de Bartolomeu e Baltasar, como parte da densidade histórica ou material do herói que pode ser obliterada pelas circunstâncias temporais, cria um efeito de verosimilhança que valida o mundo ficcional. Desde que Blimunda descobriu na hóstia sagrada a mesma nuvem fechada que encontra nos homens, os ciclos de mudança estão garantidos na história dos homens, a História poderá ser sempre outra, por onde quer que andem as vontades de criação e emulação de Baltasar e Blimunda. Frustração haveria, sim, no leitor, se morresse a guardiã das vontades, pois diz Blimunda: desperdiçadas as vontades dos homens, “será o mesmo que se não tivesse acontecido nada, será como se não tivéssemos nascido, nem tu, nem eu, nem o padre Bartolomeu Lourenço,” (Saramago 2011, 372).

CAPÍTULO 5

Memorial intermediático

“para sabermos as coisas é assim que terá de ser, vamo-las dizendo uns aos outros.”
(Saramago 2011, 438)

QUESTÕES DE INTERMEDIALIDADE E TRANSCODIFICAÇÃO

1.

Reconhecemos, pela análise anteriormente desenvolvida, que, no mundo possível que a ficção constrói, a personagem detém uma lógica íntima, uma dinâmica própria, distintiva, consolidada por uma figuração complexa e coerente. O próprio Saramago pressentia esta pulsão existencial nas suas personagens, quando afirma, sobre Blimunda:

Essa senhora faz-se a si própria. Nunca a projetei assim ou assim. Foi no processo da escrita que a personagem se foi formando. E ela surgiu-me como uma força que a partir de certa altura me limitei a acompanhar. (Avillez 1991).

O processo de figuração, elaborada pelo autor e reelaborada pelo leitor, confere sustentabilidade à personagem e é, através dele, que esta conquista um passaporte de evasão do texto matricial e uma dispersão por outros mundos possíveis, num nível de existência transficcional que podemos designar de *sobrevida*.

A sobrevivência da figura ficcional fora da bidimensionalidade da obra literária manifesta-se frequentemente pela sua emergência noutros *media*, o que lança novas questões sobre a sua figuração. Questões implicadas pela materialidade do novo *medium*, pelas suas limitações, riscos e potencialidades; questões também de reconfiguração da própria figura, não só em termos de transcodificação, mas até de transposição ontológica; e ainda questões de receção, afetas ao tipo de envolvimento desencadeado junto do recetor. Como afirma Carlos Reis,

a vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica, beneficiários diretos da autonomização das ditas personagens, permitindo dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram. (Reis 2012, 21).

Por isso as questões anteriores obrigam necessariamente a um diálogo interdisciplinar, no âmbito da transmedialidade narrativa que, num mapa traçado pelos estruturalistas, e muitas vezes com os instrumentos por eles fornecidos, nos faz descobrir novos caminhos, às vezes trilhos, em vias de exploração pelos atuais estudos narrativos. Na verdade, pela investigação recente, *grosso modo* das duas últimas décadas, assistimos à interação de diferentes áreas de estudo por onde se espalha o princípio da narratividade, tais

como os estudos culturais, estudos de género, estudos mediáticos, as ciências cognitivas, as ciências socioeconómicas, entre outras. Discutir a narrativa e o potencial de narratividade disponível nos *media* é avançar por um labirinto, por vezes de pedras quentes, com muitos confrontos, mas também já com pistas consensuais. O emergir do século XXI trouxe maior assertividade às reflexões em narratologia, que consideram agora “as narrativas mediáticas e as linguagens digitais, tendo em atenção procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam” (Reis 2013c). Neste movimento, assistimos ao resgate da personagem da letargia em que tinha sido conservada pelos desenvolvimentos da narratologia clássica, no reconhecimento de que

Character turns out to be highly germane to the relations between art and ethics, cognition and emotion, individual and social minds, history and literature, what is given and what is made. (Felski 2011, vi).

2.

A constatação de que a personagem pode possuir uma autonomia que lhe permite migrar dos contextos literários que a conceberam para outros mundos, em derivas ontológicas por vezes assinaláveis, é a razão de a encontrarmos reconfigurada noutras realidades discursivas, concretizando uma vida própria, de afirmações, sacrifícios ou evoluções, proporcionadas por um leitor. O nome da personagem, mas também as suas características físicas, psicológicas, comportamentais, a sua ideologia, por vezes todo um *ethos* que a transcendência da personagem revela, projetam-se no mundo do leitor, onde a figura ficcional se reconfigura por meio de outras linguagens, de acordo com as exigências de novos meios de expressão, com requisitos materiais e tecnológicos específicos, e onde alcança novos efeitos interpretativos.

Apoiados em Marie-Laure Ryan, designamos este fenómeno de amplas interações como *transposição intermediática*. Se a narratologia clássica privilegiou o *medium* verbal, com destaque para o texto literário, a pós-clássica valoriza a natureza transmedial da narratividade como moldura cognitiva aplicável aos mais remotos meios e géneros, verificando-se uma “colonização de novos meios” (Wolf 2011, 146–160) – expressão que carrega consigo o preconceito de supremacia do meio colonizador, tradicionalmente entendido como o meio verbal, e a possível resistência do colonizado. Este expansionismo traz a vantagem da criação de pontes interdisciplinares que consagram a narrativa como o mais importante meio humano de criação de sentido. Porém, em termos teóricos, corre-se

o risco da indefinição dos limites da investigação, da fragmentação do campo disciplinar. No entanto, Werner Wolf defende a

continuing allegiance to a unified narratology, although on the basis of a transmedial, cognitive and prototypical reconceptualization of narrativity and the use of a flexible concept of ‘medium’ (Wolf 2011, 145).

Pela extensão e disparidade do sentido e das aplicações do termo, importa, antes de mais, definir que entendemos por *medium*, com base em Marie-Laure Ryan, o suporte semiótico e material que permite a transmissão ou expressão da informação, numa dimensão cultural (Ryan 2009, 263–264; 2005, 1–23). Nesta perspetivação integrada dos vários aspetos do *medium*, interessa ponderar os que são significativos para a expressão narrativa. Em termos semióticos, os meios entendem-se como codificadores, sistemas de signos, criadores de linguagens capazes de contar histórias. Podemos encontrar os meios verbais, os visuais e os auditivos, ou musicais, na aceção de Wolf (Ryan 2005, 14).

A natureza material e tecnológica do meio, enquanto transmissor, pode também afetar a narrativa ao moldá-la às suas especificidades técnicas, tanto ao nível da informação a transmitir, a ponto de criar novos textos ajustados às exigências de cada meio, quanto a novas possibilidades de expressão e interpretação condicionadoras da receção. Neste âmbito falamos de meios como a televisão, a rádio, a internet, o telefone, a imprensa, ou a linguagem, a música, o teatro, a dança, a pintura, a fotografia, o digital (meios informáticos). Numa dimensão mais ontológica, há que considerar o enquadramento cultural do *medium* como fator de conformação da narrativa: a evolução tecnológica, os efeitos de leitura e as convenções e alterações genológicas, o impacto social, a nível axiológico ou de condicionamento de comportamentos e tendências, as tensões comerciais, entre muitos outros aspetos da *ecologia mediática*⁹⁰ que não dependem nem da dimensão semiótica, nem da dimensão tecnológica dos meios em causa. Werner Wolf defende uma perspetiva de compromisso entre uma visão funcional e uma visão ontológica:

the function of media in a transmedial narratology must be conceived of in a more flexible way as influencing, but not *a priori* as determining, narrativity and narrative content. (Wolf 2011, 166).

Convém reconhecer, segundo Ryan, a pluralidade de construções cognitivas de índole narrativa que os *media podem* explorar (Ryan 2004, 13–15). Entre outras, destacamos, como primordial, a partir das proposições de Platão e de Aristóteles, a dicotomia entre, por

⁹⁰ Marie-Laure Ryan retoma a expressão cunhada por Ursula K. Heise no ensaio “Unnatural Ecologies: The Metaphor of the Environment in Media Theory” in *Configurations* 10:1. 2002: 149-168.

um lado, *diegesis*, modo do relato assumido por um narrador, o do *telling*, e, por outro, *mimesis*, exibição direta da história, representação de tipo dramatizado, o *showing*⁹¹.

Com efeito, face ao âmbito tão alargado da discussão da narrativa e da medialidade, restringimo-nos a noções mais pertinentes para a nossa reflexão. Por isso, superada a noção de que a narrativa é um fenómeno exclusivamente verbal – ainda que a expressividade narrativa deste seja difícil de superar –, devemos reconhecer que, na verdade, há manifestações narrativas não verbais cuja análise não é subordinada ao modelo comunicativo da narrativa verbal, apesar de a análise da narratividade dos *media* ser moldada por muitos conceitos e termos importados da narração verbal (estrutura narrativa, narrador, leitor, entre outros). Por outro lado, impõe-se compreender a influência que o *medium* exerce sobre a narrativa, ora tornando-a mais poderosa, ora constringendo alguns aspetos da sua produção e receção.

A fim de avaliar em que medida um meio pode ser válido em termos narrativos, para além de outros aspetos semióticos, tecnológicos ou culturais, Marie Laure Ryan, seguida por Wolf, identifica as características que afetam a narratividade: a extensão espaço-temporal, as propriedades cinéticas, o número de canais e a prioridade dos canais sensoriais⁹².

No domínio dos aspetos culturais que conformam os *media*, interessa-nos sobremaneira a relação que se pode estabelecer entre diferentes meios. Esta relação foi batizada por Jay David Bolter e Richard Grusin (Bolter e Grusin 2000) como *remediação*, no entendimento de que a lógica formal do novo *medium* é de remodelação do *medium* anterior, no sentido de colmatar as suas deficiências ou limitações. A remediação, como lógica intrínseca ao próprio funcionamento dos *media* e à sua evolução, sugere o processo contínuo de cada ato de mediação depender de outro ato de mediação, numa relação de

⁹¹ Outros modos narrativos são o *autónomo* ou o *ilustrativo*, isto é, aquele cuja informação é dada originalmente pelo texto que a suporta ou aquele outro modo que reenvia para uma história já conhecida pelo recetor, recontando-a, como no caso das narrativas pictóricas. Podemos também considerar o *modo recetivo*, em que o recetor é uma mera testemunha da narrativa, ou o *modo participativo*, que reclama a colaboração do recetor no desenvolvimento da história, e que conheceu grande expansão com os novos *media* interativos. Se tivermos em conta o grau de especificação ou indefinição dos elementos que delimitam a trajetória narrativa, podemos falar, ainda, de um modo narrativo *determinado* ou de um modo *indeterminado*, assim como falamos de uma construção narrativa mais *literal* ou *metafórica* consoante a definição das características da narrativa ou a sua necessidade para essa definição. O reconhecimento deste modo metafórico da narrativa permitiu que o conceito se alargasse a vários *media*.

⁹² Assim, chegamos a uma categorização dos *media* de acordo com a experiência narrativa que as suas propriedades potenciam: meios temporais, meios espaciais e outros espaço-temporais; meios estáticos ou dinâmicos; meios de canal único ou múltiplo (mono-canal/mono-sensorial ou pluricanal/plurisensorial/plurimedial); meios verbais, visuais, auditivos, ou outros de acordo com o sentido que se impõe. Estas categorizações não operam de forma estanque, pois cada meio é avaliado segundo as combinações sugeridas pelas características que exhibe na experiência narrativa.

crítica, de reprodução ou mesmo de substituição. Se considerarmos os meios tecnológicos, nomeadamente os digitais, esta noção de remediação como melhoramento é talvez um dos princípios mais produtivos, o que já não corresponde a um ponto de vista dos meios artísticos, onde as razões estéticas e, concretamente, as narrativas poderão aceitar as reformulações de um novo *medium* apenas como diferenças, potencialmente enriquecedoras, mas não como aperfeiçoamentos (Ryan 2009, 267).

Na perspetiva da transmedialidade narrativa, Ryan trabalha possibilidades de interpretação da remediação (Ryan 2004, 32–33), algumas particularmente interessantes pela maior proximidade aos meios artísticos. Para a nossa reflexão, o sentido de remediação mais pertinente é o da transposição de um meio noutro meio, aquele que encontramos na ilustração de histórias ou na transposição de romances para filmes.

Os conceitos *remediação* e *intermedialidade* não são de todo equivalentes. A *intermedialidade* (Wolf 2009, 267; 2005, 252-256), mais centrada nas formas artísticas, pode ser entendida, de forma ampla, como a relação dialógica entre os *media*, paralela à intertextualidade, em contexto de medialização, numa cobertura das transgressões das fronteiras ou permeabilidades entre diferentes *media*. Em sentido mais restrito, a *intermedialidade* pode referir-se à participação de mais de um meio ou canal sensorial numa construção semiótica, ganhando, por isso, a designação de *plurimedialidade*.

É no âmbito alargado da *intermedialidade* que julgamos trabalhar quando refletimos sobre a emergência, noutros *media*, das personagens de *Memorial do Convento* e de outros elementos narrativamente correlacionados. Daí falarmos também em *transposição intermedial*, quando as formas de um meio, neste caso o literário, sofrem adaptação a outro meio, ou em *referência intermedial*, no caso da apropriação de um trabalho por outro *medium*, como a recuperação de um tema, uma citação, uma referência descritiva ou mesmo a imitação.

Como assinalava Orlando Grossegeesse, em 2005, *Memorial do Convento* é exemplo da extraordinária capacidade de “*diálogo* da escrita saramaguiana com outras expressões artísticas, cada vez mais frequente, seja por iniciativa do próprio escritor ou por iniciativa de leitores produtivos” (Grossegeesse 2005, 186)⁹³, o que comprovaremos adiante com o trabalho *Vontades*, de José Santa-Bárbara.

⁹³ Carlos Reis salienta que “a figuração, passando por atos de semiotização, pode alcançar um índice considerável de disseminação, transcendendo o texto em que ela se concentra.” (Reis 2013c). A disseminação de que fala o crítico ocasiona, como afirma, transposições ontológicas imprevistas e, por isso, constatamos o aparecimento de referências às grandes figuras de Saramago, sendo que de todas sobressai Blimunda, nos contextos transliterários mais diversificados, mantendo o(s) traço(s) figurativo(s) que consolida(m) a referência.

É o caso de *BLIMUNDA*, revista literária digital, com pontuais edições impressas, editada pela Fundação José Saramago, a partir de junho de 2012, em homenagem a José Saramago, dois anos depois da

3.

No diálogo intermediático, é incontornável uma reflexão sobre a adaptação, como processo e como produto de transposição e transcodificação mediática, isto é, uma reformatação (na terminologia dos novos *media*) intersemiótica num contexto de variáveis técnicas, culturais, pessoais, estéticas, sociais e económicas. Diz Linda Hutcheon:

Works in any medium are both created and received *by people*, and it is this human, experiential context that allows for the study of the politics of intertextuality. (Hutcheon 2006, xii).

Quando, a partir de *Memorial do Convento*, revemos a perspetiva de José Saramago sobre a criação literária, a sua leitura da História e o seu modo de construção ficcional, constatamos que o diálogo intertextual é propriedade intrínseca da narrativa e pressentimos que a obra está matricialmente predisposta para a continuação desse diálogo, numa dimensão intermedial, por intervenção dos seus leitores. A própria atitude criativa de Saramago pode ser entendida como um ato de *remediação*, pois vários romances seus, entre eles *Memorial do Convento*,

supõem um texto ou textos prévios, nos quais descobrem ou inventam uma lacuna, textos que corrigem, ou que vão voltar uns contra os outros. (...) No processo de preenchimento da lacuna, da «correção» ou «emenda» do texto prévio, encontramos outros procedimentos reiterados, na configuração do espaço e do tempo e das populações do mundo narrativo (Gusmão 2012, 23).

sua morte. Segundo Sérgio Machado Letria, Blimunda dá “nome e personalidade a este espaço eletrónico que mantém os objetivos da Fundação José Saramago.” (“Blimunda” 2012, 3). (consultar <http://blimunda.josesaramago.org/>).

Encontramos ainda os predicados de vidência excepcional e sublimação do valor da liberdade, distintivos de Blimunda, reconfigurados, desde 2010, num projeto desenvolvido no âmbito do Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP), o Projeto *Blimunda*, em aplicação na Divisão de Documentação e Biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. O projeto pretende lançar um *olhar* sobre editoras e revistas científicas portuguesas, com o objetivo de identificar as suas políticas relativas ao autoarquivo em repositórios institucionais. Mas esse olhar de *Blimunda* é consequente e pró-ativo, pois visa igualmente o Acesso Aberto, ou seja, a disponibilização livre na Internet de cópias gratuitas das produções académicas de teor científico. Deste modo, contribui para a visibilidade, acessibilidade e divulgação dos resultados da investigação académica e científica portuguesa; facilita a gestão e o acesso a essa informação, assim como promove a integração de Portugal num conjunto de iniciativas internacionais. (consultar <http://blog.rcaap.pt/tag/blimunda/>)

Por fim, referimos um projeto de outra índole, mas igualmente configurado de acordo com o legado das figuras significativas de *Memorial do Convento*, o Festival *Sete Sóis Sete Luas*. Com a alcunha de Baltasar e Blimunda, reveladora da cumplicidade cósmica que define a união deste par, nasceu o sonho de ligar espaços distantes pela atividade artística. Seguindo a lógica saramaguiana de valorização das margens do instituído, o Festival privilegia sempre as localidades periféricas para o estabelecimento de parcerias artísticas criativas, numa política de promoção de um turismo cultural pelo mundo mediterrâneo e lusófono. Utiliza a capacidade da arte, da música e da literatura para ver além das circunstâncias opacizantes do nosso tempo, para sublimar as limitações geopolíticas de impacto artístico impostas pelos circuitos culturais institucionalizados. (consultar <http://www.festival7sois.eu/pt-pt/>).

De acordo com Linda Hutcheon, “adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting. And with change come corresponding modifications in the political valence and even the meaning of stories.” (Hutcheon 2006, xvi).

Seguindo os contributos da *Teoria da Adaptação* de Linda Hutcheon, uma adaptação, como texto que é, tem existência própria e um valor autónomo, apesar da teia de relações que estabelece com outros textos, entre eles e privilegiadamente o texto-fonte.

De certo modo ao contrário do proposto por Linda Hutcheon, por questões de tradução, preferimos a utilização do termo de *texto-fonte* como sinónimo de *texto adaptado*, isenta de conotações de supremacia. Com *texto-fonte* queremos apenas referir o trabalho, entendido na sua globalidade e autonomia, que é suscetível de transposição intermedial, naturalmente primeiro objeto do envolvimento de um leitor – capaz ou não de o recriar noutro texto –, e que convive com as suas eventuais transcódificações, sem noções de prioridade ou melhorismo. Esta ideia parece-nos ser a que melhor se ajusta à exploração do sentido, que acalentamos no nosso trabalho, de *sobrevida* da obra literária, existência viabilizada por concretizações intermediais, adaptações, que coexistem com o texto-fonte.

A adaptação pode ser considerada também como processo, criativo e recetivo. Enquanto ato criativo, é um ato de apropriação – “of taking possession of another’s story and filtering it, in a sense, through one’s own sensibility, interests and talents” (Hutcheon 2006, 18). No espírito da imitação clássica, com um esforço de *imitatio* e *aemulatio*, a adaptação operacionaliza dualmente a interpretação (do texto-fonte) e a criação (de outro texto, eventualmente noutros meios, em diferentes contextos), de acordo com diversas opções e intenções:

a contemporaneidade exacerbou a consciência do carácter dialógico do texto; descobriu que o leitor, mais que cúmplice – generoso ou irónico –, negocia com o seu próprio arsenal de cultura na construção dos sentidos; desconfiou da autoridade incontestável do autor e do seu direito de posse da verdade; percebeu que resgatar a tradição não era necessariamente subscrevê-la nem confessar uma dívida em relação a ela, que podia ser também uma forma de exercer o seu próprio poder sobre o que a precedeu. (Silva 1999, 250).

Por isso se salienta também a adaptação como processo de receção, de interpretação das relações intertextuais implicadas no texto. De facto, o público experiencia, com diferentes formas de envolvimento criadas pelo texto, processos cognitivos de lembrança e identificação que podem desencadear reações emocionais, de interesse, prazer, ou relutância, por uma adaptação, embora estas reações possam ser

também manipuladas por fatores socioeconómicos. Muitas vezes, o primeiro contacto com uma obra é realizado através de uma adaptação, que suscita posteriormente o conhecimento do texto-fonte: frequentemente, primeiro vê-se o filme ou assiste-se à peça de teatro e só depois se lê o livro. Se o recetor está familiarizado com a fonte, regula a sua perceção da adaptação de forma oscilante, balançando entre os juízos de leitura de uma e de outra; o mesmo se passa, mas em sentido inverso, se conhecer a adaptação primeiro. Porém, se não conhecer a fonte, não consciencializa a adaptação enquanto tal.

Entre as particularidades das mediações intersemióticas de cada adaptação, constatamos a fecundidade do recurso a unidades narrativas equivalentes que retomam a história transposta. Entre outros aspetos, os temas, os eventos, o mundo, as motivações, os pontos de vista, as consequências, os contextos, os símbolos, a imagística, mas sobretudo as personagens são os elementos que mais se prestam ao diálogo intermediático da adaptação, pelos efeitos retóricos e estéticos que sustentam, e por mais facilmente gerarem empatia com o público (Hutcheon 2006, 10–11). A nosso ver, é a este nível de transposição que se revela a capacidade de transcendência da personagem e que esta se afirma como verdadeira *figura* ficcional. Diríamos até ser um percurso só ao alcance daquelas que são grandes figuras ficcionais.

Com apologistas como David Bordwell⁹⁴ ou Robert Stam⁹⁵, a adaptação surge iluminada pela analogia entre a teoria evolucionista e a transmissão cultural, podendo, assim, na nossa opinião, ser entendida como garantia de sobrevivência:

Adaptation, like evolution, is a transgenerational phenomenon. Some stories obviously have more ‘stability and penetrance in the cultural environment’. Stories do get retold in different ways in new material and cultural environments; like genes, they adapt to those new environments by virtue of mutation – in their ‘offspring’ or their adaptations. And the fittest do more than survive; they flourish. (Hutcheon 2006, 32).

Em suma, se

um caminho possível para a leitura dos romances de Saramago parte da sua condição de leitor da tradição cultural portuguesa, ibérica, ocidental, cuja escrita é fundamentalmente um lugar de memória (Silva 1999, 250),

hoje temos que reconhecer que essa escrita se recria, igualmente, noutros lugares da memória dos seus leitores, e se atualiza muitas vezes em transposições intermediáticas, de natureza artística, que preservam esse impulso memorial.

⁹⁴ Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*, Londres: University of Wisconsin Press.

⁹⁵ Stam, R. (2005) ‘Introduction’ in Stam, R. & Raengo, A. (eds.) (2005) *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell, pp. 1-52.

REFIGURAÇÕES E SOBREVIDA

DAS PERSONAGENS DE *MEMORIAL DO CONVENTO*

4.

Na análise da sobrevida das personagens de *Memorial do Convento*, interessa-nos particularmente analisar o diálogo intermediático estabelecido com a pintura⁹⁶.

No arco transtextual da existência de *Memorial do Convento*, poderíamos quase afirmar que a relação com a pintura é intrínseca tanto ao processo da criação meta-historiográfica, como, posteriormente, ao processo de recriação que testemunha de forma mais perene a sobrevida da obra através da figuração das suas personagens.

Como afirma Ryan sobre as representações pictóricas, “whereas they import logical relations and psychological motivation from the known story, they return visualizations, emotional coloring, or facial expressions that may provide a clue to the motivations of characters.” (Ryan 2004, 139).

No âmbito dos procedimentos semiótico-contextuais de configuração das personagens de *Memorial do Convento*, consideramos que não só os textos historiográficos terão estado subjacentes à ficcionalização de algumas personagens. Também a iconografia histórica contribuiu para a conformação de certas figuras na memória cultural. Os leitores dos textos verbais e dos textos icónicos de natureza historiográfica, que fixam e consagram

⁹⁶ Por razões de extensão deste trabalho, deixamos de lado as adaptações concretizadas em meio musical e teatral, significativos contextos semióticos onde reencontramos as personagens saramaguianas refiguradas de acordo com as idiosincrasias materiais e culturais próprias de cada adaptação.

Salientamos “Baltazarblimunda”, um tema musical de João Gil, com letra de João Monge, editado em 1990, pela banda portuguesa *Trovante*, num álbum chamado “Um destes dias” (Audível em <http://musicreleases.com/release/1766998/Fernando%20Nabais/Um%20Destes%20Dias.../>) (acedido em 15 de julho de 2014).

Destacamos particularmente o feliz encontro das duas formas artísticas no exercício conjunto, entre José Saramago e Azzio Corghi, de construção do libreto da ópera lírica *Blimunda*, ópera em três atos que estreou no teatro Scala de Milão, a 20 de maio de 1990 e, depois de outros palcos, exibiu-se em Lisboa, no Teatro Nacional de São Carlos, em maio de 1991.

É também incontornável referir que é no teatro que *Memorial do Convento* tem conhecido uma fortuna de transposição intermedial mais constante e de alcance mais amplo. Salientamos, pela longevidade do trabalho e impacto no público, a adaptação dramaturgica *Memorial do Convento* de Filomena Oliveira e Miguel Real, produzida pela associação cultural ÉTER, em cena desde 2007 no espaço privilegiado do Palácio Nacional de Maфра e, desde 2012, também na Casa dos Bicos, sede da Fundação José Saramago. Não conhecendo ainda adaptação ao cinema, como outros romances de Saramago, nem a nenhuma modalidade digital interativa, do tipo dos vídeo-jogos, tem sido, de facto, a adaptação teatral de *Memorial do Convento* o mais dinâmico e massivo processo de aproximação das personagens a novos leitores.

certas imagens, podem criar, de forma mais consistente, modelos mentais que lhes permitem defender a recognoscibilidade de certas figuras, particularmente quando estas ressurgem noutros contextos de transcodificação ficcional.

Por isso, sentimos aqui a necessidade de revisitar os principais contributos da iconografia histórica, pertinentes para o nosso âmbito de análise, pois, como veremos,

também nela encontramos a fonte de certos procedimentos de figuração de personagens, numa dinâmica de intertextualidade interessante.



D. João V, atribuído a Batoni

A imagem de D. João V que a memória coletiva preservou não resulta apenas dos discursos historiográficos que se elaboraram sucessivamente, mas constrói-se também das representações icónicas que, ao tempo do rei e posteriormente, se foram produzindo.

A afirmação interna e externa do poder do reino - e metonimicamente do próprio rei - levaram D. João V a uma profunda renovação estratégica da sua imagem. Durante o seu reinado, o monarca esforçou-se por implementar uma cultura imagética, “metáfora de uma nova cultura e de uma nova mentalidade” (Pimentel 2008, 144), que codifica, fixa e difunde uma retórica barroca do poder através de estruturas urbanísticas, arquitetónicas e plásticas.

Deste modo, como salienta António Filipe Pimentel,

numa sociedade onde o poder apenas se presente no momento em que se torna sensível, um espaço de particular relevo é confiado à sua representação visual: donde a importância central detida pelo *retrato*; donde, também, o carácter retórico que necessariamente reveste, porquanto, mais que a fixação da *verdade* física ou fisionómica do seu protagonista, lhe compete a transmissão, de modo transversal, das *qualidades* que é suposto deter - e por isso o *retrato de aparato*, mas igualmente o seu sucessivo desdobramento em múltiplas variantes, do *retrato alegórico* ao *retrato-monumento*. (Pimentel 2008, 136).

Revisitando estes registos iconográficos⁹⁷, constatamos que D. João V se empenha em construir, através de elementos retóricos recorrentes, uma imagem áurea, «magnânima», imponente e vigorosa – a que perdurará como sua representação através das inúmeras reproduções com que o devir do discurso historiográfico ilustra a figura do monarca absoluto.



D. João V e a Batalha de Matapão

D. João V

D. João V

por Duprà

Destaca-se a atitude majestática, ainda que, à moda do tempo, por vezes se note a pose algo negligente; salientam-se a cabeleira muito encaracolada e os lábios carnudos, a couraça e manto, em representação da bravura e estatuto social; a cenografia composta

pelas insígnias reais (coroa, cetro e bastão), pelos panejamentos teatrais, pela mesa/credência, coluna, ou mesmo paisagem. No retrato alegórico, a figura do rei surge acompanhada frequentemente pelas figurações da Religião, Vitória, Nobreza e Fama, ou, noutros casos, pelas alegorias das Artes e da Guerra.



D. João V, por Quillard

Se a consagração da *virtus* do modelo se construiu com o retrato de aparato e outros múltiplos géneros que D. João V explorou (gravura, medalhística, numismática), devemos também considerar o grande contributo do

⁹⁷ Giorgio Domenico Duprà é o nome responsável pela estabilização imagética de D. João V e pela elevação da representação régia ao nível internacional. Foi convidado, em 1718, em Roma, pelo embaixador marquês de Fontes, para ocupar as funções de pintor da Corte de Lisboa. É originário de Turim e discípulo de Trevisani, em Roma, para onde regressa em 1730. Por ordem de apresentação nesta página, exibem-se os retratos de D. João V da sua autoria: Coleção Mario Fiorani Jr. e André Fiorani, Museu Nacional de Arte Antiga; Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra; sala dos Tudescos no Paço Ducal de Vila Viçosa.

monumento público num sistema barroco do poder e constatar que este poderá ter sido o recurso de sublimação da imagética régia.

É neste contexto que salientamos a importância da construção do palácio e convento de Mafra, complexo arquitetónico que, na opinião de José Fernandes Pereira, «constitui o mais sério retrato ou autorretrato deixado pelo rei» (Pereira 1994, 331).



D. João V, por Leoni

A grandiosidade, imponência, exuberância e teatralidade do monumento são afinal predicados do próprio rei. Contemplamos uma imagem ideal que procura enaltecer as virtudes do modelo, que o próprio quer valorizar ou deixar para a posteridade.

De facto, podemos compreender que “o retrato barroco se concebe como uma fachada: como um *palco*, onde é sempre implícita a presença do espetador, e em cujo interior, graças ao efeito mágico do cenário, se processa a transposição da personagem, do nível individual ao alegórico, movimentando-se com à vontade num ambiente heroico, composto de panejamentos e arquiteturas monumentais e dos atributos que a distinguem e identificam e ajudam a representá-la, talvez não exatamente como é, mas como deveria ser ou, mesmo, como acredita ser” (Pimentel 2008, 136).

É assim que a imagem oficial⁹⁸ de D. João V sustenta o discurso historiográfico e a memória cultural, na modelação e consagração de uma figura marcada pela *auctoritas*, *potestas*, *virtus* e *utilitas*, que atravessa os séculos, ao mesmo tempo que se abre em potencialidades narrativas variadas, exploradas por processos de apropriação e reelaboração noutros contextos semióticos e intermediáticos.



Padre Bartolomeu de Gusmão, por Benedito Calixto

Quanto a registos pictóricos de Bartolomeu de Gusmão, conhece-se fundamentalmente o quadro que apresenta o retrato do padre Bartolomeu, por Benedito Calixto (1902), como homem jovem vestido com batina preta alusiva à sua condição clerical,

⁹⁸ Depois de Domenico Duprà, distinguem-se como pintores do rei Pierre-Antoine Quillard e Carlos António Leoni. O primeiro é o talentoso pintor francês, que chega a Lisboa em 1726, ao serviço do naturalista e médico Charles Frederick Merveilleux, ligado à corte portuguesa, que deixou relato sobre Pedegache. Quillard depois de desenhar as produções vegetais do reino para a *Flora* de Merveilleux, é nomeado pintor da corte de D. João V, em 1727. Nesta condição, convive com Duprà na corte joanina, onde morre, precocemente, em 1733.

sentado, num enquadramento representativo dos interesses científicos desta figura (instrumentos de geometria, potes e vidros de laboratório, esboços de projetos, livros). A imagem regista a figura em ato de estudo.

Outra imagem amplamente divulgada, de natureza eminentemente narrativa, é



por Bernardino de Souza Pereira

relativa ao quadro de Bernardino de Souza Pereira (1940) que representa a demonstração do funcionamento do balão voador, a 8 de agosto de 1709, pelo Padre Bartolomeu, em pé, de batina, perante a corte portuguesa. No plano geral da sala de audiências do palácio real, veem-se sentados ao centro, da esquerda para a direita, o nuncio apostólico

Miquelangelo Conti, o rei D. João V e a rainha D. Maria Ana de Áustria.

Nenhuma das pinturas é naturalmente suportada pela observação *de visu*, contudo a imagem do padre cientista e inventor é, sem dúvida, aquela que a iconografia mais se encarrega de consolidar, pois está nela o caráter extraordinário e o efeito de estranheza que esta figura acarreta e que a ficcionalização de Saramago se empenha em perpetuar.

5.

Entre o trabalho de Saramago e um leitor especial, José Santa-Bárbara⁹⁹, pintor, criou-se, nas palavras de Sérgio Ribeiro, “uma ponte chamada *Memorial do Convento* que um escreveu e o outro lera.” (Santa-Bárbara 2013). E a partir desta leitura do romance meta-históricográfico, Santa-Bárbara pintou a sua representação literária em vinte e quatro pinturas e onze estudos, mostra a que deu o nome de *Vontades. Uma Leitura de Memorial do Convento*, exposta na Biblioteca Nacional, em Lisboa, em 2001¹⁰⁰. É um trabalho que

⁹⁹ José Santa-Bárbara é um artista plástico, nascido em Lisboa, em 1936. A sua obra distribui-se pelo *design* gráfico e industrial, pela escultura, pela cerâmica, pela medalhística e pela pintura, com várias exposições individuais e coletivas.

¹⁰⁰ A nível das leituras de *Memorial do Convento* em meio pictórico, deixamos referidos outros dois contributos interessantes. O primeiro, desenvolvido sob a onda laudatória desencadeada pela atribuição do Nobel, é o

estabelece um diálogo intermedial intenso com o romance, uma adaptação ao meio pictórico, nos termos que descreve Linda Hutcheon:

As a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, often a transcoding into a different set of conventions. (Hutcheon 2006, 33).

Transpor uma narrativa ficcional para a pintura suscita a reflexão sobre o potencial de narratividade que esta concretiza. Segundo Steiner, a pintura, privada da linearidade temporal, apresenta a possibilidade de se aceder ao conhecimento por um conjunto de elementos dispostos em rede, através da qual se cobrem mais elementos espacialmente dispersos e se cria uma configuração com menos vazios. A pintura é um meio materialmente espacial e estático, por isso, à partida, limitado na representação da evolução de uma história (Steiner 2004).

O défice de temporalidade que restringe a narratividade de uma pintura deve-se ao facto de esta não conseguir exprimir a ordem cronológica dos eventos e a ordem por que são narrados: o observador confronta-se por vezes com a representação de momentos temporalmente distintos, mas desconhece a ordem que os interliga. Os pintores desenvolveram várias técnicas para compensar esta lacuna, sugerindo uma orientação na leitura por meio dos planos ou da direção do olhar das figuras representadas. A fixação do *momento fecundo*¹⁰¹ de um acontecimento é outro esforço, pois fixa a ação num momento intenso, simbólico, ou de alusivas relações com o que o antecede ou lhe sucede. Mas, numa representação visual, a retoma de um tópico, a sua repetição contínua, capaz de estabelecer identificações, é o que, por um lado, garante a coesão própria da narrativa: por exemplo, uma personagem só é tomada como tal se a sua representação for recorrente a ponto de ser identificada. Por outro, a narratividade da pintura revela-se na interpretação realista dos

trabalho de Bartolomeu Cid dos Santos, amigo de Saramago, que fez uma série de gravuras sobre a obra do escritor para a edição especial da revista *Colóquio/Letras* (151/152,) publicada em 1999, para homenagear o laureado. Entre as gravuras relativas a muitas outras obras do escritor, encontramos aquelas em que o pintor registou sobretudo a monumentalidade da edificação joanina, numa ambiência dramática. Curiosamente é a gravura escolhida para a capa da revista aquela que mais intensamente representa a massa humana que compõe e anima o palco dos acontecimentos da sociedade setecentista retratada por Saramago.

O outro contributo vem de Agostinho Santos, com um projeto de mais de cento e oitenta obras de pintura e desenho, estimuladas pelo universo literário de José Saramago, exposto primeiramente no Museu Nacional da Imprensa, em 2006. Esta mostra¹⁰⁰ apresenta um núcleo temático construído a partir da configuração de personagens e enredos colhidos das páginas de *Memorial do Convento*, entre outras obras, e encontra-se fixada no catálogo *José Saramago segundo Agostinho Santos: pintura e desenho*, em cuja abertura regista Luís Humberto Marcos, ciente do valor intermediático do trabalho ali manifesto, “que à riqueza literária das personagens de Saramago, Agostinho soube juntar a sua riqueza plástica, autonomizando-se das figuras dos romances para reforçar o vigor e a beleza da sua paleta. Em conjunto convergem para uma soberba valorização artística na diversidade das linguagens” (Santos 2007, 2).

¹⁰¹ “fruchtbare moment” é uma expressão metafórica de Lessing, no seu ensaio “Laoköon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie”, de 1766, utilizada em muitos sentidos a propósito do potencial narrativo das representações visuais. Frequentemente traduzido em inglês como “pregnant moment”.

seus tópicos, isto é, na procura da equivalência à realidade, que reconstitui ontologicamente esses elementos.

Se a expressão da progressão temporal, assim como a representação do pensamento, da linguagem, das relações de causa, das possibilidades e das expectativas são um desafio em pintura, já a expressão do lugar, da circunstância, do ambiente, das emoções, através da expressão facial e corporal, é um ponto forte. As anteriores lacunas estimulam a curiosidade que leva o leitor-observador a um preenchimento de vazios:

Although our imaginative visualizations of literary worlds are always highly individual, the variance among readers is likely even greater in fantasy fiction than in realist fiction.” (Hutcheon 2006, 29).

Por isso, especifica Carlos Reis que “a refiguração pela imagem de personagens literárias favorece efeitos de leitura desdobrados, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspetos insuspeitados das ditas personagens” (Reis 2013c).

Seguindo a tipologia de narrativas pictóricas descrita por Wolf, a série de pinturas (Ryan 2009, 274) de Santa-Bárbara, *Vontades*, capta o fio da narrativa a partir da representação de uma sequência de eventos de *Memorial do Convento*, percorre a história do romance selecionando, como diz o pintor Rogério Ribeiro, “cada parte como parcela de um todo que o suporta como referência” (Santa-Bárbara 2013). Cada pintura evidencia a seleção de um episódio da vida das personagens, como se fosse um trabalho monofásico, com fraca causalidade com os demais. Nestes casos, e tendo em conta o catálogo¹⁰² de *Vontades*, a narratividade resulta sobremaneira da correspondência a imagens familiares e da repetição das mesmas personagens identificadas por traços recorrentes, não decorre propriamente da sequência cronológica resultante da disposição espacial das pinturas, como acontece noutras exposições e respetivos catálogos. Salienta Rogério Ribeiro que esta série apresenta um

trabalho com diversidade de suportes, dimensões, não elegendo uns temas sobre outros mas como que convidando o «leitor» deste conjunto a não ter ordem sequencial, antes deixar-se ir vendo, voltando, integrando-se lentamente numa atmosfera, num certo rosto dos personagens, num certo estar que é, obviamente, a leitura que nos propões do *Memorial*. (Santa-Bárbara 2013).

Deste conjunto de telas que José Santa-Bárbara nos apresenta, procederemos nós também a uma seleção e associação de algumas delas, com o intuito de aqui expormos a nossa leitura da leitura de Santa-Bárbara, isto é, descodificarmos a representação pictórica

¹⁰² Reeditado em 2013, no âmbito das comemorações dos quinze anos da atribuição do prémio Nobel a José Saramago.

da interpretação de *Memorial do Convento*, de modo a salientarmos os procedimentos e os efeitos que se impõem à figuração das personagens pela mão de Santa-Bárbara, pois, como nota Orlando Costa,

neste conjunto de quadros impõe-se sobretudo a figuração, como ordem a que o pintor obedece com um sentido de liberdade instrumental de criatividade interpretativa, figurantes sem voz, personagens carregadas de silêncio e vontades (Costa 2013).

Para organizarmos as referências do nosso comentário, recorreremos à designação dos quadros segundo o número e título registados no catálogo da exposição. Em pintura, a noção de que alguma informação de teor narrativo não pode ser convertida em símbolos iconográficos de sentido inequívoco, tal como nomes, datas, entre outras, é o que justifica a legendagem ou o título adjacente a um quadro, com o fim de resumir o seu conteúdo e orientar a sua leitura. Neste âmbito, Santa-Bárbara intitulou todas as suas telas com explícitas referências intertextuais ao *Memorial do Convento*, o que por vezes torna enigmática a coesão referencial entre título e imagem, pela ironia de que frequentemente se reveste, e essa é quase sempre uma forma de estender o diálogo interpretativo ao leitor-observador, que só na posse do discurso ficcional do romance consegue entender as opções do pintor e, enfim, restabelecer por este saber compartilhado o enquadramento intermediático das imagens. O que fica dito pode ser ilustrado com os títulos “Todo o céu será música” e “Nunca te olharei por dentro”.

A representação de eventos lendários, históricos ou ficcionais que envolvem figuras reconhecíveis é um aspeto que também confere narratividade à pintura (Steiner 2004, 146). Aliás, esta narratividade acentua-se quando a pintura retrata figuras implicadas numa ação singular. Em *Vontades*, as ações singulares são algumas daquelas que o artista plástico destacou de entre as ações relatadas por Saramago, apropriadas da História e ficcionalizadas subversivamente no romance. Excetuando as telas que seguem a retórica do retrato, na generalidade os quadros apresentam-se, segundo a definição de Wolf, como trabalhos monofásicos, em que uma única imagem evoca um momento de uma ação dinâmica e extraordinária, que promove a curiosidade sobre o contexto desse momento (Ryan 2009, 272).



[4] *Infanta gatinhando*, por José Santa-Bárbara

Isto é o que se evidencia, por exemplo, nos quadros *Infanta gatinhando* e *Todo o céu será música*. A análise destas duas pinturas consegue reproduzir em síntese as duas grandes linhas estruturais do romance: a construção do convento protagonizada pelos seus mandantes e a construção da passarola consumada por três sonhadores. Nestes dois quadros conseguimos apreender todas as personagens principais da construção romanesca, responsáveis pelos principais

momentos da diegese literária: por um lado, os que habitam a corte e gravitam em torno do rei para viabilizar a promessa de construção de um convento; por outro, os que partilham capacidades e afetos para criar e fazer voar um artefacto; entre estes, aquele que assume contar as histórias de uns e outros e que se faz presente nesse relato. Em suma, todos personagens imigrantes, na terminologia de Parsons (Montalbetti 2003, 103–104), pois chegam à tela vindos de diferentes origens: todos vêm da ficção de Saramago, embora uns aí nascidos, como Blimunda e Baltasar; outros para aí migrados, vindos da memória histórica, nas suas formas verbais e icónicas, como D. João V, padre Bartolomeu Lourenço, Frederico Ludovice, D. Nuno da Cunha, frei António de S. José, Scarlatti; outros ainda vindos da vida real, como o autor, José Saramago.

O quadro *A infanta gatinhando* apresenta-nos um plano geral de uma sala ampla, possivelmente do palácio real, a julgar pelas cortinas, pelo cadeirão virado para uma janela, também pela mesa torneada colocada no centro da imagem, e ainda pela presença, em volta da mesa, de figuras humanas modeladas de forma cortesã. Destaca-se a figura ao centro, a única sentada, identificável com o rei D. João V, pela cabeleira, pela indumentária e acessórios (por exemplo, o medalhão), seguindo a memória dos principais retratos históricos, anteriormente aqui revisitados. Por outro lado, na figura régia, salientam-se também os anéis (vários na mão direita), em sinal da riqueza, do luxo e do gosto de ostentação do rei. Ainda na modelização da figura régia, sobressai o jogo da (des)proporção, só partilhado com a infanta gatinhando no chão. O rei revela uma

compleição nédia, uma deformação por inchaço, sobretudo do rosto, que dá um efeito de caricatura revelador do ponto de vista disfórico do pintor. Este efeito de volume, pela gordura deformadora, parece conter um sentido de crítica ideológica, contra as figuras do poder, pois só o rei e a infanta possuem esta configuração, que aliás contrasta com todas as restantes figuras, marcadas por uma delineação magra e esguia.

Nesta pintura, detetamos um forte pendor narrativo porque nela se conta que D. João V está a analisar um plano de obra, apresentado por uma figura em pé, elegantemente vestida, possivelmente um arquiteto, que permite, ao leitor familiarizado com a intriga, imaginar a figura do arquiteto Frederico Ludovice. Num plano ligeiramente recuado, dentro deste espaço palaciano, encontramos ainda duas figuras juntas, de aspeto clerical pelo modo como se apresentam vestidas, numa postura de afastamento respeitoso e expectante: a da esquerda, de batina branca e mitra, própria de alto grau eclesiástico, e a da direita, um frade de hábito franciscano, sugerem precisamente as personagens de D. Nuno da Cunha e do arrábido frei António de S. José. Entre estes, a infanta que gatinha, dando ali um apontamento dissonante ao conjunto e, por isso, irónico, e as figuras centrais, estruturam-se as coordenadas narrativas do tal *momento fecundo* de que falava Lessing: a construção que o rei projeta é resultante da promessa fomentada pelos religiosos e a infanta nascida é a condição dessa promessa, em nome da qual o plano passará a edificação.

Este quadro apresenta ainda, no quadrante superior esquerdo, o aspeto mais original da leitura de Santa-Bárbara: há uma porta, em cujo limiar se encontram quatro figuras dispostas em duas linhas viradas para o centro. Desde logo, pelos traços físicos, contrastam com as figuras do centro da imagem; envergam trajés simples, de tons escuros, estão descalças, sugerindo precisamente a sua condição popular. Na primeira linha, uma figura masculina, que se adivinha pelas calças e pelo colarinho mais desapertado, ostenta um gancho em vez da mão esquerda e, ao seu lado esquerdo, surge uma figura aparentemente feminina, sugestão dada pela disposição das mãos, com a cabeça coberta, assim se configurando o par Baltasar e Blimunda. Numa segunda linha posterior, muito próxima, dispõem-se, no mesmo sentido, outras duas figuras: a primeira, pelo chapéu e veste comprida, sugere a figura do padre Bartolomeu, que parece agarrar o braço de Baltasar; imediatamente a seguir, entre Baltasar e Blimunda, coloca-se uma figura masculina, a avaliar pelas calças e camisa de colarinhos, num tom ligeiramente diferente das roupas dos demais, cujo aspeto mais moderno, associado à fisionomia, aos óculos e arranjo de cabelo, exhibe traços identificativos de Saramago. Estas figuras encontram-se no limiar da porta de onde, curiosamente, vem a luz para a parte interior do espaço onde se situa a cena

do rei, mas em contraste de luz com a representação de uma janela, em posição simétrica na tela, através da qual se pode contemplar - atitude visual sugerida pelo posicionamento do cadeirão – o espetáculo das fogueiras, caracterizador do tempo histórico da ação.

Ideologicamente, esta composição revela uma leitura crítica. Nomeadamente, a criação de dois planos de figuras e os efeitos de luz fazem-nos interpretar que as ações do rei são suportadas por uma sociedade hierarquizada, que tem no povo, mantido à distância, uma força iluminadora que todos aproveitam mas ninguém valoriza, porque estão de costas voltadas, e que resiste ao ambiente tenebroso criado pelas fogueiras da Inquisição, com que o monarca se recreia. A presença de Saramago na tela mostra que Santa-Bárbara fez uma leitura atenta da obra, onde descobriu a voz e posição autoral de valorização do povo. Como tal, nesta releitura iconográfica, também tem que aparecer Saramago, agora convertido em figura por Santa-Bárbara.

Todo o Céu será Música é o outro quadro de grande força narrativa que, a par do anterior, serve uma leitura resumida de todo o romance. Este conta-nos o momento do voo da passarola e a despedida de Scarlatti.

Ou seja, a imagem apresenta-nos, num primeiro plano, o tronco de uma figura humana trajada de forma cortesã, de mãos ao alto, olhando o objeto voador que circula pelo céu. É a representação deste que domina, grosso modo, a metade superior da imagem: é um artefacto voador, em forma explícita de pássaro, cujo bojo é uma barca ocupada por três figuras humanas e três grandes bolas douradas, como se fossem três sóis. Duas das figuras são mais indistintas (podemos associá-las a Baltasar e a Blimunda), mas a figura da direita, pelo



[13] *Todo o Céu será Música*, por Santa-Bárbara

arranjo do cabelo, semelhante ao da figura cortesã no solo, pelo chapéu e pelo traje preto, pode ser identificada como o Padre Bartolomeu. Simbolicamente, podemos reconhecer nestas representações a *trindade terrestre* que conquista, com sucesso, o seu sonho de voar.

A representação do espaço adequa-se ao do mundo ficcional, uma vez que o espaço de onde a primeira figura, eventualmente Scarlatti, contempla o voo, é um espaço natural, um terreno amplo com árvores ao fundo. Estamos, portanto, perante uma paisagem

campestre que associamos à quinta de S. Sebastião da Pedreira de onde se elevou a máquina de voar e aonde Scarlatti acabou por chegar tarde, a ponto de não ingressar na barca, nem poder enfim tocar no céu. Pela pintura, o leitor-observador revisita esse clímax diegético, o momento da narrativa em que Scarlatti surpreende os amigos já no céu, em manifestações de júbilo, como conotam os seus braços no ar.

Com efeito, de acordo com Werner Wolf, os quadros anteriormente analisados confirmam que o leitor-criador extrai um episódio do texto-fonte e que o regista visualmente como um *momento fecundo*, pois os elementos apresentados criam ligações a situações anteriores, assim como questionam consequências futuras, contextualizando narrativamente os elementos icónicos, através das inferências do leitor-observador. (Wolf 2011, 154)

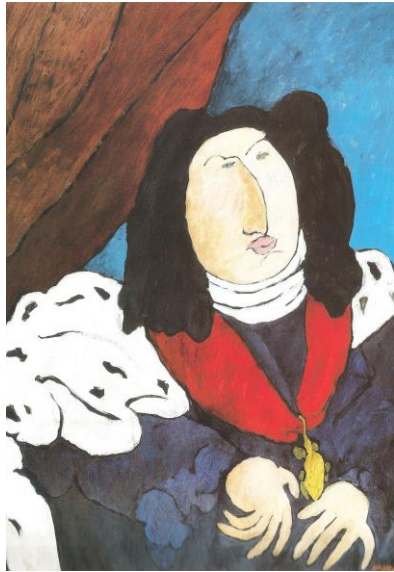
Embora a estimulação da imaginação narrativizante não exija o conhecimento do texto que estimulou a pintura,

la réception des objets visuels ne mobilise pas moins de savoirs et de catégories acquis à la faveur d'apprentissages spécifiques que celle des oeuvres littéraires. Il est vrai que les traitements perceptives d'un objet visuel sont d'autant plus rapides et efficaces que le sujet est déjà familiarisé avec lui ou avec des objets du même type, que le système sémiotique est simple et que son support est peu étendu. (Vouilloux 2013, 13).

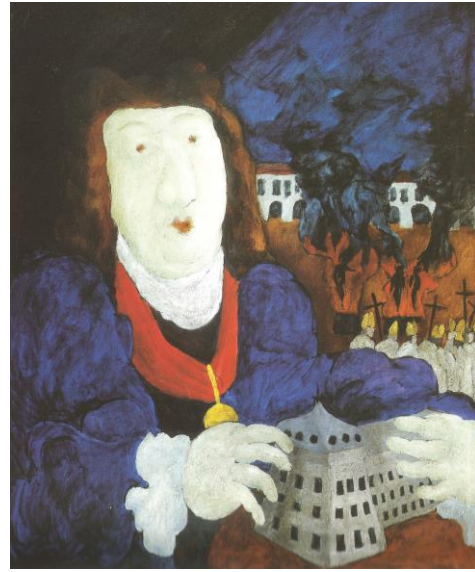
Na verdade, a familiarização com o texto anterior, o texto-fonte, ativa a memória e a identificação que naturalmente conduzem o leitor-observador a uma resposta não só estética e emocional, mas até a um envolvimento imersivo.

A figura de D. João V é talvez aquela sobre a qual recai uma dinâmica de figuração mais complexa, quer quanto aos intervenientes, quer quanto aos níveis, tempos e movimentos dessa (re)figuração. Como figura histórica recuperada por Saramago, o rei magnânimo foi revisto pelo escritor através da memória cultural, dos registos verbais e icónicos que fixaram a História e primeiro configuraram o rei, e foi introduzido numa ficção meta-historiográfica, de natureza subversiva, onde sofreu significativa reconfiguração crítica. Em cada ato de leitura esta refiguração é atualizada de acordo com os mundos de referência do próprio leitor e com os sentidos pessoais que este mobiliza para preencher os espaços não-ditos pelo escritor, de forma a delinear um espaço imagético correspondente a determinada figura. Ora a “leitura de *Memorial do Convento*” construída por José Santa-Bárbara, a nível das figuras históricas, resulta da modelação subversiva constituída por Saramago em diálogo com o seu acervo informativo pessoal, em movimentos de “liberdade

e obediência que a si próprio se impôs para recriar um *Memorial do Convento segundo Santa-Bárbara*”, como regista Orlando Costa (Costa 2013).



[17] *Tudo é vaidade*, por J.Santa-Bárbara



[7] *Os passatempos d'El-Rei*, por J. Santa-Bárbara

As imagens que seleccionámos para refletir sobre os procedimentos e efeitos de figuração do rei D. João V, e que intencionalmente aqui cotejamos para evidenciar recorrências, são referentes às pinturas *Tudo é vaidade* e *Os passatempos d'El-Rei*. O visionamento conjunto destas duas telas permite abstrair a narratividade que os domina, pois, como afirmava Steiner, a repetição de uma figura e a retoma de alguns tópicos entre os trabalhos convertem esses elementos em personagens de narrativas coesas. O primeiro quadro aqui reproduzido suspende a narração para descrever, como motivo central, uma figura humana. Segue a retórica do retrato de corte, de acordo com o modelo consagrado por Batoni ou Duprà, que o de Santa-Bárbara parece parodiar. São telas em que identificamos a figura representada como D. João V: a figura de meio-corpo, em pose altiva, caracterizada pela cabeleira volumosa, pela boquinha espremida, pequena, ao gosto da época, e pela exuberância da indumentária setecentista, em tudo semelhantes ao modelo de Duprà, com punhos brancos, aparentemente rendados, gola branca, casaca frondosa, eventualmente de veludo ou brocado, como é sugerido pelo volume, manto de arminho e medalhão de ouro ao peito pendente de fita vermelha, num contexto teatralizado, com cortina. A figura é aqui caricaturada, sobretudo devido ao traço exagerado do rosto e das mãos, que lhe confere um inchaço deformador – os olhos pequenos, o nariz grande, a boca pequena, a face dilatada. Um inchaço ideologicamente conotado com a dimensão do poder que a figura detém. A perspectiva do pintor, ao seguir a linha de transgressão de Saramago,

concretiza uma desconstrução do retrato convencional, de intenção laudatória, e reforça também uma figuração desagregadora da imagem institucional do monarca.

Tanto o título atribuído à pintura anteriormente descrita, “Tudo é vaidade”, como o título “Os passatempos d’El-Rei” orientam a leitura das imagens para os dois predicados fulcrais da caracterização de D. João V: a vaidade, feita de luxo e arrogância; a infantilidade megalómana, que o aliena das circunstâncias de sofrimento, opressão e violência, do seu tempo.

Quanto a “Os passatempos d’El-Rei”, continuamos no duplo diálogo que a composição iconográfica estabelece, por um lado, com os retratos consagrados de Duprà, por outro, com a ficção saramaguiana. Retomando a disposição iconográfica dos elementos, conhecidos no retrato joanino da Batalha de Matapão ou no retrato da Sala dos Tudescos, em Vila Viçosa, apresenta o rei, em meio corpo, a segurar sobre um tampo não a coroa, símbolo do seu poder, mas agora uma maquete de um edifício em sugestão direta à miniatura da basílica que, neste caso, poderá simbolicamente estender-se à referência ao próprio convento de Mafra; na verdade, quer a maquete, quer o convento são objetos de recreio do rei e meios de afirmação do seu poder. Do romance, retoma-se o sarcasmo votado à inépcia do rei, aqui reiterada pela deformação da figura, cujas mãos desproporcionadas envolvem, como garras, o objeto arquitetónico, expressando a autoridade régia sobre a construção, dominando-a completamente. As referências intertextuais com os quadros de Duprà consistem ainda na representação da figura do rei à frente de uma janela exposta pelo reposteiro recolhido à esquerda, que permite a visão de um plano exterior atrás do rei, onde Santa-Bárbara nos dá a representação do contexto histórico do século XVIII. Neste contexto evidencia-se o tópico marcante das fogueiras, caracterizador da repressão religiosa: delinea-se um conjunto de figuras brancas com chapéus ou mitras douradas, sustentando cruces, identificáveis pelo leitor quer como autoridades eclesiásticas (semelhantes à figura clerical do quadro *Infanta gatinhando*), quer como condenados nos seus trajés de penitência, constituindo o cortejo que contempla várias fogueiras onde, no meio das labaredas altas, podemos definir contornos humanos. Aqui a ironia ganha um contorno mais trágico quando percebemos que este ato de horror é assumido como espetáculo de entretenimento do rei, como sugere o uso do plural no título. Este quadro, como nítida paródia desconstrutiva da imagem de D. João V, encerra, assim, várias tensões, baseadas na dicotomia interior/exterior, tais como diversão/opressão, jogo/castigo, satisfação/sofrimento.

Como constatamos, a pintura dá visualismo e densidade referencial à literatura. O recurso a sinais icónicos, que privilegiam o canal visual, favorece a atração do recetor. A preservação de elementos distintivos de uma história confere-lhes existência visual a ponto de depois se tornar difícil restaurar a primeira forma imaginada: “Palimpsestes make for permanent change” (Hutcheon 2006, 29). O que é particularmente relevante na representação de figuras ficcionais, cuja fonte de figuração é o exclusivo suporte verbal do mundo possível ficcional criado pela imaginação do escritor e em reelaboração na imaginação dos leitores.

A representação de uma personagem literária em imagem tem um custo de fixação de sentidos muito marcante. Como esclarecia Flaubert¹⁰³, em 1862, para justificar a sua relutância quanto à ilustração das suas obras, “une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L’idée est dès lors fermée, complète, et tous les frases sont inutiles, tandis qu’une femme écrite fait rêver à mille femmes.” Consciente de como o desenho ou pintura coartam a amplitude de sentidos que a palavra pode despertar, Flaubert refere que a *mulher escrita*, a personagem de livro, “fait rêver”, o que, arriscadamente, implica não ter só em conta os sonhos do autor, mas aceitar o(s) sonho(s) de cada leitor e a sua liberdade desse registo pelos meios desejados.

Por outro lado, Flaubert assinala a diferença significativa entre um registo verbal e um registo icónico. Neste, os vazios e as indeterminações, cheios de sentidos possíveis que o discurso literário comporta, ganham uma definição, um contorno limitado por certas opções do leitor, seleções e organizações arbitrárias, que, de facto, fixam uma determinada leitura, consagram um sentido restrito. Contudo, este pode ser um sentido novo, criativo, que não só prolonga a vida ficcional da personagem, como abre novas potencialidades à figuração inicial e, assim, confirma a capacidade de transcendência da personagem e garante a sua sobrevivência.

Alguma semelhança se encontra com o caso de Saramago, quando, perante os quadros de José Santa-Bárbara, parece superar o constrangimento de *ver as caras das suas personagens* – razão que o impediu durante algum tempo de autorizar as adaptações da obra ao cinema. O escritor constata que, perante as telas do pintor, *sabe, finalmente, como era Blimunda*, assumindo que anteriormente talvez não fosse ele próprio *capaz de ver* as suas personagens (Saramago 2013a). Estamos aqui perante um nível interessante de remediação: o novo meio, a pintura, não vem apenas abrir outros sentidos, envolver de maneira diferente outros públicos, vem ainda preencher um vazio, resolver uma limitação da

¹⁰³ Afirmação de Flaubert em carta dirigida a Ernest Duplan, a 12 de junho de 1862, a propósito da possível edição ilustrada de *Salammbô*. Consultar <http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=11>.

primeira instância criativa, a do autor, criador original da figura ficcional, cuja aceitação desta remediação é uma forma de a consagrar com a sua autoridade genesiaca.

Porém, esta atitude de grande abertura e humildade da parte do escritor merece outro esclarecimento: Saramago, quando evoca “como era Blimunda”, refere-se certamente ao romance, mas estas caras, que Saramago finalmente conhece pela mão de Santa-Bárbara, não são as caras existentes no romance, porque aí nem eram descritas, são, em verdade, os rostos que José Santa-Bárbara deu às personagens de Saramago, e parece ter sido agradável ao escritor confrontar-se com esta corporização, mais humanizante, que agora se conseguia por via da pintura.

Relativamente à representação das figuras ficcionais populares ou a cenas de gente anónima trabalhadora, predominam as cores escuras, sombrias, cheias de densidade dramática. As figuras humanas populares configuram-se todas pelo mesmo padrão: figuras esguias, de rostos alongados, andróginos, cobertas por vestes escuras. Cria-se, assim, uma indeterminação que sustenta a narratividade das telas, no meio das quais encontramos alguns tópicos que nos permitem perceber a distinção conferida a algumas personagens, nomeadamente a Baltasar e Blimunda. Os modelos mentais das personagens, construídos durante a leitura de *Memorial do Convento*, são agora reativados pelo aspeto visual, pelos pormenores característicos, por comportamentos e atitudes que o pintor conseguiu registar pela pintura.

No caso de Blimunda e Baltasar, a identificação da personagem faz-se por processos recorrentes. A personagem define-se de forma reiterada pela associação a outra personagem facilmente identificável ou é enquadrada numa situação crucial do seu percurso existencial. É ainda mais distintamente reconhecida quando exhibe objetos que metonimicamente a representam ou caracterizam no seu *modus faciendi*. Referimo-nos ao gancho ou espigão como mão esquerda de Baltasar, ou ao coto mutilado quando não os ostenta, referimo-nos, ainda, ao pote que Blimunda segura em sucessivas telas e também ao chapéu que assinala o padre Bartolomeu.

Para conhecermos a vida de Blimunda que Santa-Bárbara nos conta, selecionámos três imagens que ilustram três momentos fundamentais da sua existência ficcional que o pintor fixou.

Curiosamente, em *Vontades*, Blimunda é a figura a quem Santa-Bárbara dá menos destaque individual. Isto porque os seus predicados, os seus traços caracterizadores são de natureza mais esotérica, as suas ações são do foro mais espiritual e oculto, por isso mesmo, mais difíceis de retratar de forma plástica. Contudo, Santa-Bárbara recorre à representação



[5] *Nem Vontade nem alma*, por J. Santa-Bárbara

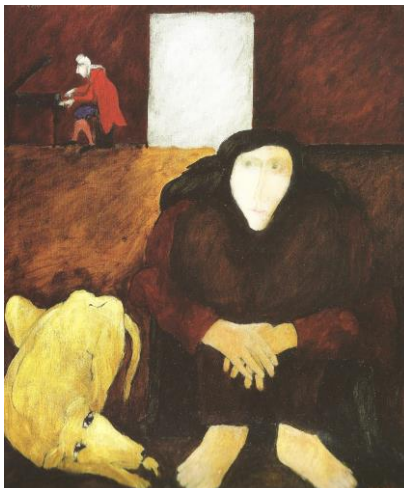
do pote seguro ao peito, recipiente que acompanha sempre Blimunda em quase todas as imagens em espaço público, exatamente porque o objeto reifica, de forma visual e física, aquilo que é o seu principal contributo e o seu principal campo de ação: a recolha das vontades. A pintura *Nem Vontade nem Alma* segmenta o espaço pictural em dois planos num diálogo de horizontalidade e verticalidade: o plano horizontal, inferior, apresenta um cadáver jacente abraçado por uma figura com os olhos cerrados e expressão de dor. Este episódio de morte

é testemunhado pela figura que se ergue ao centro, emoldurada por um contorno de porta, que simultaneamente confere interioridade ao espaço onde decorre o acontecimento e dá a aura de luz sugestiva da dimensão esotérica da figura feminina, em quem reconhecemos Blimunda.

É, na nossa opinião, a pintura que reúne traços mais distintivos da personagem. A sua configuração feminina é mais acentuada pela modelação dos seios, enverga uma roupa em tons de azul com maior contraste com o ambiente envolvente e em consonância com a cor dos olhos, que, pela única vez, se impõem na leitura da imagem, quer pela cor inusitada, quer pela expressividade do olhar frontal.

Há, neste quadro, a demarcação de dois estados, duas emoções, duas funções distintas. Sabemos pelo romance que este momento do passamento humano é um momento precioso para Blimunda consumir a sua missão de recolher as vontades. Por isso a representação pictórica enquadra o episódio na narrativa mais ampla da saga de recolha das duas mil vontades necessárias ao voo da passarola, que obrigou à deambulação de Blimunda pela cidade, durante a peste.

É precisamente o conhecimento destas circunstâncias, dado pela leitura do texto ficcional, que consolida as inferências de contexto que são estimuladas, por exemplo, pelo quadro *O regresso da vontade*. Este é um quadro que se impõe sobretudo pelo insólito da situação, traço afinal caracterizador de Blimunda. O insólito sugere-se devido à combinação imprevista de elementos na cena representada: vemos um espaço amplo (a perspetiva cria um afastamento grande dos elementos) onde temos, num primeiro plano, uma figura supostamente feminina (só o cabelo ou lenço colmata a indiferenciação de género) sentada no chão em companhia de um cão, descalça, com uma pele clara, uns olhos claros dirigidos



[12] *O regresso da vontade*, por J. Santa-Bárbara

para o canto superior direito. Nesse ponto afastado do espaço amplo encontramos a representação de um instrumento musical, um cravo, com um músico a dedilhá-lo. O músico apresenta-se vestido com uma indumentária cortesã, visível nos calções, na casaca e no arranjo de cabelo. A representação, neste contexto, de um cravo e de um músico cortesão é perfeitamente descabida: não é o espaço próprio nem o contexto adequado. É precisamente esta combinação, neste espaço amplo e despojado, que reconfigura a abegoaria onde Blimunda vivia durante a construção da passarola, onde adoeceu em virtude da recolha exaustiva das vontades e onde recuperou a saúde graças à música de Scarlatti, que passou a integrar, por via de Bartolomeu, o grupo de amigos que aí reunia.

Neste quadro, pelo olhar atento da figura principal, sugere-se a sensibilidade natural de Blimunda para a música, pois não terá competências musicais desenvolvidas. Este é, sem dúvida, um registo icónico de particular valor narrativo pela representação de um dado importante da figuração de Blimunda no romance, uma vez que foi pelo poder da música que Blimunda foi resgatada para a vida.

Por fim, o outro quadro que selecionámos aparentemente não se relaciona com Blimunda, já que o título enfoca outra personagem e os elementos recorrentes da identificação de Blimunda estão ausentes. Contudo, por via do movimento triangular de construção de sentidos com a ajuda da leitura do romance, constatamos que Santa-Bárbara



[6] *Alegrias na vida de um dominicano*, por J. Santa-Bárbara

fixa, em *Alegrias na vida de um dominicano*, um dos momentos mais intensos da figuração da personagem.

No título do quadro impõe-se uma ironia subversiva, exatamente porque a alegria da vida do dominicano, procurada num ato sexual proibido pelo seu voto de castidade, coincide com a sua morte.

A imagem, pela posição dos dois corpos sobre o chão, sugere um ato sexual entre um homem do clero, representado pela batina branca, os contornos nédios e, particularmente, pelo terço que

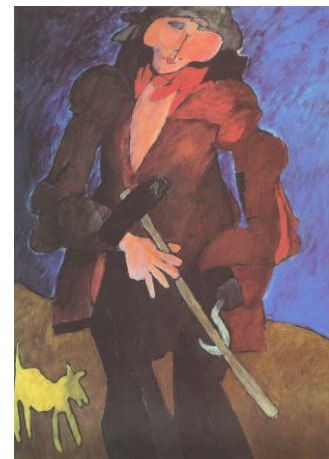
pende do seu corpo, e uma mulher, de cabelos soltos, maniatada pelo corpo possante que a cobre e que viola a sua vontade.

A previsível alegria da cópula é, contudo, substituída por expressões de rosto intensas, de sofrimento e horror, resultantes da violação da mulher que se defende afastando o rosto do frade com a mão direita e, com um espigão empunhado na esquerda, o fere mortalmente.

Este quadro dá forma à violação que Blimunda sofre durante a sua busca de Baltasar, quase no final da obra. A ausência de elementos identificativos de Blimunda exprime bem o processo de desagregação que a personagem vai sofrendo em virtude do afastamento do seu amado, a ponto de se revelar capaz de matar. Porém, um outro objeto surge na tela, o espigão, que apesar de desconhecido do observador, é uma sinédoque de Baltasar, geralmente representado pela outra prótese do gancho. Este espigão guardado por Blimunda não só a identifica, como alude à sua relação com Baltasar, aqui convocado para a salvar.

Baltasar Mateus é a figura ficcional mais inequivocamente representada em *Vontades* pelos processos já mencionados, dos quais se destaca a mutilação da sua mão esquerda, repetidamente dominada por um gancho, que facilita o seu reconhecimento. O quadro *Baltasar Mateus* é um retrato, cujo título é dispensável para o leitor do romance, já que na figura representada se reconhece Baltasar, Sete Sóis de *Memorial do Convento*, exatamente pelo gancho distintivo na mão esquerda. A figura masculina - sugestão dada pelas calças, uma vez que o rosto segue a linha de uma certa indefinição de género (característica destes quadros de Santa-Bárbara) - aparece com uma “desafrentada aparência” e “desparelhadas vestes” (Saramago 2011, 45), mas pela mão de Santa-Bárbara não parece soldado, mas sim um trabalhador, um artesão de obras esforçadas, devido à marreta que segura na mão direita com apoio do gancho da esquerda. A indumentária de Baltasar tem alguma coerência nestas representações de Santa-Bárbara, pois aparece frequentemente com a camisa aberta.

A figura é enquadrada num fundo natural que sugere



[15] *Baltasar Mateus*, por J. Santa-Bárbara



[18] *Deus é maneta da mão esquerda*, por J. Santa-Bárbara

a caminhada, apenas se delinea um chão e céu, pelas cores castanho e azul, respetivamente.

A imagem seguinte, da pintura *Deus é maneta da mão esquerda*, é fundamental para representar o percurso de mitificação que a personagem trilha no romance e que a exposição também conta. Com a atribuição deste título, colhido numa frase do padre Bartolomeu, que surpreende pela heterodoxia, Santa-Bárbara estabelece uma correspondência entre Deus e Baltasar que orienta a leitura da imagem.

Esta tela apresenta-nos o grande plano de duas figuras humanas, o recognoscível Baltasar com o seu gancho e um padre com a sua batina e chapéu, junto a um tampo onde se desenrola o desenho de uma máquina em forma de pássaro que ambos observam atentamente, num espaço interior, despojado, sombrio, apenas iluminado por um retângulo indicador de uma passagem para o exterior.

A combinação batina, chapéu e plano de uma passarola é o procedimento essencial e suficiente para representar o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, o grande responsável por envolver Baltasar na construção do objeto voador, estimulando a confiança nas suas capacidades não diminuídas pela mutilação. Santa-Bárbara regista assim esse momento fundamental da vida de Baltasar em que descobre a sua potencialidade criadora, à semelhança de Deus, e adere a uma aventura que o deificará, pela superação das limitações do tempo e do lugar.

Pelo pendor meramente descritivo, não nos deteremos no retrato de Baltasar e Blimunda apresentado pela pintura número dez, *Sete Sóis, Sete Luas*. Contudo, não podemos deixar de referir como, na sua seleção de personagens e episódios, Santa-Bárbara não deixou de consagrar a dinâmica do par que configura estas personagens e que é um traço identificador noutras composições. A escolha das alcunhas que as identificam ficcionalmente, para nomear estas figuras, é também uma forma de registar a dimensão transcendente e a cumplicidade íntima que caracteriza Baltasar Mateus, Sete Sóis, e Blimunda, Sete Luas.

Para rematar a análise da reconfiguração intermediática empreendida por Santa-Bárbara revisitamos apenas três telas cuja leitura sequencial permite recontar a vida dos protagonistas ficcionais.

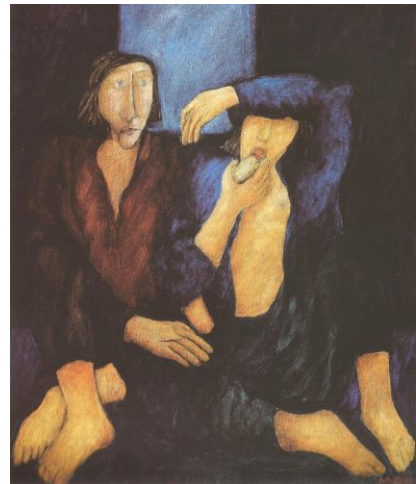
Em *A cruz de Santo André* relata-se o cortejo dos condenados pela Inquisição, observados pelas figuras consternadas de Baltasar, de Blimunda e do padre Bartolomeu, para além de outros rostos curiosos que afloram em segunda fila. Os dois planos horizontais da imagem, trabalhados em contraste acentuado de cor, segmentam o grupo dos condenados e dos espectadores, interligados pelo olhar ascendente de um dos condenados. O pintor dá a verdadeira “tradução visual da sentença, o sambenito amarelo com a cruz de Santo André a vermelho para os que não mereceram a morte, o outro com as chamas viradas para baixo, dito fogo revolto, se confessando as culpas a evitaram” (Saramago 2011, 67). Mas, acima de tudo, regista o primeiro encontro da futura *trindade terrestre* e o momento em que é vaticinada a união de Blimunda e Baltasar por Sebastiana, a condenada que os avista.

O quadro *Nunca te olharei por dentro* dá-nos a conhecer os contornos da intimidade de Baltasar e Blimunda, ele aliviado da sua prótese, ela com o peito desnudado pelas roupas abertas. Retoma-se aqui o ritual diário de Blimunda de ingestão do pão e ocultação dos olhos, para que se anulem os seus dons de vidência extraordinária e se assegure a promessa de Blimunda nunca ver o interior de Baltasar, igualando-se assim a sua humanidade.

É já numa fase de aceitação e exploração do dom de Blimunda que o casal percorre a cidade, na recolha das vontades, como se conta em *Cheiro a alecrim*. Nesta tela de expressiva narratividade, pela implicação de várias personagens num acontecimento de grande emoção, encontramos um episódio que ilustra toda a saga assumida pelo casal e que viabiliza a sua libertação pelo



[9] *A cruz de Santo André*, por J. Santa-Bárbara



[14] *Nunca te olharei por dentro*, por J. Santa-Bárbara



[1] *Cheiro a Alecrim*, por J. Santa-Bárbara

voo da passarola. O pote identificativo de Blimunda e a associação a outra figura que permite situar Baltasar colocam o casal numa situação funérea. Com distância respeitosa da dor dos presentes, assistem à deslocação de um cadáver, cuja vontade Blimunda recolhe no seu pote à hora da morte. A queima do alecrim no espaço por onde circula o catre contextualiza a ação, pois sugere o esforço de perfumar um ambiente certamente dominado pela morte generalizada, que a peste implica, o que indiretamente define a dimensão do risco e do heroísmo do comportamento de Blimunda e Baltasar.

Mais do que pessoas difusas, Baltasar e Blimunda são agora figuras com a conformação e com a sobrevida que a pintura de Santa-Bárbara lhes incutiu. Figuras que estão já para além do romance e que acabarão por condicionar as leituras que faremos dele e da História nele representada (Reis 2013a).

Para além da refiguração das personagens que protagonizam os diferentes planos da diegese ficcional, o pintor também deu rosto e sentimentos àqueles que Saramago nomeou, de modo a que, pela palavra, e agora pela tinta, os incógnitos esquecidos pela história possam finalmente sobreviver na memória com nome, com rosto, com vida.

Desta revisitação de *Vontades*, com atenção especial consagrada a algumas telas, sobressai um aspeto pertinente para a discussão da transposição intermediática que Santa-Bárbara concretiza. Referimo-nos ao cão¹⁰⁴ que aparece como um tópico recorrente e que manifestamente é uma recriação do pintor, pois não consta deste romance, criando um efeito de remediação interessante, como reconhece o próprio romancista no diálogo com Santa-Bárbara, quando viu as telas pela primeira vez, segundo o relato de Sérgio Ribeiro (Santa-Bárbara 2013):

Eis senão quando, quando tudo parecia correr sobre rodas e veludo, ouviu-se uma pergunta inesperada: «mas está aqui um cão...e no *Memorial* não escrevi este cão...». O José [Santa-Bárbara] que estava a ficar descontraído, com as defesas em baixo, acessível, pareceu desequilibrar-se, oscilou. «É verdade que não há cão nenhum nessas páginas...mas saiu assim... pareceu-me que ficava bem aí...». O outro José [Saramago], do alto de si, continuou a reflexão como se nada tivesse sido dito ou nada tivesse ouvido «mas está muito bem aqui o raio do cão...não está a mais...se calhar falta é no livro...».

Tendo sempre em conta o diálogo que a adaptação estabelece com o recetor, salientamos aqui o contexto de receção de âmbito escolar, onde *Memorial do Convento* está instituído há décadas como uma das leituras do cânone literário definido pelo programa de

¹⁰⁴ A figura do cão surge noutros romances: “Assim [Saramago] pôs no mundo da literatura o cão Constante de *Levantado do chão*, o cão do fio de lã azul da *Jangada de pedra*, o cão das lágrimas do *Ensaio sobre a Cegueira*.” In Quinta-feira, 2 de agosto de 2012 “Entra, encontraste a tua casa”. Consultar em <http://caderno.josesaramago.org/tag/c%C3%A3o+cam%C3%B5es>

Português, do último ano de escolaridade, em todas as áreas de estudos. Constatamos que a reprodução das pinturas de Santa-Bárbara, ou pormenores delas, nos manuais escolares é um procedimento frequente, com efeitos pragmáticos relevantes. Os quadros de Santa-Bárbara conquistam assim novos públicos, enquanto contribuem para a sobrevida da obra, e em especial das suas personagens, sobre as quais a transposição mais opera. O que o autor do manual escolar, também ele um adaptador, pretende explorar é o efeito de remediação e o envolvimento do leitor-observador num modo de *showing*, sensorialmente mais apelativo que o *telling*, escrito, proposto pelo texto literário, para secundariamente conduzir o leitor até este, ou, mais idealmente, aceitamos que a edição escolar disponibiliza as condições para uma leitura intermedial na direção que o aluno escolher.

Situação diferente, contudo, é a edição especial de *Memorial do Convento*, pelos vinte anos da sua publicação: nesta edição, intercaladas com o texto ficcional, surgem reproduções dos quadros de Santa-Bárbara, numa lógica ilustrativa muito livre, já que, na opinião de Rogério Ribeiro, o pintor de *Vontades* consegue “pintar sem descrever, representar sem ilustrar” (Santa-Bárbara 2013). No caso desta edição especial, a inserção de um *medium* dentro de outro é expressão de diferentes níveis da comunicação literária, isto é, se o texto verbal apresenta o texto ficcional onde as personagens se figuram em colaboração com o leitor que se vier a instituir, já as imagens pictóricas exibem uma leitura onde a refiguração das personagens se dá como consumada pelo leitor-pintor e, num mesmo momento de leitura, o leitor comum é chamado a descodificar dois sistemas semióticos e, simultaneamente, comparar a sua própria configuração do universo ficcional com a que o pintor lhe propõe. Além da memória e identificação, o exercício crítico da comparação é também ativado cognitivamente. O resultado de confirmação do potencial de sobrevida da obra literária subsequentemente perpetua e prestigia o trabalho pictórico também, percurso, aliás, vaticinado desde a composição gráfica do volume, que nesta edição especial adaptou para a capa um pormenor do quadro “Os passatempos de El-Rei”. Assim, como aponta Carlos Reis,

essa sobrevida é caucionada simbólica e institucionalmente pelo escritor e pelo aparelho editorial”, “como se o romancista expressasse a aceitação dos rostos e dos gestos que adivinhamos nessas figuras e na proto-narrativa que encenam; figuras a que, note-se, Saramago não chegou a atribuir fisionomia e corpo pormenorizados (Reis 2013a).

A exploração desta transposição intermediática proporcionada pelas pinturas de Santa-Bárbara vai ainda mais longe quando a Fundação José Saramago decide reproduzir algumas pinturas em telas afixadas nas janelas da fachada da Casa dos Bicos. É a

medialidade do espaço urbano que é explorada de forma original para obter novos efeitos de envolvimento dos leitores, através da animação do edifício. As telas, que põem à janela as personagens de *Memorial do Convento*, a ver passar Lisboa, “são um grande chamariz”, como afirma Ana Sousa Dias¹⁰⁵, da Fundação, pois atraem os transeuntes, nomeadamente os turistas, que sentem interesse em conhecer a obra. Como se comprova, as interessantes repercussões fenomenológicas do trabalho de Santa-Bárbara devem-se substancialmente ao facto de nele o pintor ter valorizado “o processo retórico-narrativo de construção de personagens”, movimento de figuração que “confirma a relevância das personagens como imagens disponíveis para uma releitura” (Reis 2013a).

No texto de abertura do catálogo da exposição “Vontades”, Saramago recorre à fragmentação pessoana para exprimir o trabalho de representação e figuração humanas desenvolvido a partir de *Memorial do Convento*, através da recomposição de fragmentos, como Santa-Bárbara propõe, numa expressão do “ser” e do “ser outro”. Podemos, em suma, também dizer que, nas telas de “Vontades”, reconhecemos as figuras de Saramago, sendo agora, porém, outras figuras, as de Santa-Bárbara. Ou, ainda em tom pessoano, podemos pensar que em cada uma encontramos essa tensão essencial: *Ab, poder ser tu* [figura escrita por Saramago], *sendo eu* [figura pintada por Santa-Bárbara]!

¹⁰⁵ Consultar em http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=660813, acedido a 20 de dezembro de 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de revisitarmos a construção narrativa de *Memorial do Convento* e outras narrativas que nasceram do diálogo com ela, pensamos ver agora melhor algumas das figuras que José Saramago via desfilar diante dos seus olhos, na hora do Nobel: “esses homens e essas mulheres feitos de papel e de tinta, essa gente que [ele] acreditava ir guiando de acordo com as [suas] conveniências de narrador e obedecendo à [sua] vontade de autor...” (Saramago, 11).

Vemos melhor D. João V, porque o vemos na sua humanidade, desmascarado dos artifícios com que a História o cobriu. Como se o vissemos retratado num tríptico que permite traduzir melhor a sua fragmentação, contemplamos a figura de palco, o rei em permanente apoteose, no espetáculo das ideias grandes, das decisões magnânimas, dos ambientes extasiantes, dos efeitos avassaladores. Acompanha essa imagem, aquela outra do homem na sua intimidade, com as suas vaidades, os seus medos, a sua alienação, num casamento subvertido, o homem preenchido pela devassidão da vida amorosa e pelo entretenimento estéril, quando não brutal. A derradeira imagem é a da figura dramaticamente desfigurada pelas máscaras que foi assumindo, a que absorveu até à deformação a dimensão dos seus atos prepotentes ou ridículos e espelha o mundo às avessas que construiu, a figura que se foi reduzindo até ficar na sombra de outras de maior estatura, que D. João V não contava encontrar na História.

De seguida, vemos o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, figura facetada pela excecionalidade de muitas vidas em simultâneo, com a grandeza de quem é um homem do seu tempo e do que há de vir, por isso traz a expressão circunspecta de quem ultrapassou muitos limites e sabe não ser ainda o tempo de se gozar dessa mudança antevista, mas também já não se integra na ordem instituída.

Logo atrás, devido à fraternidade que os une a Bartolomeu, surgem aos nossos olhos Baltasar e Blimunda, tão juntos como se tivessem os corpos e as vontades presos um ao outro. Desfilam em silêncio, porque pertencem ao povo habituado a que a sua voz não seja ouvida, mas também porque as palavras são difíceis, tantas vezes vazias, e desnecessárias quando a pobreza e a discriminação falam por si. Ou os sonhos e as obras que construíram, de tão extraordinários, se tornaram indizíveis, cabendo apenas no olhar. E é neles que a nossa atenção se detém. À medida que avançam, a sua figura cresce,

envolvendo-nos com o halo da sua ousadia, amorosa e criativa, com a nobreza de quem domina verdades insondáveis mas sabe que a precariedade humana só justifica a humildade. Avançam com passo majestático, revestidos pelas angústias e sonhos de muitos homens e mulheres, cujo legado investem na revelação de um novo mundo alicerçado na liberdade, na justiça e na cultura. E, seduzidos pela vibração de Blimunda que nos agarra por dentro, num impulso de adesão a essas outras vontades humanas que traz consigo, acompanhamos esta mulher por onde quer que o seu *ethos* se metamorfoseie.

Quer na vida do autor e do leitor, quer na vida discursiva do narrador, quer na vida da personagem ficcional “c’est en gardant en mémoire certaines expériences passées comme siennes, que chacun d’entre nous se constitue en sujet moral, particulier et singulier.”(Gandt and Origgi 2006, 2). Neste sentido, o *frasco* que Blimunda carrega consigo, desde Saramago a Santa-Bárbara, constitui-se como metáfora da memória (do autor/leitor/narrador/personagem) que contém as vontades que fizeram a(s) história(s).

A propósito da atitude de ficcionalização de Saramago, relembremos, com Maria Alzira Seixo, que “entre a verdade e a ficção se situa uma simulação que não é estética, antes rotura ética do conjunto social harmónico, e essa é toda a problemática do erro, da deformação, da anamnese, da possibilidade de conhecimento que permite a formação ideológica do mundo e a sua formulação artística em termos de representação.”(Seixo 1999, 39).

Em *Memorial do Convento*, José Saramago desafia-nos por caminhos alternativos da História e da ficção. A tarefa do leitor é, portanto, apresentar-se ao trabalho da leitura como obreiro, disponível e empenhado, na concretização da ficção, que o narrador dirige e pelos meandros da qual as personagens nos conduzem ou acompanham. Realizando o que diz Rita Felski: “any explanation of how readers and viewers construct meaning and make sense of fiction requires a theoretical reckoning with the similarities, as well as obvious differences, between real and fictional persons”(Felski 2011).

Apesar do investimento significativo, neste romance, de processos semiótico-contextuais na recriação do contexto epocal do século XVIII e na apropriação de figuras recognoscíveis da História, não devemos conceber, de forma redutora, o mundo possível ficcional como um microcosmos da realidade. Pelo contrário, o universo de ficção de *Memorial do Convento*,

na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo), podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista,

um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente. (Eco 2004, 91).

E nessa extensão, que entendemos como oportunidade de sobrevida, o romance experiencia algumas das leituras mais criativas que aqui registámos, responsáveis por concretizar refigurações das personagens que devem ser vistas num enquadramento de intermedialidade, despojado do preconceito de profanação ou melhorismo, onde a adaptação evidencia os diálogos transformadores a que as grandes obras incontornavelmente apelam.

O alcance da (re)figuração de personagens, como a que neste trabalho analisámos, ultrapassa o domínio de como os leitores constroem cognitivamente o mundo narrativo; percebemos que as próprias personagens da narrativa ficcional são capazes de construir os leitores. Assim, a interação com o leitor no mundo ficcional, como afirma Margolin, revela-se como

the game world, that is, first with participatory response or *our own experiencing or feelings with respect to the narrated* and second with the real-world impact of the narrated, *our doing* some further *things* in the actual world as a result of our cognitive and emotive encounter with the object called fictional character. (Margolin 2010, 410).

Compreendida a personagem numa dimensão translinguística e reunidos estes pressupostos mais latos da relação com o leitor, concordamos com Baltrusch que “a obra de Saramago procura, assim, tornar difusas as fronteiras entre as instâncias autoral, narradora e leitora, como se houvesse um constante diálogo transtextual. Este propósito reforça a aspiração de ‘descrição totalizadora’ do romance, de cujo significado se aproveitam todas as amplitudes (romântico, maravilhoso, devaneador, apaixonado, fabuloso, novela, conto, fantasia, objeto imaginário, enredo de falsidades, etc.), acrescentando-lhe uma mensagem política através da confabulação de ética e estética (est/ética)” (Baltrusch 2010, 122).

É com o conhecimento das personagens de *Memorial do Convento* e das refigurações que outros leitores-criadores desenvolveram que consciencializamos como “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (Le Goff 1984, 47). De facto, através de Blimunda, como metáfora da sagesa, fixamos a ideia de que o conhecimento profundo, inspirado pelo amor, como entrega incondicional ao Outro – em forma de pessoa, ideia ou ação – conduz à sublimação individual e coletiva.

Se Barthes alertava que “*a narrativa está aí, como a vida*” (Barthes 1966, 20), não é de estranhar que reconheçamos a legítima existência dessas *pessoas de livro*¹⁰⁶, assim como a nossa legítima coexistência com elas. Afinal também nós, como explica Saramago, “somos feitos de papel (...) porque somos feitos das leituras que fizemos” (Ferraz 2012, 15), esbatendo-se, assim, como as narrativas quotidianas da nossa realidade mediatizada bem demonstram, os limites entre realidade e ficção. Possivelmente não são as figuras ficcionais que procuram a nossa realidade para existir, seremos nós quem procura refugiar-se com elas num mundo possível ficcional, que nos redima e realize a nossa transcendência.

¹⁰⁶ Expressão da personagem *Maria Sara* em *História do Cerco de Lisboa* (Saramago 1989:264).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE**, Vanessa. “Família Gusmão. Do Colégio Jesuítico às Idéias Ilustradas do Século XVIII.” Acedido em 2 de abril de 2014.
<http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/Fam%C3%ADlia-Gusm%C3%A3o-Do-col%C3%A9gio-jesu%C3%ADtico-%C3%A0s-ideias-ilustradas-do-s%C3%A9culo-XVIII-Vanessa-Albuquerque.pdf>.
- ALMEIDA**, Luís Ferrand de. 1971. “Gusmão, Bartolomeu Lourenço de.” Editado por Joel Serrão. *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- ARAÚJO**, Maria Augusta. “Gravadores Estrangeiros na Corte de D. João V.” In *III Congresso Internacional Da APHA*.
- ARNAUT**, Ana Paula. 1996. *Memorial do Convento. História, Ficção e Ideologia*. Coimbra: Fora do Texto.
- ARNAUT**, Ana Paula. 1999. “Viagem ao Centro da Escrita. Da Subversão à Irreverência da(s) História(s).” *Colóquio/Letras* 151/152 (junho): 325–334.
- ARNAUT**, Ana Paula. 2002. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo, Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- ARNAUT**, Ana Paula. 2006. “O Outro Lado da Personagem: A (re)criação de Blimunda.” In *Figuras da Ficção*, editado por Carlos Reis, 39–53. Coimbra: CLP-FLUC.
- ARNAUT**, Ana Paula. 2008. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- ARNAUT**, Ana Paula. 2010. “Post-Modernismo: O Futuro do Passado no Romance Português Contemporâneo.” *Via Atlântica* 17 (Junho): 129–40.
- AVILLEZ**, Maria João. 1991. “Antevisão de *Blimunda*.” *Público*, supl. Mil Folhas, 9.maio.
- BAKHTIN**, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- BALTRUSCH**, Burghard. 2010. “Blimunda como ‘Essência do Ser Humano’? Uma Releitura do Universo Feminino de José Saramago.” *Quo Vadis, Romania?* 36: 104–130.
- BALTRUSCH**, Burghard. 2012. “Mito Feminino e Imagologia Masculina: A Representação da Mulher em *Memorial do Convento* de José Saramago.” *LBR - Luso-Brazilian Review* 49 (2): 207–31.
- BARTHES**, R. (1966) ‘Introdução à Análise Estrutural da Narrativa’ in Barthes, R. *et al.* (1966) *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de Ensaios da Revista “Communications”*, Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- BARTHES**, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- BOLTER**, Jay David, e Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT press.
- CANDIDO**, Antonio, et alii. 1976. *A Personagem de Ficção*. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- CHAVES**, Castelo Branco. 1983. *O Portugal de D. João V Visto Por Três Forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- COSTA**, Orlando da. 2013. “Liberdade e Obediência na Criatividade.” In *Vontades - Uma Leitura de Memorial do Convento*, por José Santa-Bárbara, 2ª ed. Lisboa: Caminho.
- COSTA**, Horácio. 1999. “Construção Da Personagem de Ficção Em Saramago. Da «Terra Do Pecado» Ao «Memorial Do Convento».” *Colóquio/Letras* 151/152.

- ECO**, Umberto. 1979. *Leitura Do Texto Literário. Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença.
- ECO**, Umberto. 2004. *Seis Passeios Pelos Bosques Da Ficção*. 8.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- FELSKI**, Rita. 2011. “Introduction.” *New Literary History* 42 (2): v–ix.
- FERRAZ**, Salma. 2012a. *As Faces de Deus na Obra de Um Ateu - José Saramago*. 2.^a ed. Blumenau: Edifurb.
- FERRAZ**, Salma. 2012b. *Dicionário de Personagens da Obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb.
- FRANÇA**, José-Augusto. 1981. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Col. Estudos de Arte. Livros Horizonte.
- GANDT**, Marie de, e Gloria Origgi. 2006. “Mémoire Narrative, Mémoire Épisodique: La Memoire Selon W. G. Sebald.” *Fabula L.H.T.* 1 (fevereiro): 1–9. Acedido em 6 de agosto de 2014. <http://www.fabula.org/lht/1/Origgi.html>
- GENETTE**, Gérard. 1987. *Senils*. Paris: Editions du Seuil.
- GIOVAGNOLI**, Max. 2011. *Transmedia Storytelling*. Milton Keynes: ETC Press.
- GONÇALVES**, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. 2012. “A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750)”. Faculdade de Letras: Universidade de Lisboa.
- GREIMAS**, Algirdas Julien, e Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de La Théorie Du Langage*. Paris: Hachette.
- GRISHAKOVA**, Marina, e Marie-Laure Ryan, eds. 2010. *Intermediality and Storytelling*. Walter de Gruyter.
- GROSSEGESSE**, Orlando. 2005. “Sobre a Obra de José Saramago. A Consagração e o Panorama da Crítica de 1998 até 2004.” *Iberoamericana* V (18): 181–95.
- GUSMÃO**, Manuel. 2012. “Linguagem e História segundo José Saramago.” *Blimunda* 6 (novembro). Acedido em 6 de agosto de 2014. http://saramago90anos.files.wordpress.com/2013/11/blimunda_6_novembro_2012.pdf.
- HERMAN**, D., James Phelan, Peter Rabinowitz, Brian Richardson, e Robyn Warhol, eds. 2012. *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: The Ohio State Univ. Press.
- HUTCHEON**, Linda. 1991. *Poética Do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- HUTCHEON**, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.
- INGARDEN**, Roman. 1973. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- JANNIDIS**, Fotis. 2014. “Character.” Editado por Peter Huhn et alii. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. Acedido em 26 de agosto de 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>.
- KAUFMAN**, Helena. 1991. “A Metaficção Historiográfica de José Saramago.” *Revista Colóquio/Letras* 120 (abril): 124–36.
- LE GOFF**. 1984. “Memória.” Editado por Ruggiero Romano. *Enciclopédia Eincendi*. IN-CM.
- LETRIA**, Sérgio Machado. 2012. “Blimunda.” *Blimunda* 1 (junho).

- LEVERETTE**, Marc. 2003. “Towards an Ecology of Understanding: Semiotics, Medium Theory, and the Uses of Meaning.” *Image & Narrative* 3 (2). Acedido em 26 de agosto de 2014.
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marcleverette.htm>.
- LOURENÇO**, Eduardo. 2103. “A Cantata de Blimunda.” *Blimunda* 13 (junho): 53–59. Acedido em 26 de agosto de 2014. <http://pt.scribd.com/doc/148562697/Blimunda-N-%C2%BA-13-junho-13>.
- LOURENÇO**, Paula, Ana Cristina Pereira, e Joana Troni. 2008. *Amantes Dos Reis de Portugal*. 2ª ed. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- LUNGO**, Andrea del. 2009. “Seuils, Vingt Ans Après. Quelques Pistes pour l’étude du Paratexte après Genette.” *Littérature* 3 (155): 98–111.
- MACEDO**, Jorge Borges de. 1985. “D. João V.” Editado por Joel Serrão. *História de Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- MACHADO**, Diogo Barbosa. 1741. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica E Cronologica*. Vol. 1. Lisboa Occidental: António Isidoro da Fonseca: 463–64.
- MACHADO**, Rodrigo Corrêa Martins. 2010. “Três Bês: Baltasar, Blimunda e Bartolomeu Transgridem os Mecanismos Opressores em *Memorial do Convento*.” *Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários* 3:145–156.
- MAIA**, Maria Armandina. 1998. “Blimunda, O Orfeo no Feminino ou Passagem de Blimunda por Itália.” *Camões* 3: 105–7.
- MARGOLIN**, Uri. 2005. “Character.” Editado por D. Herman et alii. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- MARGOLIN**, Uri. 2010. “From Predicates to People like Us. Kinds of Readerly Engagement with Literary Characters.” In *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, and Ralf Schneider, 400–415. Berlin/New York: De Gruyter.
- MARINHO**, Maria de Fátima. 2009. *A Lição de Blimunda - a propósito de Memorial do Convento*. Coleção Saberes Plurais. Porto: Areal Editores.
- MARTINS**, Adriana Alves de Paula. 1994. *História e Ficção: Um Diálogo*. Lisboa: Fim de Século.
- MATTOSO**, José, ed. 1993. *História de Portugal*. Vol. 4. Lisboa: Editorial Estampa.
- MONTALBETTI**, Christine. 2003. *Le Personnage*. Paris: GF Flammarion.
- PHELAN**, James. 1989. *Reading People. Reading Plots*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- PIMENTEL**, António Filipe. 2008. “Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte.” *Revista de História da Arte* 5: 132–52.
- REAL**, Miguel. 1996. *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em «Memorial do Convento» de José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- REALE**, Manuel Bezerra Barreto. 2013. “Padre Precursor da Aeronáutica Patrono do INCAER.” Acedido em 15 de abril de 2014.
www.incaer.aer.mil.br/opusculo_gusmao_2.pdf.
- REIS**, Carlos. 1986. “Memorial do Convento ou a Emergência da História.” *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 18/19/20 (fevereiro):91-102. Acedido em 26 de agosto de 2014.
http://www.ces.uc.pt/rccs/index.php?id_autor=151&id_lingua=1.
- REIS**, Carlos. 1995. *Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.

- REIS**, Carlos. 1998. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- REIS**, Carlos. 2005a. “Ad Usam Fabulae: A Ficção da Personagem.” *Boletín Galego de Literatura*, no. 34: 131–46.
- REIS**, Carlos. 2005b. *História Crítica Da Literatura Portuguesa*. Vol. IX: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo.
- REIS**, Carlos. 2006. “Narratologia(s) e Teoria da Personagem.” In *Figuras da Ficção*, editado por Carlos Reis, 9–23. Coimbra: CLP-FLUC.
- REIS**, Carlos. 2012a. “A Pintura de José Santa-Bárbara.” *Figuras da Ficção*. Acedido em 26 de agosto de 2014. <http://figurasdaficcao.wordpress.com/category/jose-santa-barbara/>.
- REIS**, Carlos. 2012b. “A Sobrevida das Personagens.” *Figuras da Ficção*. Acedido em 26 de agosto de 2014. <http://figurasdaficcao.wordpress.com/category/sobrevida/>.
- REIS**, Carlos. 2012c. “Estudos Narrativos: Estado da Questão e a Questão da Personagem”. Coimbra.
- REIS**, Carlos. 2013a. “Figuração da Personagem: A Ficção Meta-Historiográfica de José Saramago.” In *Vontades - Uma Leitura de Memorial do Convento*, por José Santa-Bárbara, 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- REIS**, Carlos. 2013b. “Retratos de Personagem: Para uma Fenomenologia da Figuração Ficcional.” In Cracóvia.
- REIS**, Carlos. 2013c. “Pessoas de Livro: Figuração e Sobrevida da Personagem.” In FLUC/CLP, Coimbra.
- REIS**, Carlos, e Ana Cristina Macário Lopes. 1990. *Dicionário de Narratologia*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- RIBEIRO**, Ângelo. 1934. “João V, D.” Editado por Damião Peres. *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, lda.
- RICHARDSON**, Brian. 2010. “Transtextual Characters.” In *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, and Ralf Schneider, 527–41. Berlin/New York: De Gruyter.
- RÍO**, Pilar del. 2014. “Blimunda.” *Blimunda* 25 (junho):4. Acedido em 26 de agosto de 2014. <http://www.josesaramago.org/blimunda-25-junho-2014/>.
- ROANI**, Gerson Luiz. 2003. “Espaços Que a História Tece na Ficção de Saramago.” *Letras* 27 (dezembro): 99–110.
- RYAN**, Marie-Laure, ed. 2004. *Narrative across Media, The Languages of Storytelling*. Lincoln e London: University of Nebraska Press.
- RYAN**, Marie-Laure. 2005. “On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology.” In *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, editado por Jan Christoph Meister. Berlin: Walter de Gruyter.
- RYAN**, Marie-Laure. 2009. “Narration in Various Media.” In *Handbook of Narratology*, editado por Peter Huhn, John Pier, Wolf Schmid, e Jorg Schonert, 263–81. Berlin: Walter de Gruyter.
- SANCHEZ**, Inaiê Lisandre Costa Garcia. 2011. “Hibridização e Vida Social. Um olhar comparativo entre *Memorial do Convento*, de José Saramago e *Bartolomeu de Gusmão: Inventor do aerostato, a vida e a obra do primeiro inventor americano*, de Afonso de E. Taunay”. S. Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo.

- SANTA-BÁRBARA**, José. 2013. *Vontades - Uma Leitura de Memorial do Convento*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- SANTOS**, Agostinho. 2007. *José Saramago Segundo Agostinho Santos: Pintura e Desenho*. Porto: Museu Nacional da Imprensa, Edições Afrontamento.
- SARAMAGO**, José. 1990. “História e Ficção.” *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de março.
- SARAMAGO**, José. 2011. *Memorial do Convento*. 51ª ed. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO**, José. 2013a. In *Vontades - Uma Leitura de Memorial Do Convento*, 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- SARAMAGO**, José. 2013b. *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SARAMAGO**, José. 2013c. “O Destino de um Nome.” *Blimunda* 13 (junho): 50–52.
- SCHNEIDER**, Ralf. 2001. “Towards a Cognitive Theory of Literary Character.” *Style* 35 (4): 607–40.
- SEARLE**, Jonh. 1982. *Sens et Expression : Études de Théorie des Actes de Langage*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- SEIXO**, Maria Alzira. 1999. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: IN-CM.
- SEMINARA**, Graziella. 1999. “The Literary Works of José Saramago in the Musical Theatre of Azio Corghi.” *Colóquio/Letras* 151/152 (junho): 163–79.
- SEMINARA**, Graziella. 2013. “Da Saramago a Cechov: il teatro musicale di Azio Corghi e il ‘teatro epico’ del ’900.” *Itinera* 5: 240–62.
- SERRÃO**, Joaquim Veríssimo. 1980. *História de Portugal*. Vol. V. Lisboa: Editorial Verbo.
- SHEPHERD**, David, ed. 1993. *Bakhtin: Carnival and Other Subjects, Critical Studies, 3/2 E 4 (1991, 1992)*. Vol. 3,4. 2, 1/2 vols. Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B.V.
- SILVA**, Rebelo da. 1985. *A Mocidade de D. João V*. 2 vols. Lisboa: Lello Editores.
<http://www.fabula.org/lht/8/reibel.html>.
- SILVA**, Teresa Cristina C. da. 1989. *José Saramago. Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.
- SILVA**, Teresa Cristina C. da. 1999. “Do Labirinto Textual ou da Escrita como Lugar de Memória.” *Colóquio/Letras* 151/152 (junho): 249–66.
- SMITH**, Murray. 2011. “On the Twofoldness of Character.” *New Literary History* 42 (2): 277–94.
- SOUSA**, Marta Noronha e. 2012. *A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema*. Braga: Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. Acedido em 6 de agosto de 2014.
http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/narrativa_na_encruzilhada/index.
- STEINER**, Wendy. 2004. “Pictorial Narrativity.” In *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, editado por Marie-Laure Ryan, 145–77. Lincoln e London: University of Nebraska Press.
- VIEIRA**, Cristina Costa. 2008. *A Construção da Personagem Romanesca*. Lisboa: Edições Colibri.
- VIEIRA**, Cristina Costa. 2011. “A Dispersão da Personagem Romanesca.” *Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário*, Cadernos do Ceil 1: 65–82. Acedido em 26 de agosto de 2014. http://ceil.fcsh.unl.pt/cadernos/PDF/7_cristina_vieira.pdf
- VIEIRA**, Cristina Costa. 2012. “Heterodoxias Saramaguianas.” *UBILETRAS* 3: 77–88. Acedido em 26 de agosto de 2014. <http://ubiletras.ubi.pt/wp-content/uploads/2013/textos/vieira-cristina-heterodoxias-saramaguianas.pdf>.

- VOUILLOUX**, Bernard. 2013. “Lire, Voir. La Co-Implication du Verbal et du Visuel.” *Textimage varia* 3. Acedido em 26 de agosto de 2014. http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux.pdf.
- WHITE**, Hayden. 2001. “O Texto Histórico como Artefacto Literário.” In *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*, 2ª ed., 97–117. São Paulo: Edusp.
- WOLF**, Werner. 2002. “Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality.” *Word and Music Studies, “Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage Edited by S. M. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart”* 4: 13–34.
- WOLF**, Werner. 2005a. “Intermediality.” Editado por D. Herman, Manfred Jahn, e Marie-Laure Ryan. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London; New York: Routledge.
- WOLF**, Werner. 2005c. “Pictorial Narrative.” Editado por D. Herman, Manfred Jahn, e Marie-Laure Ryan. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London; New York: Routledge.
- WOLF**, Werner. 2011. “Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences.” In *Current Trends in Narratology*, editado por Greta Olson, 145–80. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- WOODS**, John. 2009. *The Logic of Fiction*. London: College Publications.
- WURTH**, Kiene Brillenburg. 2013. “Re-Vision as Remediation, Hypermediacy and Translation in Anne Carson’s *Nox*.” *Image & Narrative* 14 (4): 20–33. Acedido em 26 de agosto de 2014. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/397/307>.
- ZIMA**, Pierre. 2000. *Manuel de Sociocritique*. Paris / Montréal: L’Harmattan / L’Harmattan Inc.

