



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Artes e Letras

A CONSTRUÇÃO LINGUÍSTICA DE BLIMUNDA EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, de JOSÉ SARAMAGO

Maximina Lourenço Simão Lages André

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Professora Doutora Cristina da Costa Vieira

Covilhã, outubro de 2012

«porventura uma simples palavra bastará para encher as esferas da máquina voadora, pelo menos Deus não fez mais que falar e tudo com esse pouco se criou»

(José Saramago, *Memorial do convento*)

«que isto será como dizer Fiat, diz-se e aparece feito»

(José Saramago, *Memorial do convento*)

«No princípio existia o Verbo»

(João 1:1)

Dedicatória

A minhas filhas
A meus pais
A meus avós Maria e Francisco

Agradecimentos

Em primeiro lugar, queremos expressar o nosso profundo reconhecimento à Professora Doutora Cristina da Costa Vieira, qual Blimunda saramaguiana, sábia e determinada no seu ser, no seu dizer, no seu poder, no seu sentir, no seu saber e no seu agir, que tornou possível a concretização desta dissertação, trabalho modesto («L'Art est long et le Temps est court!»), conquanto propiciador de momentos de intensa fruição na procura, na reflexão, na dúvida e na descoberta. Não poderíamos deixar de lhe agradecer sobremaneira a humanidade na compreensão, o estímulo no reforço positivo e a doçura no acolhimento.

Em segundo, queremos agradecer à nossa família: ao marido, pelo amor que houve na paciência; às filhas, pela prescrição do saber como cura dos males-ausências do “ninho a esvaziar”, pela conseqüente colaboração e responsabilização em termos de cumprimento do nosso dever; aos pais, pelos momentos que perderam numa altura em que a vida corre ainda mais contra o tempo, mas que souberam ganhar em nosso proveito, compreendendo.

Finalmente, à nossa melhor amiga Angelina por tudo; ao João Nuno, pela prestimosa ajuda tecnológica; às colegas Maria Ana Cabral de inglês e Magda Gonçalves de informática, que ousaram perder algum do seu tempo, apoiando-nos tecnicamente. A todos a nossa gratidão.

Resumo

Esta dissertação apresenta, primeiramente, uma breve reflexão sobre a teoria da personagem romanesca, enquanto signo construído pelo autor e reconstruído pelo leitor, orientada numa perspetiva diacrónica do conceito de personagem, tendo como ponto de partida os conceitos da *mimesis* aristotélica e o *prodesse aut delectare* horaciano e como ponto de chegada a poética moderna e contemporânea, para a qual as personagens são seres de papel, feitos de palavras, provocando, todavia, ao longo da narrativa efeitos no leitor que as reconstrói.

Em segundo lugar, num grau mais profundo de análise, esta dissertação explana os processos linguísticos subjacentes à construção da Blimunda saramaguiana. A nossa escolha recaiu nestes processos porquanto são estes os primeiros responsáveis pela génese de uma personagem romanesca, ao nível da imanência textual. A nossa análise seguiu de perto a teoria de Cristina da Costa Vieira exposta no ensaio *A construção da personagem romanesca: processos definidores*.

Em suma, *Memorial do convento* constitui o *corpus* de trabalho desta dissertação, sendo a personagem Blimunda o espaço nuclear da sua reflexão e o suporte ilustrativo para a teoria literária aqui explanada, tendo, para tal, seguido uma crítica de base imanentista, mas aberta à análise intersemiótica, devido aos fatores exógenos à obra que acreditamos terem contribuído para a construção linguística de Blimunda, na ótica do autor, e que continuam a contribuir para a sua construção, na ótica do leitor/recetor.

Palavras-chave

Personagem; Romance; Construção; Processos linguísticos; Saramago; Blimunda.

Abstract

This dissertation first introduces a brief reflection on the theory of novelistic character, as a symbol constructed by the author and reconstructed by the reader. The research approach follows a diachronic perspective of the concept of character, taking as its starting point the concepts of Aristotelian *mimesis* and Horatian *prodesse aut delectare* and as its arrival point the modern and contemporary poetics, according to which the characters are paper beings, made of words, but with the power of causing, throughout the narrative, effects on the reader, who will reconstruct them.

Secondly, on a deeper level of analysis, this thesis clarifies the linguistic processes (since these are the main responsible for the genesis of a novelistic character, in terms of textual immanence), closely following Cristina da Costa Vieira's theory exposed in the essay *The construction of the novelistic character: defining processes*.

In short, *Memorial do convento* is the body of work of this dissertation and the character Blimunda is both the core of its reflection and the basis that illustrates the literary theory here expounded. This approach has followed a criticism of immanentist base, but opened to intersemiotic analysis thanks to exogenous factors, which in our opinion contributed to the construction of Blimunda, in the view of the author and continue to contribute to its construction in the view of the reader/receiver.

Keywords:

Novel; Construction; Linguistic processes; Saramago; Blimunda.

Índice

Dedicatória	ii
Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
Introdução	1
1. O tema: razões de uma escolha	1
2. Objetivos	7
3. Metodologia	9
4. Bibliografia de José Saramago	12
Capítulo 1: Enquadramento teórico	19
1.1. A personagem romanesca enquanto construção	19
1.2. Processos linguísticos responsáveis pela construção da personagem romanesca	28
Capítulo 2: Desembraiagem e referencialização identificativa em Blimunda	35
2.1. Desembraiagem: cataforização e anaforização em Blimunda	35
2.2. Referencialização identificativa de Blimunda	37
2.2.1. Processos semânticos inerentes à construção de Blimunda	37
2.2.2. Processos morfossemânticos inerentes à construção de Blimunda	42
2.2.3. Processos morfosintáticos inerentes à construção de Blimunda	56
2.2.4. Diferenciação por generalização em Blimunda	63
2.2.5. Diferenciação por individualização em Blimunda	66
Capítulo 3: Predicação da personagem Blimunda	68
3.1. A predicação do <i>ser</i> e do <i>não ser</i> de Blimunda e a metáfora	68
3.2. A predicação do sentir e do dizer de Blimunda	74
3.3. A predicação do saber, do poder e do agir de Blimunda nas esferas doméstica e extra-doméstica	80
3.4. A predicação do poder/dom de Blimunda	89
3.5. A predicação do saber e do agir de Blimunda nos campos religioso e sexual	91
3.6. A predicação de Blimunda na doença e na cura e o princípio da distintividade	98
Capítulo 4: Atribuição de competências linguísticas a Blimunda	102

4.1. Atribuição de competências idiomáticas a Blimunda	102
4.2. Atribuição de níveis de linguagem a Blimunda	106
Conclusão	117
Bibliografia	120
1. Bibliografia ativa	120
2. Bibliografia passiva	120
3. Bibliografia geral	121

Introdução

«La mise à jour des processus réels qui déterminent le sens et le discours est, en effet, indissociable d'une théorie de l'illusion subjective de la parole et d'une mise en question des théories linguistiques de l'énonciation.»

(Jacqueline Authier - Revuz, «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», in *Langages*, 73)

1. O tema: razões de uma escolha

A escolha do tema «A construção linguística de Blimunda em *Memorial do convento*, de José Saramago» resulta, primeiramente, de um amor genuíno à literatura, à narrativa, à «vida» das histórias.

De facto, a ficção e a personagem romanescas prenderam desde cedo a nossa atenção, pois, há quatro décadas, apesar de em alguns lares como o nosso não abundarem muitas obras literárias, havia sempre um ou outro romance dos nossos clássicos, com os quais nos iniciávamos na leitura, que líamos e relíamos com avidez, descobrindo, assim, um mundo mágico de sonho e de imaginação, que nos ajudava a descer da cruz do dia a dia e nos abria portas para outros mundos, razão pela qual comungamos da seguinte ideia de António Moniz:

Um romance não é apenas uma narrativa, ou uma história de ficção: personagens, modeladas ou tipos, que se movem e interagem no circuito mais ou menos fechado de um espaço/tempo que as envolve e dinamiza física, psíquica, social, política e ideologicamente. Peças de uma engrenagem do imaginário, peões/cavaleiros de um tabuleiro de xadrez, os ingredientes estruturais de um romance visam transmitir uma determinada visão do homem e da sociedade, segundo a óptica mais ou menos transcendente e distanciada de um narrador. Por isso, um romance é um enigma cuja decodificação é proposta ao leitor, como passatempo nos momentos de lazer (*otium*), por oposição ao trabalho (*negotium*), bilhete para uma viagem de sonho (o onírico), mas, ao mesmo tempo, mesa-redonda onde se debatem pontos de vista, se analisam situações, se aprofundam causas e consequências e se apontam pistas de uma renovação do mundo¹.

Este grande amor à literatura, mormente à nacional, tão rica em excelentes escritores, colocou-nos perante o dilema da escolha. A imensidão de possibilidades deslumbrou-nos, angustiou-nos também, qual Hércules na encruzilhada do caminho da esquerda ou da direita. Escritores como Pessoa, Saramago, Lobo Antunes, Sophia de Mello Breyner ou Lídia Jorge elevaram a literatura ao estatuto que ela detém no panorama mundial. Então, porque não debruçarmo-nos sobre aquele cuja obra lhe conferiu uma dimensão universal, através da atribuição do Prémio Nobel? Efetivamente, porque não José

¹ Cf. António Moniz, *Para uma leitura de Memorial do convento de José Saramago*, Lisboa, Presença, 4ª ed., 2009, pp. 9-10.

Saramago? Porque não conhecer melhor o escritor «e a sua obra notável, construída, no essencial, nos últimos vinte anos, a partir de uma idade em que as mais das vezes os autores estão na fase descendente da sua criatividade e não na ascendente, como é o caso»²? Porque não conhecê-lo melhor para mais o estimarmos, fazendo, assim, jus às palavras de Camões de que «quem não sabe arte, não na estima»³? De facto, estimamos Saramago, digamos em abono da verdade, não só pela sua peculiar «fidelidade a - e luta por - valores humanistas»⁴, catapultando-nos, desta feita, para reflexões críticas sobre a vida e a condição humana, mas também por considerarmos, tal como o intérprete de Scarlatti e narrador da ópera «Blimunda» de Azio Gorgi, Fernando Serafim, que há sempre uma expressão poética em tudo o que ele escreve, que chega ao sublime no *Memorial do convento*⁵, facto que o próprio justifica da seguinte forma:

Os olhos com que observo a realidade não excluem nenhum elemento dela e a poesia é um dos elementos que a integram. Há sempre um olhar que suscita a centelha poética da realidade.⁶

Será, portanto, oportuno referir desde já que, se por um lado nos atrai essa expressão poética dos acontecimentos, por outro, o rigor de que está imbuída a reflexão crítica sobre a vida e a condição humana, não deixam de nos seduzir também, pelo que nos apraz destacar aqui as merecidas e meritórias palavras de Joaquim Benite sobre o exigente trabalho de Saramago, ao sustentar tratar-se «de um homem em que o rigor da análise não é incompatível com a imaginação e a fantasia, e para quem a realização artística exige um trabalho duro e persistente»⁷.

Se deste facto nos dá conta o testemunho alheio, como temos vindo a demonstrar, valemo-nos agora das palavras do próprio Autor para o sustentarmos: «Os meus livros caracterizam-se por uma imaginação forte, mas sempre usada de forma racional. Posso formular assim: a imaginação é o ponto de partida, mas o caminho a partir daí pertence à razão⁸». Saramago afirma ainda: «para o tipo de literatura que faço, considero fundamental esse contacto, esse pôr a mão sobre os locais que vou tratar»⁹.

A estas razões de ordem mais formal, atinentes à qualidade da escrita saramaguiana, outras de cariz mais pessoal e afetivo devem ser aduzidas, às quais não são alheios processos de identificação e de projeção, pois embora saibamos «que não há literatura sem

² Cf. José Carlos de Vasconcelos, «José Saramago. Prémio Nobel», in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, p. 2.

³ Cf. Luís Vaz de Camões, *Os lusíadas*, V, 97.

⁴ Cf. José Carlos de Vasconcelos, «José Saramago. Prémio Nobel», p. 2.

⁵ Cf. Teresa Manzoni, «E a palavra se fez música», in *Jornal de letras artes e ideias*, nº 731, p. 18.

⁶ Cf. Fernando Gómez Aguilera (ed. e sel. de), *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 244.

⁷ Cf. Joaquim Benite, «A primeira peça. Memorial de a noite», *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, p. 21.

⁸ Cf. Maria Leonor Nunes, «Uma vida com palavras», *Ibidem*, p. 9.

⁹ Cf. Fernando Dacosta, «Um escritor confessa-se», *Ibidem*, p. 24.

dissimulação ou simulação»¹⁰, intimamente, «somos tentados a querer acreditar que deve haver alguma parcela de verdade no que lemos»¹¹, e essa tentação parece-nos ainda mais incontornável no tocante à personagem, o que em nosso entender se justifica pelo facto de ela representar «a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. (...) Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor»¹².

De facto, sentimos haver alguns paralelismos entre algumas vivências da nossa infância, tão marcantes, quanto estruturantes, em relação às de Saramago, pesem embora as três décadas e meia de diferença entre nós e o Autor: nascimento numa aldeia, não do Ribatejo, mas da Beira (Quem vê o seu povo, vê o mundo todo!), dois avós analfabetos que nos ajudaram a criar, não Jerónimo, mas Francisco, e sábio também ele, com quem dormimos em noites quentes de Verão, não debaixo da figueira, apesar de serem três, mas da oliveira, que eram cinco, sendo os ritos iniciáticos na literatura, conquanto oral, os mesmíssimos:

No meio da paz nocturna, (...). Enquanto o sono não chegava, a noite povoava-se com as histórias e os casos que o meu avô ia contando: lendas, aparições, assombros, episódios singulares, mortes antigas, zaragatas de pau e pedra, palavras de antepassados, um incansável rumor de memórias que me mantinha desperto.¹³

Das suas e nossas lembranças há, ainda, uma avó, não Josefa, mas Maria, com «mãos grossas e deformadas, alegre»¹⁴, que também nos contou «histórias de aparições e lobisomens, velhas questões de família, crimes de morte»¹⁵ e pais camponeses, em demanda de uma vida melhor, não em Lisboa, mas em França e “a salto”.

Eis, porque, para nós, os textos *Carta para Josefa minha avó* e *De Como a Personagem foi Mestre e o Autor seu Aprendiz* (Discurso pronunciado pelo Prémio Nobel da Literatura (1998) constituem a possibilidade, renovada em cada leitura, de visitar o nosso humilde passado e a nossa humilde gente, o que poderá ajudar a compreender a empatia da nossa pessoa com Saramago e com *Memorial do convento*¹⁶ em particular, cujo verdadeiro herói é o povo trabalhador, aquele cujas obras também feitas com um esforço maior «do que prometia a força humana»¹⁷ do esquecimento se não libertou. Este romance é a nossa “loucura”, onde, lucidamente, nos reconhecemos, porque entendemos, tal como Fernando

¹⁰ Cf. Maria de Fátima Marinho, *A lição de Blimunda. A propósito de Memorial do convento*, Porto, Areal, col. Sabores Plurais, 2009, p. 8.

¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 8.

¹² Cf. António Cândido, António Rosenfeld, Anatol Prado e Décio Gomes Emílio, *A personagem de ficção*, S. Paulo, Editora Perspectiva, 10ª ed., 2002, p. 54.

¹³ Cf. José Saramago, *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1999, p. 12.

¹⁴ Cf. *Idem*, *Deste mundo e do outro*, Lisboa, Caminho, 1985, p. 27.

¹⁵ Cf. *Ibidem*.

¹⁶ Cf. A edição que teremos em conta ao longo desta dissertação é José Saramago, *Memorial do convento*, Lisboa, Caminho, 38ª ed., 2006.

¹⁷ Cf. Luís Vaz de Camões, *Os lusíadas*, I, 1.

Dacosta, que «na vasta obra de José Saramago, o *Memorial do convento* é um ex-libris da nossa literatura - um convento levantado à paixão, à liberdade, ao engenho, à utopia dos que, entre nós, ousam ser “infiéis”¹⁸, tal como o foi a Blimunda que o Autor faz caminhar até nós:

Aproximam-se agora um homem que deixou a mão esquerda na guerra e uma mulher que veio ao mundo com o misterioso poder de ver o que há por trás da pele das pessoas. Ele chama-se Baltasar Mateus e tem a alcunha de Sete-Sóis, a ela conhecem-na pelo nome de Blimunda, e também pelo apodo de Sete-Luas que lhe foi acrescentado depois, porque está escrito que onde haja um sol terá de haver uma lua, e que só a presença conjunta e harmoniosa de um e de outro tornará habitável, pelo amor, a terra. (...). São (...) loucos portugueses do século XVIII, num tempo e num país onde floresceram as superstições e as fogueiras da Inquisição, onde a vaidade e a megalomania de um rei fizeram erguer um convento, um palácio e uma basílica que haveriam de assombrar o mundo exterior, no caso pouco provável de esse mundo ter olhos bastantes para ver Portugal, tal como sabemos que os tinha Blimunda para ver o que escondido estava¹⁹

Por outro lado, será oportuno referir outro tipo de razão, esta de natureza didático-pedagógica, que se prende com o exercício da nossa profissão, enquanto docente de português do ensino básico e secundário, sendo que esta obra está consignada nos *curricula*, de acordo com o Programa oficial de português do décimo segundo ano de escolaridade. Quer isto dizer que este estudo extravasa o âmbito individual de enriquecimento pessoal, visando, concomitantemente, uma atualização científico-pedagógica, quase exigida pela existência e proximidade do nosso local de trabalho de uma universidade, local privilegiado de investigação científica e de saber, facto que terá, indubitavelmente, repercussões positivas na melhoria da nossa prática pedagógica.

Finalmente, a escolha do tema em questão resulta do enorme desafio que representa para nós um estudo sobre a sempre intrigante personagem romanesca, sobremodo a sua arquitetura, isto é, sobre os processos linguísticos, retóricos, narratológicos, axiológicos e semiótico-contextuais subjacentes à sua construção²⁰, analisando a maneira como esse ser fictício interage com outras personagens na narrativa. Explicaremos de seguida o porquê da nossa opção pela personagem Blimunda centrando-nos nos processos linguísticos subjacentes à sua construção e deixando de lado os outros processos responsáveis pela construção de uma personagem romanesca.

Porquê, então, a Blimunda do saramaguiano *Memorial do convento*? Fernando Dacosta em artigo na revista *Visão* relata que «um dia, visitando a Biblioteca Nacional de Paris, Saramago lê numa carta do embaixador da França em Lisboa, ao tempo de D. João V, alusões a uma mulher que, em jejum, via através dos corpos e que este lhe havia confessado em primeira pessoa:

¹⁸ Cf. Fernando Dacosta, «O convento de Saramago», *Visão*, nº 366, 16-03-2000, pp. 150-151.

¹⁹ Cf. José Saramago, *Discursos de Estocolmo*, pp. 21-22.

²⁰ A análise destes processos foi feita no ensaio de Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, Lisboa, Colibri, 2008. Teremos em conta no nosso trabalho dissertativo muitas das teses e da terminologia aventada nesse ensaio.

Isso deu-me a ideia para a Blimunda²¹.

Sobre este facto, o próprio Saramago confidenciou ainda ao mesmo colega de profissão o seguinte:

Pouco depois, numa volta que dei por Mafra, lembrei-me de ter dito: gostava de meter isto dentro de um romance²².

Tornou-se desiderato nosso conhecer Blimunda mais profundamente, uma vez que se trata de uma personagem tão marcante quanto desconcertante - desconcertou-nos primeiramente o nome e fomos à procura da personagem começando pelo nome:

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 magnificamente²³.

Partindo da última reflexão de Saramago, apraz-nos perguntar: tão *magnificamente* em Blimunda como em «Pilar, até ao último instante»²⁴, «Pilar, os dias todos»²⁵, «Pilar, minha casa»²⁶, «Pilar que ainda não havia nascido, e tanto tardou a chegar»²⁷, «Pilar, que não deixou que eu morresse»²⁸, «Pilar, como se dissesse água»²⁹?

Ultrapassado este primeiro “desconcerto” relativo ao nome *Blimunda*, por mérito do melodioso arrazoado do seu Autor, outra explicação nos vimos forçada a procurar, já que a curiosidade persiste desde a primeira das várias leituras que a obra nos tem merecido: a peculiar, estranha e irreverente (se se tiver em conta a época) maneira de ser e de estar de Blimunda, de interagir com os outros, nomeadamente com o universo masculino que lhe franqueia as portas de entrada, qual D. Maria da Cunha no episódio das corridas no hipódromo, em *Os Maias*, a «única senhora que ousara descer do retiro ajanelado da tribuna, e vir sentar-se em baixo, entre os homens (...) muito à vontade (...) tratando os rapazes por “meninos”³⁰.

Todavia, o pasmo não é só nosso, o próprio autor o confessa:

²¹ Cf. Fernando Dacosta, «O convento de Saramago», pp. 150-151.

²² Cf. *Ibidem*.

²³ Cf. José Saramago, «Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo», *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, p. 30.

²⁴ Cf. *Idem*, *O homem duplicado*, Lisboa, Caminho, 2002, dedicatória.

²⁵ Cf. *Idem*, *Ensaio sobre a lucidez*, Lisboa, Caminho, 2004, dedicatória.

²⁶ Cf. *Idem*, *As intermitências da morte*, Lisboa, Caminho, 2000, dedicatória.

²⁷ Cf. *Idem*, *As pequenas memórias*, Lisboa, Caminho, 2006, dedicatória.

²⁸ Cf. *Idem*, *A viagem do elefante*, Lisboa, Caminho, 2008, dedicatória.

²⁹ Cf. *Idem*, *Caim*, Lisboa, Caminho, 2009, dedicatória.

³⁰ Cf. Eça de Queiroz, *Os maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 1980, p. 317.

Tentando, nesta ocasião, destrinçar aceitavelmente as razões finais da escolha que fiz, seria uma primeira razão a de ter procurado um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara. De facto, essa mulher a quem chamei Blimunda, a par dos poderes mágicos que transporta e que por si só a separam do seu mundo, está constituída, enquanto pessoa configurada por uma personagem, de maneira tal que a tornaria inviável, não apenas no distante século XVIII em que a pus a viver, mas também no nosso próprio tempo. Ao ilogismo da personagem teria de corresponder, necessariamente, o próprio ilogismo do nome que lhe ia ser dado. Blimunda não tinha outro recurso que chamar-se Blimunda. Ou talvez não seja apenas assim: regressando ao vocabulário, e mesmo sem recair em excessos de minúcia, posso observar como abundam os nomes de pessoas extraordinárias e extravagantes, que ninguém hoje quereria usar e antes só excepcionalmente, e contudo não foi a nenhum deles que escolhi: rareza e estranheza não seriam, afinal, condições suficientes³¹

De facto, rareza e estranheza não faltam a esta mulher do povo:

Só te direi que se trata de um grande mistério, voar é uma simples coisa comparando com Blimunda³².

Sem instrução, mas inteligente, simples, contudo detentora de faculdades que fazem dela um ser excepcional, aduza-se, aqui, o facto de Blimunda ter consciência da peculiaridade desse poder:

O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, Mas a tua mãe foi açoitada e degredada por ter visões e revelações, aprendeste com ela, Não é a mesma coisa, eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que está fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mão, só vejo³³.

Vem a propósito uma nossa reflexão sobre este comentário de Blimunda, com base no segmento textual «eu só vejo o que está no mundo», pois desde sempre sucumbimos a esta tentação: poder-se-á ver aqui um intencional enaltecimento dos valores mundanos, circunscrevendo a irreverente personagem num plano exclusivamente terreno, numa esfera de ação libertina e transgressora da moral oitocentista? Efetivamente, Blimunda conhece a liberdade, nunca se submetendo ao elemento masculino, mas apesar dessa emancipação historicamente precoce, a personagem não faz parte do grupo que Cristina Maria da Costa Vieira descreve como «mulheres astutas exercendo uma irresistível influência sobre homens débeis.»³⁴. Não; a ela foi-lhe dada a sorte de viver intensamente o amor assente nos princípios da complementaridade, da cumplicidade, da necessidade salutar da presença do outro. De facto, nela se consubstanciam os ideais genuínos da verdade, do amor, da inteligência, da sensibilidade, da liberdade e da realização.

Desvendar os processos subjacentes à construção de uma personagem tão fascinante apresenta-se-nos como um desafio.

³¹ Cf. José Saramago, «Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo», p. 30.

³² Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 66.

³³ Cf. *Ibidem*, pp. 79-80.

³⁴ Cf. Cristina Maria da Costa Vieira, *O universo feminino n'A esmeralda partida de Fernando Campos*, Lisboa, Difel, 2002, p. 19.

Por outro lado, angustia-nos o atrevimento da nossa escolha, justificado pela projeção universal do objeto do nosso estudo, «um dos maiores romances europeus do século XX»³⁵. Mas por este aspeto, julgamos que as duas obras por nós consultadas específicas a Blimunda, uma da autoria de Maria de Fátima Marinho, e outra, de Ana Paula Arnaut, não esgotam a análise desta personagem sobretudo na perspetiva em que a vamos abordar. Como disse Baudelaire : «Pour soulever un poids si lourd,/ Sisyphe, il faudrait ton courage!/ Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,/ L'Art est long et le Temps est court»³⁶. Uma frase que Saramago terá parafraseado em *Memorial do convento*: «A obra é longa, a vida é curta».³⁷

Ora, porque não só a vida mas o espaço dissertativo permitido para a análise destas questões tem também os seus limites, impôs-se-nos um corte epistemológico na análise dos processos construtivos de Blimunda. De outro modo, a análise arriscar-se-ia a ser superficial em uma centena de páginas. Embora a personagem romanesca não se limite a uma dimensão linguística, esta tem uma forma linguística, na medida em que ela foi tecida de palavras pelo autor e é nesse mesmo suporte que ela é apresentada ao leitor».³⁸ E seguindo esta ideia, Cristina da Costa Vieira desenvolve que são os processos linguísticos, a começar pela desembraiagem, os primordiais (o *primus motus*) na construção da personagem romanesca «ao nível da imanência textual»³⁹. Daí a nossa opção pela análise dos processos linguísticos inerentes à construção da Blimunda saramaguiana.

2. Objetivos

Orientam-nos três escopos: o primeiro, aprofundar a teoria da personagem romanesca enquanto signo construído pelo autor e reconstruído pelo leitor; o segundo, porventura o mais visível nesta dissertação, explicitar os processos linguísticos que estão na origem da personagem Blimunda em *Memorial do convento*, de Saramago. Pretendemos, no final, aumentar a nossa competência científica relativamente à teoria romanesca e o nosso conhecimento sobre uma personagem que tanto nos fascina.

Assim, partiremos determinada, tal como Blimunda durante nove anos à procura do “seu homem”, na análise dos processos que ao nível da imanência textual são os primeiros responsáveis pela génese de uma personagem romanesca. Como diz Cristina da Costa Vieira:

(...) expor a génese da personagem romanesca não significa, portanto, procurar uma vaga e fácil explicação totalizante de «inspiração» respigada neste ou naquele aspecto do quotidiano do escritor, o que seria até pouco conciliável com as nossas opções

³⁵ Cf. Fernando Dacosta, «O convento de Saramago», pp. 150-151.

³⁶ Cf. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, «Le Guignon», p. 44.

³⁷ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 291.

³⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 39.

³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 41.

metodológicas, mais atinentes à análise racional dos vários processos postos ao serviço da construção da personagem.⁴⁰

Este objetivo obrigará a múltiplas releituras de *Memorial do convento* numa análise sempre cada vez mais atenta aos passos em que Blimunda está inscrita na tessitura textual, procurando ver de que modo os processos linguísticos inerentes à construção de uma personagem romanesca, tal como teorizados por Cristina da Costa Vieira, foram aplicados por José Saramago na génese de Blimunda. Mas a análise da construção linguística de Blimunda não se limita, em nosso entender, à elencagem e ilustração dos processos linguísticos inerentes a esta personagem. Ao procurar descobrir as causas de determinadas opções linguísticas entraremos, concomitantemente, noutra patamar de pesquisa que vai dar conta da consciência de Saramago sobre esse papel processual do autor na produção da personagem romanesca:

(...) acho que talvez haja matéria para uma ponderação daquelas personagens, perguntando o que é que buscam, o que é que as preocupa, em que medida é que elas são *alter egos* do autor, de uma maneira ou de outra⁴¹.

Saramago desenvolve este pensamento nos *Discursos de Estocolmo*:

Muitos anos depois, escrevendo pela primeira vez sobre este meu avô Jerónimo e esta minha avó Josefa (...), tive consciência de que estava a transformar as pessoas comuns que eles haviam sido em personagens literárias (...) como quem vai recriando, por cima do instável mapa da memória, a irrealidade sobrenatural (...). Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser.⁴²

Em suma, *Memorial do convento* constituirá o nosso *corpus* de trabalho, sendo a personagem Blimunda o espaço nuclear da nossa reflexão e o suporte ilustrativo para a teoria literária aqui explanada.

⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 36.

⁴¹ Cf. Carlos Reis, «Diálogo inédito. O momento decisivo», *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, p. 17.

⁴² Cf. José Saramago, *Discursos de Estocolmo*, pp. 14-17.

3. Metodologia

O tema desta dissertação implica, em termos metodológicos, uma leitura atenta de um conjunto diverso de obras teóricas, em que a nossa referência principal será *A construção da personagem romanesca: princípios definidores* (2008), de Cristina da Costa Vieira, cujo primeiro capítulo se intitula «Processos linguísticos»⁴³. Essa leitura será complementada por outras de caráter mais genérico sobre a personagem, como *Figuras da ficção*, coordenada por Carlos Reis (CLP), *Le personnage, de Pierre Glaudes e Yves Reuter* (PUF), *A personagem*, de Beth Brait (Ática) e *Poétique du personnage de roman*, de Michel Erman (Ellipses), todas editadas em 2006. É impossível não recorrer, de igual modo, ao *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, mesmo que o nosso enfoque seja mais linguístico do que narratológico.

Teremos ainda em conta obras como *Texte et idéologie* (1984), de Philippe Hamon, e *L'Effet-personnage dans le Roman* (1992), de Vincent Jouve, pela consciência de que a análise dos processos linguísticos inerentes à construção de Blimunda implicarão inevitavelmente algumas questões ideológicas (ou não fosse Saramago um Autor politicamente interventivo), tendo o romancista em mente criar no leitor, determinados efeitos com a forma de escrever Blimunda. Há ainda leituras específicas, relativas ao mundo linguístico, a ter em conta, como *La logique des noms propres*, de Saul Kripke, e *Sémantique de L'onomastique romanesque*, de Yves Baudelle.

Esta teoria abrirá portas para uma análise, julgamos nós, mais eficaz da construção linguística de Blimunda; isto é, a teoria tem de anteceder aqui a releitura de um romance que já conhecemos para que a crítica literária tenha a profundidade desejada.

No que concerne à bibliografia passiva específica de *Memorial do convento*, teremos como ponto de partida *Memorial do convento de José Saramago: Ler Saramago: o romance* (1998), de Beatriz Berrini; *Memorial do convento: da leitura à análise* (1999), de Ana Margarida Ramos; *Memorial do convento de José Saramago: um modo de narrar* (1999), de Maria Almira Soares; *Subsídios para uma leitura* (1999), de Maria Joaquina Nobre Júlio; *Um olhar sobre os valores em Memorial do convento: uma proposta de análise* (2000), do Grupo de Estudos Literários; «O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda, *Figuras da ficção* (2006), de Ana Paula Arnaut; *Para uma leitura de Memorial do convento de José Saramago: uma proposta de leitura crítico-didática* (2009), de António Moniz e *A lição de Blimunda. A propósito de Memorial do convento* (2009), de Maria de Fátima Marinho.

Procederemos, ainda, a uma releitura da obra romanesca de Saramago publicada antes de 1982, ano da edição de *Memorial do convento*, nomeadamente *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *Levantado do chão* (1980), pois depreende-se facilmente a importância

⁴³ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: princípios definidores*, «Processos linguísticos», pp. 39-122.

destas duas obras, em termos de precedência e de sequência até à criação de *Memorial do convento*, se tivermos em conta as seguintes declarações do escritor:

O meu trabalho mais conhecido não tem sequer vinte anos ou está a fazê-los. Começou com o *Manual de pintura e caligrafia*, de 77, que mesmo assim passou meio despercebido naquela agitação em que ainda vivíamos. Foi mais em 80, com o *Levantado do chão*, mas sobretudo em 82, com o *Memorial do convento*. No fundo são quinze anos. E se um júri entendeu que apenas quinze anos de trabalho literário mais importante foram suficientes para me ser atribuído o Prémio Camões, dá vontade de dizer que não é por muito madrugar que amanhece mais cedo⁴⁴

E ainda:

O *Levantado do chão* era uma questão de outro tipo que eu tinha que resolver, uma que tem que ver com o *Manual de pintura e caligrafia*. O *Levantado do chão* (...) era uma questão que eu tinha que resolver e que tinha que ver com a minha própria vida, com o lugar onde nasci. Eu não nasci no Alentejo, mas, enfim, *mutatis mutandis* a história é a mesma. Assim como se eu tivesse que agarrar naquela gente que foram os meus avós, os meus pais e os meus tios, essa gente toda, analfabetos e ignorantes, e tivesse que escrever um livro.⁴⁵

A justeza desta nossa opção metodológica, que tem em conta uma intertextualidade interna à obra saramaguiana, parece ser corroborada pela crítica estrangeira, nomeadamente pelo Comunicado da Academia Sueca:

Manual de pintura e caligrafia, um romance que saiu em 1977, ajuda-nos a entender o que viria a acontecer mais tarde. No fundo, trata-se do nascimento de um artista, tanto o do pintor como o do escritor. O livro (...) na sua intensidade, encerra também o tema do amor, assuntos de natureza ética, impressões de viagens e reflexões sobre a relação entre o indivíduo e a sociedade.⁴⁶

Rematamos este aspeto, com as palavras de Luís de Sousa Rebelo ao falar de «coerência interna»⁴⁷ da obra saramaguiana, que, em seu entender, é o resultado de um «profundo empenhamento da procura e a insatisfação do Autor [que] mostra a firmeza com que persegue o objecto da sua pesquisa na transitoriedade do fluxo, que é o da própria vida».⁴⁸ Rebelo conclui desta forma:

A lógica interna do discurso romanesco de José Saramago (...) impressiona pela continuidade programática e pelo ritmo com que se tem desenvolvido. Cada uma das obras anunciadas tem vindo a lume com uma regularidade notável e em cada uma delas se retoma uma problemática, focada de outros ângulos, que havia sido examinada e explorada nas obras anteriores. (...) Ao tomarmos como parâmetros actuais do seu discurso de ficção os textos de *Levantado do chão* e do *Memorial do convento*, veremos que a

⁴⁴ Cf. Rodrigues da Silva, «O homem faz-se a si próprio», in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 690, 26-03-1997, p. 12.

⁴⁵ Cf. Carlos Reis, «Diálogo inédito. O momento decisivo», p. 17.

⁴⁶ Cf. Academia Sueca, «O comunicado da Academia Sueca. Arte romanesca», in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, p. 4.

⁴⁷ Cf. Luís de Sousa Rebelo, «Os rumos da ficção de José Saramago», in José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Caminho, 2006, p. 24.

⁴⁸ Cf. *Ibidem*. Acrescento nosso.

matriz donde estes promanam é o *Manual de pintura e caligrafia*, que lhe é anterior em data de composição e de publicação.⁴⁹

A releitura ativa de *Memorial do convento*, tendo já em linha de conta a bibliografia teórica e passiva analisada, será acompanhada *pari passu* pela inventariação e organização do material relativo à construção da personagem Blimunda em dossiês, distribuindo-o pelos macro-processos estruturantes da construção linguística de uma personagem romanesca, seguindo a perspetiva teórico-metodológica de Cristina da Costa Vieira explicitada no ensaio *A construção da personagem romanesca: processos definidores*: a desembraiagem, a cataforização e a anaforização, a designação - processos semânticos; a designação - processos morfossemânticos; a designação - processos morfossintáticos; a diferenciação; a predicação; e a atribuição de competências linguísticas.

Este estudo segmentado da personagem Blimunda por diversos processos linguísticos implica uma análise um pouco mais imanente à obra, mas está aberta ao contexto histórico-cultural da produção do romance (inerente ao Autor) e do horizonte de expectativa de Saramago em relação aos seus leitores potenciais. A abertura da análise da construção de Blimunda a aspetos extratextuais deve-se ao facto de uma personagem estar inscrita no espaço da página textual, mas não estar a ela circunscrita, por nela se espelharem fatores como aspetos biográficos e intencionalidades (ideológicos, autorais, projeções do leitor ou dados histórico-sociais. Deste modo, a nossa análise da construção linguística de Blimunda não é apenas imanente, mas enquadra-se numa metodologia semiologista conforme explica Cristina da Costa Vieira:

(...) uma perspectiva semiótica aberta (...) tem por objectivo examinar o processo de produção [da personagem], não negligenciando o papel processual do autor e do leitor, que nos afasta de uma concepção fechada do texto literário sujeita unicamente a metodologias imanentistas à obra.⁵⁰

Até dentro do formalismo russo, escola propulsora das perspetivas imanentistas, um autor como Tynianov defende que «o estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza da sua construção e até de falar da própria construção da obra⁵¹». Tynianov diz isto porque a literatura não se pode isolar da sociedade, e é essa evolução que vai ditar a evolução literária.

⁴⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 23-24.

⁵⁰ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 38. Acrescento nosso.

⁵¹ Cf. Tynianov, «Da evolução literária», in *Teoria da literatura I*, textos dos formalistas russos apresentados por Tzevetan Todorov, Lisboa, Edições 70, Col. Signos, 1987, p. 131.

4. Biobibliografia de José Saramago

Partindo da máxima popular de que “a infância é a nossa pátria”, conhecer Saramago implica obrigatoriamente fazer uma viagem até Azinhaga, a pequena aldeia das felizes memórias que acompanharão José Saramago até ao fim, como ele próprio confessa:

(...) as recordações da minha infância são muito mais as recordações da aldeia. As sensações que marcam profundamente são, no meu caso, mais as da aldeia que as de Lisboa com os meus pais.⁵²

Nesse sentido, forçosa será também a evocação dos avós maternos - as grandes referências morais e sentimentais da e na sua vida - como se depreende deste seu desabafo:

Se há algo na minha vida que ficou como um referente foi o facto de [os meus avós Jerónimo e Josefa] me terem transmitido valores. Foram os meus melhores mestres pela sua austeridade e pelo seu rigor moral.⁵³

De facto, estes avós maternos «os intermediários entre mim e o mundo»⁵⁴ constituem a matriz familiar de Saramago, sentindo-se mais próximo daqueles do que dos próprios progenitores:

(...) os faróis da minha infância foram eles, muito mais que o meu pai e que a minha mãe, que tiveram influência em mim.⁵⁵

Influência tão profunda que leva Saramago a afirmar:

Eu continuo a dizer com esta idade de 75 anos que continuo a ser o neto dos meus avós.⁵⁶

Para além da aldeia e dos avós da sua infância, espaço-tempo incontornável das suas memórias, sentimos necessidade de aclarar algumas «coisas nebulosas»⁵⁷ da vida do escritor. Nesse sentido, importa aludir, desde logo, a dois episódios ligados ao nascimento e ao nome «Saramago», sendo que este último tem uma repercussão que extravasa a fronteira da vida, porque à imortalidade nos referimos, tratando-se de um nome que havia de ser Nobel, facto que valida o seguinte comentário de Saramago: «parafraseando Fernando Pessoa, eu diria que o nome é o nada que é tudo».⁵⁸

Em Azinhaga nasceu, a 16 de novembro de 1922, e não a 18, como oficialmente consta, por forma a evitar-se a multa de um registo fora de prazo, aquele a quem o pai

⁵² Cf. Fernando Gómez Aguilera (ed. e sel. de), *José Saramago nas suas palavras*, p. 87.

⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 92. Acrescento nosso.

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 93.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 44.

⁵⁶ Cf. *Ibidem*.

⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 83.

⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 36.

nomeou apenas José de Sousa e o destino (ou um alegado estado de embriaguez do oficial do registo) quis que Saramago fosse também, considerando Saramago que «deve ser um caso quase único em que o filho deu nome ao pai»⁵⁹, por sinal, alcunha familiar pouco apreciada pelo forçado “adquirente”, tal como nos dá conta este testemunho do filho:

Eu venho de uma família de camponeses de pouquíssimo dinheiro. Do lado do meu pai eram conhecidos pelos Saramagos, uma alcunha. Há sempre uma razão para estas alcunhas, mas neste caso não sei qual é, nem o meu pai (supondo que a sabia) me contaria. Ele não gostava nada que lhe chamassem Saramago. Um dos golpes duros que tive de suportar foi quando eu tinha 6/7 anos e entrei na instrução primária. Ele teve então que mandar vir da Golegã a minha certidão de nascimento e aparece-lhe um filho (que no Instituto Câmara Pestana surge como José Sousa, sem mesmo a partícula «de») que se chama José de Sousa Saramago. A coisa foi de tal ordem que o meu pai teve depois de fazer um registo adicional ao seu próprio nome (...). Então, havia que fazer esse outro registo, dizendo que também ele usava o apelido Saramago. Mas, na verdade, o primeiro Saramago genuíno sou eu, os outros eram só de alcunha⁶⁰.

Por natureza refratário a desígnios, a crenças, somos levada a admitir uma certa vacilação de Saramago, quando este se refere às vicissitudes do nome que, de “mal amado” ou simplesmente indesejado pelo progenitor, tão útil se lhe veio a revelar, em termos de carreira literária:

Não há predestinação, mas a aposição dessa alcunha ao meu nome poupou-me o trabalho de procurar um pseudónimo. Provavelmente eu não gostaria de assinar livros com o nome José de Sousa. Assim, chamando-me Saramago, já estava ali o nome⁶¹.

Em Azinhaga viveu apenas até aos dois anos de idade (mas aí regressando durante as férias escolares), altura em que a família partiu para Lisboa, em busca de uma melhor sorte. Todavia, apesar do emprego do pai, a vida não se tornou fácil do ponto de vista económico, razão pela qual o «pequeno José até aos doze anos de idade conheceu várias moradas em quartos alugados, partes de casa e águas-furtadas»⁶², o que o obrigou à frequência de várias escolas até ter de interromper os estudos por dificuldades financeiras do agregado familiar. Afirma o próprio Saramago:

A minha primeira profissão foi serralheiro mecânico. Fiz os dois primeiros anos do curso liceal, no Gil Vicente, mas depois chegou-se à conclusão que não podia continuar porque a família não nadava em dinheiro. Deixei e fui para a Escola Industrial Afonso Domingues, onde se pagava 50\$00 por ano, baratíssimo. Aí nasceu-me um certo gosto pela leitura, porque havia uma cadeira de Literatura (não sei se hoje, no ensino técnico, há Literatura, naquele tempo havia). Aí tirei o curso de serralheiro mecânico e o meu primeiro emprego, durante dois anos, foi esse: ganga azul e mãos sujas⁶³.

Estes e outros ofícios acabam por ter repercussão nos elos ideológico-sentimentais que revela ter com o povo, tal como se reflete em *Memorial do convento*. Nos Hospitais Civis

⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 45.

⁶⁰ Cf. Rodrigues da Silva, «O homem faz-se a si próprio», pp. 13-14.

⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 14.

⁶² Cf. Maria Leonor Nunes, «Uma vida com palavras», p. 8.

⁶³ Cf. Rodrigues da Silva, «O homem faz-se a si próprio», p. 13.

de Lisboa exerceu ele não só essa profissão, como também a de desenhador e trabalhador dos serviços administrativos, o que evidencia grande capacidade de adaptabilidade e de investimento pessoal, ao que não é alheia a sua paixão pelos livros, que ia lendo às centenas «sem nenhuma orientação»⁶⁴, passando «longas noites nas bibliotecas, sobretudo na do Palácio Galveias, desde os 14 anos. Já se sabe, na casa dos pais não havia livros. Os primeiros que leu, dois ou três, recolheu-os a mãe no bairro, certa vez em que esteve doente e acamado. Fez-se José, portanto, a partir dos livros.»⁶⁵ E o próprio José confirma tais factos:

Eu fui um leitor apaixonado. Não havia livros em minha casa, mas costumava ler bastante nas bibliotecas públicas, especialmente à noite. Lia indiscriminadamente. (...). Não havia ninguém que me dissesse o que experimentar a seguir. Por isso tive uma educação literária anárquica cheia de lacunas⁶⁶.

Se a vida lhe exigiu constante força e determinação para, com ousadia, «cavalgar o destino»⁶⁷, tudo nela «lhe aconteceu tarde»⁶⁸. Saramago desenvolve o seguinte pensamento a este propósito:

As obras da maturidade aparecem, nuns aos 40 anos, noutros só aos 80 e tal. As vidas são muito curtas... até aos 50 anos devíamos estar a aprender, depois dos 50 a trabalhar e depois, aí uns dez anos, a acabar. Isso desde que mantivéssemos, claro, a cabeça a funcionar⁶⁹.

Em entrevista a Maria Leonor Nunes, aponta Saramago razões intrínsecas que validam este começo literário tardio, contudo profícuo, e que radicam numa infância marcada pelas grandes dificuldades económicas, que se repercutiram na sua formação escolar, no seu misantropismo, declarando que era em criança «muito fechado, muito calado»⁷⁰, facto que se revela importante, para a sua escrita:

Talvez por isso, o que mantive sempre em relação ao mundo, aos círculos em que vivi, foi, não direi que uma certa distância, mas é como se eu duvidasse da sinceridade do interesse que as pessoas podiam ter por mim. Melhor dito: é como se eu não acreditasse que isso fosse possível. E talvez o facto de o meu trabalho literário com alguma importância ter começado tão tarde, talvez isso resulte de eu ter passado por uma espécie de difícil aquisição de auto-confiança.⁷¹

Começar tardio, apenas enquanto romancista, pois Saramago fez incursões na poesia, exerceu funções de editor e de crítico literário, desenvolvendo intensa atividade como crítico e cronista, nomeadamente no *Jornal do Fundão*, e ainda como editorialista de diversos jornais. As crónicas *Deste mundo e do outro* e *Bagagem do viajante* são fundamentais para a

⁶⁴ Cf. Maria Leonor Nunes, «Uma vida com palavras», p. 8.

⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

⁶⁶ Cf. Fernando Gómez Aguilera (ed. e sel. de), *José Saramago nas suas palavras*, p. 81.

⁶⁷ Cf. Fernando Dacosta, «O convento de Saramago», pp. 150-151.

⁶⁸ Cf. *Idem*, «Um escritor confessa-se», p. 24.

⁶⁹ Cf. *Ibidem*.

⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 25.

⁷¹ Cf. Maria Leonor Nunes, «Uma vida com palavras», p. 9.

compreensão da sua vida e obra. Nesse sentido, Carlos Reis questiona-o da seguinte forma: «Uma questão que interessa a quem estuda a sua obra: você tem a noção de que a sua obra - vamos agora falar dos anos 70 em diante - evoluiu?»⁷², ao que o romancista responde:

Eu não sei se ela evoluiu. Penso que temos que voltar um pouco atrás, ou seja, às crónicas que foram mais ou menos publicadas entre os anos 68 e 72; são crónicas que eu publiquei na *Capital* e no *Jornal do Fundão*. Acho (...) que para entender aquele que sou, há que ir às crónicas. As crónicas (provavelmente mais do que a obra que veio depois) dizem tudo aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crónicas. Como passei das crónicas ao romance? Não sei.⁷³

Todavia, as circunstâncias de vida podem ter ditado esta «passagem». Em novembro de 1975, Saramago conheceu o desemprego, dado ter sido demitido da direção do jornal *Diário de notícias*, facto responsável pelo regresso de Saramago à ficção, conforme testemunho do próprio:

Foi exactamente o ter assumido a situação de desemprego em que me achei que me levou a dizer: agora vou viver conforme puder e vou tentar ver o que sou capaz de fazer. Há aqui, concomitantemente, dois aspectos: o 25 de Abril, com tudo aquilo que significou, deu-me a possibilidade de olhar para todas estas coisas, com um olhar novo, se se quiser, ou com o meu próprio olhar. E também essa decisão pessoal de criar as condições em que o trabalho iria decorrer. Para começar, o *Levantado do chão* não existiria se eu não tivesse ido para o Alentejo, se tivesse emprego com registo diário de horários.⁷⁴

Afirma ainda Saramago: «Com 53 anos vi-me na rua»⁷⁵, menos mal para Portugal e para a humanidade, dizemos nós, tendo em conta as suas declarações de que «ali nasceu o escritor»⁷⁶ e «se não tivesse perdido o meu emprego como jornalista, nos anos setenta, hoje certamente não teria o Prémio Nobel»⁷⁷.

No campo da ficção romanesca, é oportuno destacar o *Manual de pintura e caligrafia* (1977), considerado por Saramago como «ensaio de romance, um livro de aprendizagem»⁷⁸, ou seja, aprendizagem embrionária de *Levantado do chão* (1980), pois afirma o Autor: «escrevi o *Manual de pintura e caligrafia* porque não sabia como havia de escrever o *Levantado do chão*»⁷⁹. Tal ideia é reiterada neste segundo testemunho: «É certo que publiquei em 1977 o *Manual de pintura e caligrafia*, mas esse malvado *Levantado do chão* andava a moer-me o fígado porque eu não encontrava a forma». Todavia, se *Manual de pintura e caligrafia* dá ao escritor o “empurrão” para a ideia, já quanto ao estilo peculiar, internacionalmente conhecido, é *Levantado do chão* que o dá à luz: «c'est grâce à une virgule que José Saramago

⁷² Cf. Carlos Reis, «Diálogo Inédito. O momento decisivo», p. 16.

⁷³ Cf. *Ibidem*.

⁷⁴ Cf. Baptista-Bastos, *José Saramago - Aproximação a um retrato*, Lisboa, D. Quixote, 1996, p. 23.

⁷⁵ Cf. Fernando Gómez Aguilera (ed. e sel. de), *Saramago nas suas palavras*, p. 90.

⁷⁶ Cf. *Ibidem*.

⁷⁷ Cf. *Ibidem*.

⁷⁸ Cf. Carlos Reis, «Diálogo inédito. O momento decisivo», p. 16.

⁷⁹ Cf. *Ibidem*.

est devenu un grand écrivain (...) en rédigeant un roman sur les paysans de l' Alentejo»⁸⁰. O Autor dá uma tentativa de explicação para o “nascimento” deste estilo:

E de vez em quando ia a Lavre e as pessoas perguntavam-me «então o livro, quando é que o livro sai»? E eu dizia, bem, estou a pensar, estou a preparar. E um dia sento-me a trabalhar e começo a escrever como qualquer outro livro escrito, com todas as coisas nos seus lugares - a pontuação, diálogos, sinais de pontuação, interrogação, exclamação, reticências, tudo no seu lugar. Durante 23 ou 24 páginas, as coisas correram assim. De repente, sem pensar, começo a escrever como a partir daí se tornou o meu processo de narrar. De tal maneira que, quando cheguei ao fim do livro, tive que voltar ao princípio para pôr as primeiras páginas de acordo com o que vinha depois. Se me perguntarem como é que isso aconteceu, porque é que isso aconteceu, não tenho uma resposta. Mas posso talvez pensar que a razão podia ser esta - o que eu estava a escrever foi-me contado por aquelas pessoas e, no fundo, o livro pretendia ser isso. Nada disto era consciente, não há nisso nada da minha cabeça, nem sequer foi mera intuição.⁸¹

Ora, «este peculiar modo de narrar»⁸² prolonga-se em *Memorial do convento* e confere uma cadência musical às frases:

Como se eu tivesse dito àqueles homens e àqueles mulheres, que eu conheci no Alentejo: «agora sentem-se aí, que eu vou contar-vos a vossa história». E como você sabe, quando falamos não usamos sinais de pontuação. Temos as pausas de respiração. Temos as pausas e até, como eu digo nos meus livros, os dois únicos sinais de pontuação, o ponto e a vírgula, não são sinais de pontuação, são uma pausa, uma pausa breve e uma pausa longa. No fundo, como também digo muitas vezes, falar é fazer música.⁸³

Também em *Memorial do convento* «o ponto e a vírgula não são sinais de pontuação. São uma pausa - breve e longa» porque também aí «falar é fazer música»⁸⁴. Podemos apelidar esta uma “escrita da fala”, isto é, trata-se de uma escrita que assenta num vernáculo “substrato literário”, ao qual se alia o tom fabuloso e vivo da tradição oral portuguesa, segundo asserta José Saramago:

O estilo que tenho construído assenta na grande admiração e respeito que tenho pela língua que foi falada nesta terra nos séculos XVI e XVII. Pegamos nos sermões do padre António Vieira e, para além do preciosismo e conceptismo do gozo, por vezes um pouco obscurecedor do sentido, verificamos que há, em tudo o que escreveu, uma língua cheia de sabor e de ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco. (...). Não sabemos ao certo como se falava na época. Mas sabemos como se escrevia. A língua que então se escrevia era um fluxo ininterrupto. (...). Esse gosto, que não é de hoje, converteu-se num agente transformador da minha linguagem actual. Escrevo, no fundo, como se escrevesse a língua que gostaria que se falasse.⁸⁵

Por outro lado, afirma em entrevista a Carlos Reis: «encontro-me escritor quando, de repente, a partir do *Levantado do chão*, mas sobretudo a partir do *Memorial do convento*,

⁸⁰ Cf. Alain Salles, «La virgule de José Saramago», in *Le Monde*, 20 de junho de 2010, in www.lemonde.fr/carnet (Consultado a 21-01-2011).

⁸¹ Cf. Rodrigues da Silva, «O homem faz-se a si próprio», p. 13.

⁸² Cf. *Ibidem*.

⁸³ Cf. Helena Barbas, «Das aparências das coisas», in *Expresso*, nº 1640, abril 2004, p.17.

⁸⁴ Cf. *Ibidem*.

⁸⁵ Cf. Fernando Gómez Aguilera (ed. e sel. de), *José Saramago nas suas palavras*, p. 244.

descubro que tenho leitores»⁸⁶. Com efeito, em 1982, a publicação deste romance sobre o Convento de Maфра surpreendeu o país e consagrou mundialmente o seu autor, tornando-se «em pouco tempo uma referência da literatura internacional»⁸⁷. A obra, note-se, recebe o prémio PEN Clube, no ano seguinte, de melhor narrativa saída em 1982.

A década de 80 constitui, sem sombra de dúvida, um marco importante na vida de Saramago, não apenas pela intensa e profícua produção romanesca, como também pela vivência de uma nova relação afetiva, através do seu segundo casamento (quicá a primeira consequência da segunda). Resume, assim, essa década Saramago:

Com exceção de uma outra peça de teatro, intitulada *A Segunda Vida de Francisco de Assis* e publicada em 1987, a década de 80 foi inteiramente dedicada ao romance: *Memorial do convento*, 1982, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984, *A Jangada de Pedra*, 1986, *História do Cerco de Lisboa*, 1989. Em 1986 conheci a jornalista espanhola Pilar del Río. Casámo-nos em 1988.⁸⁸

Eis, então, Saramago revigorado pelas emoções “preenchidas”, que «cavalga a partir daí, com ousadia, com volúpia, o destino que lhe chega tarde, mas chega empolgante»⁸⁹. Declara Saramago:

Pilar, se tivesse morrido aos 63 anos, antes de te conhecer, morreria muito mais velho do que serei quando chegar a minha hora.⁹⁰

Decorridos os anos 80, a década seguinte consagrá-lo-á com a atribuição, em 1998, do Prémio Nobel da Literatura. Saramago publica em 1991 o polémico romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, vetado pelo Governo português à apresentação do Prémio Europeu com a justificativa de a obra ser ofensiva para o catolicismo, o que o levará a fixar residência na ilha de Lanzarote, nas Canárias. Publica ainda os romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2006), *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009). *Claraboia* (2011), cuja redação José Saramago terminou em janeiro de 1953, foi publicado pelos herdeiros. Os livros de José Saramago, com base em informação atualizada da Fundação Saramago, estão publicados em cinquenta e sete países dos continentes europeu, americano, asiático e africano, encontrando-se traduzidos em quarenta e dois idiomas.

O *Memorial do convento* trouxe Pilar até aos caminhos de Saramago. E que força a terá levado a uma livraria, em Sevilha, e se deparasse com esse romance, cujo título lhe desperta a atenção, numa prateleira de livros apartados para serem devolvidos à editora? Apesar de desconhecer o autor, compra a obra. A leitura de *Memorial do convento* maravilhou

⁸⁶ Cf. Carlos Reis, «Diálogo inédito. O momento decisivo», p. 16.

⁸⁷ Cf. Fernando Dacosta, «O convento de Saramago», pp. 150-151.

⁸⁸ Cf. José Saramago, *O caderno de Saramago*, in <http://www.josesaramago.org/> (Consultado a 05-01-2011).

⁸⁹ Cf. Fernando Dacosta, «O convento de Saramago», pp. 150-151.

⁹⁰ Cf. José Saramago, *O caderno de Saramago* (Consultado a 05-01-2011).

a jornalista, a ponto de adquirir vários exemplares para oferecer às amigas e de manifestar o desejo de conhecer o seu autor, atraída por uma sensibilidade que entende e lhe toca a alma feminina através de Blimunda. Querendo conhecê-lo melhor, Pilar lê outras obras saramaguianas. Sentindo-se cada vez mais fascinada, resolve contactar o Autor:

Tinha a obrigação moral de dizer a José Saramago o que tinha experimentado. Um autor só acaba a sua obra quando o livro é lido e entendido. E eu queria dizer-lhe: completou-se o ciclo, li-o e entendi-o.⁹¹

Telefonando-lhe, Pilar confessa-se sua leitora e admiradora, acabando a conversa com a marcação de um encontro em Lisboa, a fim de a jornalista realizar uma entrevista com Saramago para o jornal onde trabalhava, o que de facto aconteceu. Declara ter sentido uma «estranha paz⁹²» no regresso a Sevilha. Em recompensa, Saramago, no dia seguinte, envia-lhe uma carta e um ramo de rosas e, assim, nasce uma bela história de amor (apesar da diferença de idade, curiosamente ela com 36 e ele com 63), até que a morte do Autor, em 18 de Junho de 2010, os separa, fisicamente.

A personagem Blimunda tocou-nos, já o confessámos, e tocou também o coração da jornalista Pilar del Rio (a sensibilidade que extravasa desta personagem influenciou o coração do compositor italiano Azio Corghi, inspirando-lhe a música da ópera *Blimunda*), tendo despertado em Pilar o grande desejo de conhecer o seu criador.

Em nosso entender, há pontos de contacto em termos de vivência amorosa entre o par Blimunda e Baltasar e Pilar e José: um amor de total entrega, sem interferência de filhos, assente em cumplicidade, complementaridade, intensamente vivido, transbordante de plenitude, escandalosamente feliz, como transparece nesta passagem de *Memorial do convento*:

Santo Deus, e abre-lhe os braços, quem, abre-os 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, e com idade de sobra, talvez seja porque nunca tiveram filhos, talvez porque se vejam mais novos do que são, pobres cegos, ou porventura serão estes os únicos seres humanos que como são se vêem, 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.⁹³

Somos tentada a formular a seguinte questão: depois de dois relacionamentos (casara aos 22 anos com a pintora e gravadora Ilda Reis, de quem teve a única filha, Violante, tendo-se divorciado em 1970, iniciando então uma relação até 1986 com a escritora Isabel da Nóbrega) estaria o Autor à espera da possibilidade de viver este amor projetado em Blimunda e Baltasar?

⁹¹ Cf. *Ibidem*.

⁹² Cf. *Ibidem*.

⁹³ Cf. *Idem*, *Memorial do convento*, p. 341.

Capítulo 1: Enquadramento teórico

«En dépit des crises qu'il a traversées au xx^e siècle et des attaques dont il a été la cible, le personnage occupe encore une place avantageuse dans notre littérature. Son nom continue à attirer l'attention dans les titres, il est toujours aussi difficile de concevoir une histoire qui se passe de lui, des dictionnaires encyclopédiques ont été consacrés à sa gloire, et le public n'a pas varié dans l'intérêt qu'il lui porte. Aujourd'hui encore, cette catégorie ancienne des études littéraires est utilisée par la critique et aucune théorie ne prétend s'en passer tout à fait.»

(Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*)

1.1. A personagem romanesca enquanto construção

Para tornar compreensível o quadro teórico em que será feito o nosso estudo da personagem Blimunda de *Memorial do convento*, necessário será apresentar uma sintética visão diacrónica desta «catégorie ancienne des études littéraires»⁹⁴ que é a personagem, referida já na *Poética* aristotélica e posta em causa nas «crises»⁹⁵ epistemológicas do início do século XX. Sinal dessa novecentista desvalorização da personagem está na teoria do estruturalista Greimas, que em *Sémantique structurale* (1964), no capítulo «Réflexions sur les modèles actantiels»⁹⁶ e em *Du sens II, essais sémiotiques* (1970), no capítulo «Les actants, les acteurs et les figures»,⁹⁷ passa a designar a personagem pelo vocábulo *actor*, fazendo mesmo uma distinção entre *actante* e *actor*. Greimas justifica assim a sua nova terminologia: «la réinterprétation linguistique des *dramatis personae* que nous avons proposé à partir de la description propienne du conte merveilleux russe a cherché à établir, en premier lieu, une distinction entre les *actants* relevant d'une syntaxe narrative et les *acteurs* reconnaissables dans les discours particuliers où ils se trouvent manifestés»⁹⁸. Beth Brait explica: «o *actante* é uma espécie de arquiator, conceito situado num nível superior de abstracção e que, por essa razão, pode expressar-se em vários atores numa mesma narrativa»⁹⁹. É em *Sémantique structurale* que Greimas propõe um modelo actancial constituído por seis actantes: *sujeito*, *objecto*, *destinador*, *destinatário*, *opositor* e *adjuvante*.¹⁰⁰

Carlos Reis clarifica os pressupostos desta perspetiva ao afirmar que «o legado teórico-metodológico do Estruturalismo contemplava de forma muito mais generosa o domínio

⁹⁴ Cf. Pierre Glaudes e Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, Col. «Que sais-je ?», 1998, p. 3.

⁹⁵ Cf. *Ibidem*.

⁹⁶ Cf. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2^a ed., 1995, pp. 172-191.

⁹⁷ Cf. *Idem*, *Du sens II, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, pp. 49-57.

⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 49.

⁹⁹ Cf. Beth Brait, *A personagem*, São Paulo, Ática, 8^a ed., 2006, p. 46.

¹⁰⁰ Cf. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, p. 180.

do discurso e das suas condições de produção, relegando categorias como a personagem (...) para uma penumbra que hoje já se esbateu»¹⁰¹, daqui decorrendo o conseqüente «prejuízo da personagem (...). O sacrifício da personagem respondia aos excessos biografistas e mesmo psicologistas que, numa perspetiva conteúdista, entendiam a personagem como extensão do autor, evidência da sua “intensão” ou linear representação de figuras reais».¹⁰² Nathalie Sarraute, na senda do novo romance francês, definiu a personagem como «um ser sem contornos, indefinível, inacessível e invisível, um “eu” anónimo que é tudo e que não é nada e que quase sempre não é mais do que um reflexo do próprio autor»¹⁰³. Michel Erman apelida estes romances da era do «soupon»¹⁰⁴ onde «as mises en intrigue sont réduites au profit de descriptions souvent faites en focalisation externe afin de bien marquer le refus de tout anthropocentrisme et de priver, ainsi, le personnage d’une partie de sa volonté et de sa capacité à changer».¹⁰⁵ Todavia, Carlos Reis não deixa de referir o ressurgimento coevo da personagem na teoria como «categoria fundamental da narrativa literária»¹⁰⁶, que se revela, «não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função da qual se organiza a economia da narrativa»¹⁰⁷. No caso da personagem Blimunda, tal função parece-nos evidente.

Ao procurarmos a definição desta categoria da narrativa num dicionário corrente, deparámo-nos com a seguinte definição: «figura humana imaginada pelos autores de obras de ficção»¹⁰⁸, afirmando, por seu lado, a *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* tratar-se de «pessoa que figura em qualquer acontecimento, numa narração, num romance, num poema», destacando no final da entrada a seguinte informação relativamente à área História da literatura: «cada um dos seres humanos, sobrenaturais ou simbólicos, ideados pelo escritor, e que, como que dotados de vida própria, tomam parte na acção de uma obra literária»¹⁰⁹ e segue exemplificando. Consultando um dicionário especializado dos anos 70 do século XX, o *Dicionário das ciências da linguagem*, verificamos que, segundo os seus autores, a noção de personagem encerra várias categorias diferentes, não se reduzindo a nenhuma, mas participando de cada uma delas¹¹⁰. Para Ducrot e Todorov, as principais categorias são «Personagem e pessoa»¹¹¹. Por conseguinte, estes autores defendem que «uma leitura ingénua dos livros de ficção confunde personagens com pessoas reais. Chegaram mesmo a escrever-se “biografias” de personagens, explorando inclusivamente partes da sua vida

¹⁰¹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 7ª ed., 2011, «Personagem», p. 314.

¹⁰² Cf. Carlos Reis, *Figuras da ficção* (coord.), «Abertura», Coimbra, CLP/Faculdade de Letras, 2006, p.15.

¹⁰³ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia*, «Personagem», pp. 314-315.

¹⁰⁴ Cf. Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, editora Ellipses, 2006, pp. 10-11.

¹⁰⁵ Cf. *Ibidem*.

¹⁰⁶ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia*, «Personagem», p. 314.

¹⁰⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cf. S/ Autor, *Dicionário electrónico Houaiss da língua portuguesa*, Editora Objetiva, versão monousuário 1.0, junho 2009, «Personagem».

¹⁰⁹ Cf. S/ Autor, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Vol. 21, «Personagem», p. 407.

¹¹⁰ Cf. Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem*, Lisboa, D. Quixote, 5ª ed., 1978, p. 271.

¹¹¹ Cf. *Ibidem*.

ausentes do livro (...). Esquece-se então que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que é um «ser de papel.»¹¹² Porém, admitem que «recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.»¹¹³

Elucidemos então o conceito que serve de base a esta dissertação, o de personagem, dadas as confusões a que ele se presta. Fazendo uma curta abordagem diacrónica, partiremos da *Poética* aristotélica e do seu conceito de *mimesis*, em que a personagem é suporte da acção porque dotada de carácter e de pensamento, tal como os seus referenciais humanos¹¹⁴. Como ponto de chegada abordaremos a poética moderna, para a qual as personagens são seres de papel, feitos de palavras, provocando, todavia, ao longo da narrativa efeitos no leitor de quem depende a sua reconstrução final.

Para Aristóteles, as narrativas literárias (refere-se à epopeia) devem apresentar personagens «verosímeis e possíveis»¹¹⁵, tendo leitura universal. O modelo aristotélico de personagem foi assumido por Horácio, logo no início da sua *Ars Poética*, onde, baseando-se no símile *ut pictura poesis*, exorta «à simplicidade e unidade»¹¹⁶ do texto, ridicularizando um pintor que fizesse um retrato inverosímil de uma cabeça humana acrescido de um pescoço de cavalo e membros de animais de toda a ordem, terminando em peixe¹¹⁷. Todos os seguidores de Horácio faziam, pois, questão de retratar com verosimilhança as suas personagens. Para Horácio, a personagem tem uma dupla função: a de entreter e a de moralizar. Como ele diz: «prodesse aut delectare»¹¹⁸. Segundo Beth Brait, isto contribuiu decisivamente para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos, «ao dar ênfase a esse aspecto moralizante, ainda que suas reflexões tenham chamado a atenção para o carácter de adequação e invenção dos seres fictícios»¹¹⁹. Nesse sentido, o realismo das personagens de Honoré de Balzac ficará para a História. A sua originalidade consiste em serem construídos como seres «de chair qui mangent et boivent, dont nous connaissons avec précision le physique, le costume, la profession et le domicile»¹²⁰. É toda esta invenção de pormenores que concorre para a real «impression du *vécu*»¹²¹, o que leva os teóricos a concluir: «Nous ne connaissons pas les héros de Balzac comme des personnages, mais comme

¹¹² Cf. *Ibidem*. A expressão original «êtres vivants sans entrailles» é de Paul Valéry, que a usa em *Tel quel*, nos anos 20. Vide *apud* Cristina da Costa Vieira, *Os processos de construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 39.

¹¹³ Cf. *Ibidem*.

¹¹⁴ Cf. Pierre Glaudes e Yves Reuter, *Le personnage*, p. 16.

¹¹⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, edição de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 8ª ed., 2010, livro IX, 1451 b - 1452 a.

¹¹⁶ Cf. Horácio, *Arte poética*, trad. e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Inquérito, col. «Clássicos Inquérito», 4ª ed., 2001, v. 23.

¹¹⁷ Cf. *Ibidem*, vv. 1-5.

¹¹⁸ Cf. *Ibidem*, vv. 333-334.

¹¹⁹ Cf. Beth Brait, *A personagem*, p. 35.

¹²⁰ Cf. André Lagarde e Laurent Michard, *XIX^e siècle, les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1969, p. 304.

¹²¹ Cf. *Ibidem*, p. 307.

des personnes véritables en chair et en os»¹²². Esta necessidade quase absoluta de passar por seres reais está bem explicitada neste comentário: «ce qui intéresse Balzac, ce n'est pas un caractère dans son absolu, mais l'incarnation de cet absolu dans un individu particulier: il ne s'agit pas seulement d'être, encore faut-il exister»¹²³. Esta noção mimética de personagem narrativa perdurou, pois, desde a Antiguidade Clássica até ao século XIX.

De facto, a personagem enquanto «imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano»¹²⁴ adequa-se, nos tempos medievais, à visão teocêntrica e cristã vigente. Já em meados do século XVIII¹²⁵, a personagem passa a ser entendida como a representação do universo psicológico de seu criador»¹²⁶, facto atestado por Philippe Hamon ao afirmar que «la plupart de ces théories ont, du moins à partir du XVIII^e siècle, l'habitude de se référer implicitement ou explicitement, mais toujours préférentiellement, à un modèle d'analyse essentiellement *psychologique*»¹²⁷. Essa transformação da personagem, dentro ainda de um modelo mimético, note-se, deve-se à afirmação e ao gosto de um novo público, o da burguesia, ligada a ideais individualistas e menos versada num estilo retórico longínquo do quotidiano com que a esta classe lidava laboralmente. Jan Watt explica essa ligação no texto *The rise of the novel* (1957), que conduziu o romance ao «realismo formal»¹²⁸. Diz Jan Watt:

As diversas características técnicas do romance (...) parecem contribuir, na sua totalidade, para (...) a produção do que pretende ser um autêntico balanço da verdadeira experiência dos indivíduos. Este objetivo implicava (...) rupturas com a tradição da ficção (...). Aquela que é talvez a mais importante - fazer com que o estilo de prosa transmita um som de autenticidade perfeita (...).¹²⁹

Estas palavras foram mais tarde secundadas por António Cândido:

A marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da

¹²² Cf. *Ibidem*.

¹²³ Cf. Pierre Brunel *et alii*, *Histoire de la littérature française*, Paris/Bruxelles, Bordas, 1972, p. 462.

¹²⁴ Cf. Beth Brait, *A personagem*, p. 36.

¹²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 35.

¹²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 37.

¹²⁷ Cf. Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, pp. 10-11.

¹²⁸ Cf. Jan Watt, «Realismo e forma romanesca», in R. Barthes *et alii*, *Literatura e realidade*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, D. Quixote, 1984, p. 48.

¹²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 39.

simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno.¹³⁰

A personagem realista atinge, pois, o seu auge no decurso da segunda metade do século XIX, desenvolvendo-se paralelamente estudos que tentam encontrar na «génese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem»¹³¹. Decorre daqui a ideia de que a personagem é antes de mais a projeção da maneira de ser do escritor e «é por meio do estudo dessas criaturas produzidas por seres privilegiados que é possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano ainda não sistematizadas pela Psicologia e pela Sociologia nascentes»¹³². Este facto conduz-nos à noção de antropomorfismo, isto é, a personagem é encarada como «ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano».¹³³ O exemplo flagrante disso é Balzac, que, como já vimos, queria que as suas personagens concorressem com o estado civil das pessoas.¹³⁴

Decididamente inovadora foi a conceção de personagem por Paul Valéry, que, em *Tel quel* (1929), rompendo com séculos de tradição mimética, diz ser aquela um «ser de papel sem entranhas»¹³⁵. Ou seja, passa-se a centrar a atenção na natureza linguística da personagem narrativa. Para esta alteração conceptual podem ter concorrido autores como Marcel Proust (*À procura do tempo perdido*, 1913-1927), Kafka (*Metamorfose*, 1915), James Joyce (*Ulisses*, 1922), Thomas Mann (*A montanha mágica*, 1924) e Virgínia Woolf (*Orlando*, 1928), incontornáveis na nova conceção da ficção narrativa e nas transformações daí decorrentes em fins do século XIX e primeiro quartel do século XX, e que implicaram «um conhecimento das especificidades da obra literária como um ser de linguagem»¹³⁶. Nesse processo, o ensaio *The theorie of the novel* (1920), de Georg Lukács, foi fundamental. Segundo Beth Brait, o autor húngaro submete a estrutura do romance e, conseqüentemente, a personagem, à influência determinante das estruturas sociais, apesar de nesta nova visão a personagem continuar sujeita ao modelo humano.¹³⁷ Ainda nessa década, *Aspects of the novel* (1927), do romancista e crítico inglês Edward Morgan Forster, considera a existência de três elementos essenciais da narrativa: a intriga, a história e a personagem, que pode ser plana (*flat*), isto é, tipificada, sem profundidade psicológica, ou redonda (*round*), isto é, esférica, complexa, multidimensional¹³⁸. No ano seguinte, Edwin Muir, em *The structure of the novel*, concebe a personagem «não como representação do homem, mas como produto do

¹³⁰ Cf. António Cândido, *A personagem de ficção*, pp. 61-62.

¹³¹ Cf. Beth Brait, *A personagem*, p. 38.

¹³² Cf. *Ibidem*.

¹³³ Cf. *Ibidem*.

¹³⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 530.

¹³⁵ Cf. Paul Valéry, «Littérature», in *Tel quel*, cit. apud Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, Lisboa, Colibri, 2008, p. 39.

¹³⁶ Cf. Beth Brait, *A personagem*, p. 39.

¹³⁷ Cf. *Ibidem*.

¹³⁸ Cf. Edward Morgan Forster, *Aspects of the novel*, London, Penguin Books, 1976, p. 73.

enredo e da estrutura específica do romance»¹³⁹. Lembra Beth Brait que a publicação de *Aspects of the novel* surge no preciso momento em que a produção literária dos autores anteriormente mencionados faz estremecer a tradicional concepção de romance, reagindo o formalismo russo bem como o *new criticism* norte-americano aos métodos da literatura positivista.¹⁴⁰ Assim, Forster, ao conceber a obra como um sistema no qual a personagem é encarada como um dos elementos básicos da narrativa, abre portas a uma «averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores»¹⁴¹, o que conduz à tal ideia inovadora de Paul Valéry em 1929 de que as personagens são «seres de linguagem».¹⁴² O Teórico, em *Littérature* (1929), afirma o seguinte sobre esta matéria:

(...) superstições literárias - assim chamo eu a todas as crenças que têm em comum o esquecimento da condição verbal da literatura. Assim a existência e psicologia das personagens, esses seres vivos sem entranhas.¹⁴³

Paralelamente, em 1916, surge o movimento dos *formalistas russos*, cujos estudos só serão conhecidos no Ocidente nos anos cinquenta e marcam posição em termos de crítica literária contra «o estudo naturalista-biológico ou religioso-metafísico da literatura. Essa nova concepção da obra literária procura na organização intrínseca de seu objeto o material e o procedimento construtivo que conferem à obra seu estatuto de sistema particular. De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser vista como um dos componentes da *fábula* (conjunto de eventos) e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da *trama* (o modo como os eventos se ligam)»¹⁴⁴. A esta nova perspectiva do estudo da personagem como ser de linguagem não é alheio o contributo do formalista Vladimir Propp, que, em *Morfologia do conto* (1928), explicita «a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa»¹⁴⁵. Razão pela qual Michel Erman afirma que estes autores privilegiam o estudo «de la représentation des événements sur celle du personnage. À l'époque du structuralisme, les théoriciens du récit le tiennent en suspicion ou le réduisent à une pure abstraction.»¹⁴⁶

O formalismo russo conduziu ao estruturalismo dos anos 60 e 70 do século XX e a uma concepção semiológica da personagem, isto é, não como um domínio exclusivo da literatura, mas como fazendo parte de qualquer sistema semiótico com um enquadramento contextual, emergindo dos mesmos novas nomenclaturas e teorias diversificadas. Para Michel Erman, «la

¹³⁹ Cf. Beth Brait, *A personagem*, p. 42.

¹⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 40.

¹⁴¹ Cf. *Ibidem*.

¹⁴² Cf. *Ibidem*, p. 44.

¹⁴³ Cf. Paul Valéry, *Littérature* (1929), cit. apud Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 39.

¹⁴⁴ Cf. Beth Brait, *A personagem*, p. 43. Acrescento nosso.

¹⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 44.

¹⁴⁶ Cf. Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, p. 5.

sémiotique narrative d'inspiration greimasienne des années soixante et soixante-dix considère le texte littéraire essentiellement comme un système de signes et la lecture comme un acte de reconnaissance plutôt que de compréhension en sorte qu'elle s'intéresse beaucoup plus à l'enchaînement des actions, donc au récit, qu'à la représentation de l'humain.»¹⁴⁷ E adverte o Autor: «En ramenant les personnages à des fonctions, elle renoue implicitement avec le modèle aristotélicien selon lequel ceux-ci sont avant tout ce qu'ils font».¹⁴⁸

Julgamos oportuno destacar o texto “*Para um estatuto semiológico da personagem*”, de Philippe Hamon, publicado originalmente nos anos 70 do século passado, em que a personagem já não é encarada como “pessoa humana”, sendo antes entendida como um signo dentro de um sistema de signos.¹⁴⁹ Nessa perspectiva e partindo das três maneiras preconizadas por Umberto Eco de considerar o signo (a semântica, a sintática e a pragmática)¹⁵⁰, Hamon concebe três categorias distintas de personagens: as *referenciais*¹⁵¹, sejam elas históricas, mitológicas, alegóricas ou sociais, que remetem para um sentido pleno e fixado previamente pela cultura, de cujo conhecimento depende a legibilidade da personagem por parte do leitor; as *embraiadoras*¹⁵², que são as marcas da presença, no texto, do autor, do leitor ou dos seus delegados, por isso mesmo, personagens «porta-voz», pelo que a descodificação imediata do seu sentido exige o conhecimento dos pressupostos, do contexto; finalmente, as *anáforas*¹⁵³, ou seja, aquelas personagens cuja apreensão cabal só é possível quando inseridas na rede de relações formada pelo tecido da obra. Esta classificação torna possível encarar a personagem como participante nas três categorias em simultâneo, partindo de uma análise linguística, semiológica e semiótica. No final do artigo, Hamon levanta a pertinente questão de a construção do herói não se poder compreender tendo apenas em conta a análise de aspetos estruturais intrínsecos à obra.¹⁵⁴

Por conseguinte, a teoria foi-se apercebendo das limitações de uma análise puramente imanentista da personagem literária como exprime Vincent Jouve:

L'immanentisme absolu mène à l'impasse: le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte. (...) L'oeuvre, quoique verbale, débouche toujours sur autre chose que du verbal (faute de quoi, le langage ne serait qu'une suite de sons vides.¹⁵⁵

Assim, se chegou ao recente conceito de personagem signo linguístico, mas também efeito-personagem, em que foi imprescindível o contributo da semiótica, da psicanálise e da sociologia com os estudos de Robert Escarpit e *Sociologia da Literatura* (1957) e Julia Kristeva

¹⁴⁷ Cf. *Ibidem*, p. 12.

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

¹⁴⁹ Cf. Philippe Hamon, «Para um estatuto semiológico da personagem», in AA.VV. *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia, col. “Práticas de leituras”, 2ª ed., 1977, p. 88.

¹⁵⁰ Cf. Umberto Eco, *O signo*, Lisboa, Presença, 1973, p. 32.

¹⁵¹ Cf. Philippe Hamon, «Para um estatuto semiológico da personagem», p. 96.

¹⁵² Cf. *Ibidem*, p. 97.

¹⁵³ Cf. *Ibidem*.

¹⁵⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 90-91.

¹⁵⁵ Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pp. 10-11.

na obra *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse* (1969). Neste último, apresenta-se o termo *intertextualidade*, «conception selon laquelle le "mot littéraire" n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces textuelles*, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur»¹⁵⁶.

Por conseguinte, Kristeva defende esta noção de texto:

(...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'*intersubjectivité* s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.¹⁵⁷

Estas palavras tornam-se pertinentes para nós se tivermos em conta as seguintes considerações de Luís de Sousa Rebelo:

(...) um dos grandes fascínios do *Memorial* reside na arte narrativa que cria a sua própria escrita através das malhas de uma densa intertextualidade, que ela logra transformar profundamente, integrando-a na ordem lógico-temporal da sua própria estória. As recuperações de escritas posteriores ao tempo em que a narrativa se situa permitem focar as acções descritas na dimensão do seu próprio contexto e fazer-nos sentir a mudança, que é o nervo da vida e da História.¹⁵⁸

A relação personagem-pessoa foi também revista recentemente em função da obra *Texte et Idéologie* (1984), de Philippe Hamon, onde o autor explica como a personagem romanesca veicula valores axiológicos:

Dans un texte, c'est certainement le personnage-sujet en tant qu'actant et patient, en tant que support anthropomorphe d'un certain nombre d' "effets" sémantiques, qui sera le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies et de leurs systèmes normatifs : il ne peut y avoir norme que là où un "sujet" est mis en scène.¹⁵⁹

Segundo Hamon, estes valores tendem a concentrar-se sobre dois aspetos principais da personagem, o ser e o seu fazer. Assim, este sistema avaliativo passará por quatro processos: «le regard des personnages», «le langage des personnages», «l'activité technologique, le travail des personnages», «mode d'évaluation de la relation sociale entre les personnages»¹⁶⁰. Isto é, o saber-dizer, o saber-fazer, o saber-usufruir e o saber-viver em sociedade de uma personagem são julgados sempre pelo leitor em termos de bem ou mal, bom ou mau, e esse julgamento é pertinente na construção/receção da personagem.¹⁶¹ As personagens também são avaliadas a partir de um conjunto de relações de semelhança, de oposição, de hierarquia e de ordem¹⁶². Por outro lado, Vincent Jouve renovou a teoria da

¹⁵⁶ Cf. Julia Kristeva, *Semiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 83.

¹⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 85.

¹⁵⁸ Cf. Luís de Sousa Rebelo, *Os rumos da ficção de José Saramago in José Saramago, Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Caminho, 2006, p. 19.

¹⁵⁹ Cf. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997, p. 104.

¹⁶⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 105-110.

¹⁶¹ Cf. *Ibidem*, pp. 222-225.

¹⁶² Cf. *Ibidem*, pp. 98-99.

personagem com o conceito «*effet-personnage*»¹⁶³: a emotividade e a bagagem cultural jogam um papel determinante no sentido de rececionar dada personagem como verosímil ou inverosímil (em diferentes graus), como heróica, abjeta ou digna de pena.¹⁶⁴ Cristina da Costa Vieira, em *A construção da personagem romanesca: processos definidores* (2008), desenvolveu a teoria de Philippe Hamon e de Vincent Jouve e concebeu assim cinco processos que descrevem as possíveis construções axiológicas de personagem romanesca, numa base de intencionalidade autoral: heroicização, vitimização, vilanização, ridicularização e anomização.¹⁶⁵ Estes processos redundam, pois, em efeitos causados sobre o leitor, para retomar a terminologia de Vincent Jouve na obra *L'effet-personnage dans le roman* (1992): a personagem romanesca é recebida como herói, vítima, vilão, ridícula ou então escapa a um juízo axiológico fácil. Esta teoria baseia-se no «*systeme de sympathie*» de Vincent Jouve, processo que envolve os fatores que influenciam a «reapropriação pessoal»¹⁶⁶ por parte do leitor, numa atitude de adesão, aceitação ou rejeição da personagem, numa manipulação muitas vezes subtil desse mesmo leitor.¹⁶⁷

Defende, de facto, este ensaísta:

Dans tout roman, l'image des personnages est donc un mixte entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur.¹⁶⁸

O ensaísta, em entrevista a Leonardo Almeida, explica a inovação da sua teoria nestes moldes:

Le côté "humaniste" du terme [personnage] apparaissait comme idéologiquement suspect et techniquement peu opératoire. Les poéticiens du récit préféraient parler d' "acteur" ou de "rôle thématique". Or, à la même époque, les théories de la lecture - qui se présentaient à la fois comme un prolongement et un dépassement du structuralisme - étaient très à la mode. Je me suis donc demandé si, en abordant la question du personnage du côté du lecteur, on ne pouvait pas rendre une certaine pertinence au concept. En termes de réception, le personnage est en effet beaucoup plus qu'un acteur ou un rôle thématique : c'est une illusion de personne, un support d'identification, un pôle d'investissement émotionnel, etc. J'ai donc tenté de faire d'une pierre deux coups : réveiller l'intérêt des théoriciens pour la notion de personnage; apporter ma contribution aux théories de la lecture.¹⁶⁹

Michel Erman conclui no mesmo sentido:

¹⁶³ Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 108.

¹⁶⁴ Cf. *Ibidem*.

¹⁶⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 406.

¹⁶⁶ Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, pp. 119-123.

¹⁶⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁶⁸ Cf. *Ibidem*, p. 52.

¹⁶⁹ Cf. Leonardo Almeida, «Entretien avec Vincent Jouve», in *Leitura em revista*, Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio, nº1, out. 2010, p. 190.

«Le personnage relève d'une perspective poétique ouverte qui articule l'approche sémiologique interne et l'approche anthropologique, voire historique, externe.»¹⁷⁰

1.2. Processos linguísticos responsáveis pela construção da personagem romanesca

Falar de uma personagem como o resultado de processos construtivos equivale a algo assim metaforizado por Beth Brait:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artificios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. Se o texto é o produto final dessa espécie de bruxaria, ele é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Nesse sentido, é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano.¹⁷¹

Neste âmbito, Carlos Reis defende que ao entendermos a personagem como um signo, subentendemos na conceção dessa «unidade discreta»¹⁷² o contributo de «processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem: o nome próprio, a caracterização, o discurso da personagem, são alguns destes processos conduzindo à apresentação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma semântica da personagem»¹⁷³.

Porque os conhecimentos adquiridos nas leituras efetuadas nos levam também a nós a crer que são vários os processos conducentes a uma compreensão global da personagem e porque fazemos fé nas conceituadas palavras de Arnaldo Saraiva que afirma ser o estudo *A construção da personagem romanesca: processos definidores* de Cristina da Costa Vieira «o mais extenso e denso estudo português que já foi consagrado à personagem»¹⁷⁴, iremos aí beber a informação relativa aos processos linguísticos definidores da Blimunda de *Memorial do convento*, dentro do quadro dos cinco grupos concebidos por esta ensaísta, sendo que, epistemologicamente, quatro tiveram de ser postos de parte numa dissertação com estas dimensões: os retóricos, os narratológicos, os axiológicos e os semiótico-contextuais. Assim sendo, faremos aqui apenas uma breve explicitação dos processos linguísticos.

Cristina da Costa Vieira interroga-se no início do seu estudo sobre a possibilidade de se avaliar qual será o processo «primordial da textualização da personagem romanesca, o seu

¹⁷⁰ Cf. Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, p. 30.

¹⁷¹ Cf. Beth Brait, *A personagem*, p. 50.

¹⁷² Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia*, «Personagem», p. 316.

¹⁷³ Cf. *Ibidem*.

¹⁷⁴ Cf. Arnaldo Saraiva, in Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 3.

primus motus»¹⁷⁵, acabando por concluir que, dada a «condição verbal da personagem»¹⁷⁶ assumida pela crítica literária contemporânea, os primeiros processos construtivos da personagem literária ativados pelo autor e percebidos pelo leitor são linguísticos¹⁷⁷.

Impelida pelo “repto” do narrador de *Memorial do convento* a procurar explicações para «as coisas impossíveis»¹⁷⁸ ditas por Blimunda e Baltasar, mais especificamente pela analfabeta mas sábia Blimunda, é chegado o momento de analisar os processos linguísticos responsáveis por pelo menos uma parte substancial da criação desta personagem, cujo autor parece ter plena consciência da sua «natureza linguística»¹⁷⁹:

Ao fim de uma hora levantou-se Scarlatti do cravo, cobriu-o com um pano de vela, e depois disse para Baltasar e Blimunda que tinham interrompido o trabalho. Se a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão chegar a voar um dia, gostaria de ir nela e tocar no céu, e Blimunda respondeu, Voando a máquina, todo o céu será música, e Baltasar, lembrando-se da guerra, Se não for inferno todo o céu. Não sabem, estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar, se tudo tem a sua explicação, procuremos esta, se agora a não encontrarmos, outro dia será.

Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza, e daí quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações¹⁸⁰

Isto é, o próprio narrador de *Memorial do convento* indicia, em mais do que um momento da obra, que a personagem é intencionalmente «tecida de palavras»¹⁸¹ e de que «é nesse mesmo suporte que ela é apresentada ao leitor»¹⁸²:

(...) adeus minha mãe, adeus meu pai. Apenas disseram adeus, nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las, mas, passando tempo, 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, ainda que já seja difícil pôr palavras diferentes no lugar destas

(...) e esta informação se dá primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa, e, segundo, para auxiliar quem se dedique a decifrar actos cruzados, ou palavras cruzadas quando as houver¹⁸³

Desta forma, faremos a “desconstrução” de Blimunda sob o ponto de vista da desembraiagem designativa, da cataforização e da anaforização, da designação perspetivada

¹⁷⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 39.

¹⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 40.

¹⁷⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁷⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 184.

¹⁷⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 40.

¹⁸⁰ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 184 e 353-354, respetivamente.

¹⁸¹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 39.

¹⁸² Cf. *Ibidem*.

¹⁸³ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 23 e 143-144, respetivamente.

no sentido semântico, morfossemântico e morfossintático, da funcionalidade da personagem e das atribuições de competências linguísticas.¹⁸⁴

A desembraiagem consiste na distinção eu-narrador/outro-personagem¹⁸⁵ e é definida por Cristina da Costa Vieira como «o processo linguístico primordial da construção da personagem romanesca ao nível da imanência textual»¹⁸⁶, que consiste em «o autor projecta[r] fora da instância da enunciação (...) um «não-eu», isto é, quando o autor acciona uma disjunção, uma desembraiagem, e cria um Outro diferente do narrador, situando esse Outro numa alteridade temporal e espacial relativamente ao *hic et nunc* da enunciação narrativa»¹⁸⁷: «a desembraiagem resulta, pois, ao nível fenotextual, no uso disseminado de processos cuja soma organizada resulta na personagem romanesca»¹⁸⁸, pelo menos na sua dimensão linguística, verbal. A desembraiagem é concretizada pela cataforização, que consiste na primeira designação da personagem, o que pode ocorrer em diferentes momentos narrativos.¹⁸⁹ A anaforização traduz, pelo contrário, todas as designações da personagem anteriormente cataforizada. O modo e o momento em que estes dois processos ocorrem são pertinentes em termos de análise da construção da personagem.¹⁹⁰ Mas quer a cataforização, quer a anaforização necessitam de recorrer a designadores para poder materializar a construção da personagem romanesca¹⁹¹. Ora, «por designador entendemos, no seguimento da terminologia de Saul Kripke, todo o termo linguístico que sirva à referencialização identificativa de um objecto, independentemente da realidade ou ficcionalidade deste último»¹⁹². Os designadores mais não são do que unidades linguísticas cuja função consiste em fixar a referência¹⁹³, o que, segundo Saul Kripke pode ser feito através de nomes próprios ou de descrições definidas¹⁹⁴. Assim, a nomeação e a descrição definida são entendidos como processos designativos de natureza semântica por Cristina da Costa Vieira. A nomeação implica tudo o que designa uma personagem através de nome próprio que na teoria de Kripke é um designador rígido¹⁹⁵, sendo a descrição definida «uma descrição singularizante que permite determinar o referente do nome, por usar propriedades peculiares a esse referente»¹⁹⁶, mas sem recurso a nomes próprios. Conclui a Ensaísta que tal facto lhe confere

¹⁸⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, «Processos linguísticos» in *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, pp. 39-122.

¹⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 42.

¹⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. 41.

¹⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 42. Acrescento nosso.

¹⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 45.

¹⁸⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 45-46.

¹⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 46.

¹⁹¹ Cf. *Ibidem*, p. 47.

¹⁹² Cf. *Ibidem*.

¹⁹³ Cf. Saul Kripke, *La logique des noms propres*, traduit de l'américain par Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Minuit, col. «Propositions», p. 95.

¹⁹⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 47.

¹⁹⁵ Cf. *Ibidem*.

¹⁹⁶ Cf. *Ibidem*.

«a característica da não rigidez ou acidentalidade.»¹⁹⁷ Todavia, a onomástica romanesca não é um processo ausente de significados, ainda que semanticamente rígidos.

A nomeação é um processo de natureza escalar que pode ir da hipernomeação (designação completa da personagem através de nome próprio, apelidos, alcunha ou cargo honorífico), até à anulação da sua nomeação (inominação)¹⁹⁸.

Os processos morfossemânticos contemplam a adição, a subtração, a repetição, a substituição, a equivalência, a permutação, a paronímia, a sinonímia, o deslindamento e a contradição.¹⁹⁹ O primeiro procedimento consiste no «acrescento de um designador a outro designador previamente introduzido no texto romanesco para referenciar a mesma personagem, mas sem contradizer ou substituir a designação anterior, antes aumentando a sua extensão e completando-lhe o sentido»²⁰⁰. Ou seja, este processo concretiza-se através de vários acrescentamentos a um designador primeiramente dado. Por exemplo, há adição quando ao nome próprio da personagem se acrescenta o nome de família, o nome de casada, um segundo nome próprio, uma alcunha, uma fórmula de tratamento ou uma relação familiar²⁰¹.

A subtração consiste na «omissão de um ou mais designadores da designação catafórica da personagem, mais extensa e completa»²⁰². Trata-se de um processo que merece a preferência dos romancistas, em virtude da «economia de meios, do aligeiramento da designação e da própria estilística textual e da técnica de disfarce que proporciona».²⁰³ Assim, «a relação entre os dois designadores tomados em consideração é deduzida pela manutenção de um desses elementos designativos».²⁰⁴ O recurso ao procedimento da subtração poderá acentuar o tom de familiaridade e de intimidade entre as personagens ou, por exemplo, no caso do recurso à abreviatura, em detrimento do nome próprio, ser símbolo da anulação da pessoa humana²⁰⁵.

A repetição anaforizante constitui o procedimento linguístico «mais simples dos procedimentos de co-referência. Como o termo indica, a repetição obtém a co-referência entre dois designadores do mesmo referente pelo simples facto de estes serem exactamente iguais. A repetição pode ocorrer com nomes próprios, pronomes, abreviaturas, descrições definidas genéricas do tipo *a mulher*».²⁰⁶ Aqui a intencionalidade autoral joga um papel importante, se se tiver em conta o desígnio de Cristina da Costa Vieira de que «há sempre um efeito voluntariamente procurado nessa insistência, que não pode ser atribuído ao acaso».²⁰⁷ De salientar ainda, a repetição cataforizante, procedimento que consiste na aplicação do

¹⁹⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁹⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 47-48.

¹⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 50.

²⁰⁰ Cf. *Ibidem*.

²⁰¹ Cf. *Ibidem*.

²⁰² Cf. *Ibidem*, p. 51.

²⁰³ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁴ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁵ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁶ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 52.

mesmo designativo a personagens distintas, gerador de ambiguidades ou equívocos voluntariamente explorados pelo romancista²⁰⁸.

Um outro processo, o da substituição, pressupõe, segundo Cristina da Costa Vieira, «a troca de um designador por outro de natureza semântica diversa para idêntico referente»²⁰⁹. Isto é, estamos perante um caso de anaforização por substituição «quando um ou vários designadores rígidos são substituídos por um designador não rígido, ou vice-versa, como quando um nome próprio (designador rígido) é substituído por um pronome pessoal ou pela indicação de uma categoria profissional, de um cargo ou relação familiar, designadores não rígidos.»²¹⁰ Todavia, está-se perante uma equivalência²¹¹ «se a natureza dos designadores em relação anafórica for idêntica»²¹², ou seja, se o designador rígido substituir o designador rígido anterior, o mesmo acontecendo com os designadores não rígidos²¹³.

Quanto à permutação, esclarece Cristina da Costa Vieira que este processo consiste numa «troca de nomeação, de natureza diversa da substituição e da equivalência. Ela ocorre de duas formas: 1) a troca de nomes sucede entre duas ou mais personagens, em que uma passa a usar o nome da outra, o que pode ser verosimilmente justificado no plano narrativo como técnica de disfarce (é uma permutação no eixo espacial entre várias personagens); 2) a troca sucede entre dois nomes usados pela mesma personagem, dos quais o primeiro, num plano temporal diegético, é o verdadeiro, e o segundo, a corruptela, o pseudónimo ou o anagrama pelo qual se identifica, ou ainda o nome de rebaptismo (simbólico) ou a alcunha, posta por uma comunidade (permutação no eixo temporal).»²¹⁴

A «paronímia»²¹⁵ assenta na «semelhança fónica entre os designadores, o que pode abranger quer a anaforização (caso menos frequente), quer a cataforização»²¹⁶. A primeira «joga com novas focalizações (encomiásticas, sarcásticas, entre outras) da mesma personagem (...) e a paronímia cataforizante perturba a distinção das personagens, motivando ambiguidades identitárias»²¹⁷. Já a sinonímia «aposta na similitude semântica para atingir objetivos semelhantes»²¹⁸. Quanto ao deslindamento, este «consiste na decifração de uma designação até então voluntariamente ambígua, e que provoca equívocos na identificação das personagens»²¹⁹. Por sua vez, a contradição é entendida como um procedimento que implica a «simultânea ou sucessiva atribuição de designadores contraditórios, designadores que anulam semântica e pragmaticamente a designação anterior»²²⁰. Os efeitos «*non-sense*, de

²⁰⁸ Cf. *Ibidem*, p. 55.

²⁰⁹ Cf. *Ibidem*.

²¹⁰ Cf. *Ibidem*.

²¹¹ Cf. *Ibidem*.

²¹² Cf. *Ibidem*.

²¹³ Cf. *Ibidem*.

²¹⁴ Cf. *Ibidem*.

²¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 59.

²¹⁶ Cf. *Ibidem*.

²¹⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 59-60.

²¹⁸ Cf. *Ibidem*.

²¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 62.

²²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 64.

ilogicidade»²²¹, conseguidos por este procedimento servem os intentos dos «movimentos empenhados na desconstrução da personagem romanesca, ou, pelo menos, na reflexão metaficcional dessa construção, como é o caso das vanguardas e do «novo romance»²²².

Os processos morfossintáticos incluem a nomeação, a descrição definida da personagem, a deixis, a pronominalização de terceira pessoa, a sintagmação nominal e a paragrafação.²²³

Um outro processo linguístico designativo da personagem romanesca, aclarado pela mesma Ensaísta, é a numeração, seja ela cardinal, fraccionária ou ordinal²²⁴: «a numeração cardinal é cataforizante quando introduz novas personagens, frequentemente na condição de figurantes, devido à perda de identidade que o número imprime à personagem. Mas também pode ser anaforizante, se a personagem, no decurso da diegese romanesca, perder o direito à nomeação e passar a ser designada por um numeral cardinal»²²⁵.

A «diferenciação por generalização»²²⁶ pode surgir no romance sob a forma de «funcionalização»²²⁷, que corresponde à «cataforização ou anaforização de personagens em termos de uma função ou actividade profissional»²²⁸ ou de identificação categorial²²⁹, seja esta sexual, relacional ou estereotipada. Daqui se conclui facilmente, a consequente perda de individualidade da personagem. Segundo Cristina da Costa Vieira, a funcionalização subdivide-se em vários procedimentos linguísticos, parecendo-nos relevante para o nosso estudo «a nominalização genérica (nomes colectivos ou uma designação contingente de uma classe social ou grupo»²³⁰.

A «diferenciação por individualização»²³¹ abrange a «nominalização singulativa precedida de artigo definido (designação essencial ou contingente, numa complementar perspectiva lógico-semântica e a «apelação, processo que engloba todas as formações onomásticas»²³², quer na sua vertente de «apelação de tipo formal (uso de nome próprio, em sentido estrito, seguido de apelido, seja ele patronímico ou matronímico, menos usualmente)»²³³, quer na vertente «apelação informal»²³⁴, concretizada no recurso ao «nome próprio, em sentido estrito, de alcunhas ou vitupérios.»²³⁵

²²¹ Cf. *Ibidem*, p. 65.

²²² Cf. *Ibidem*.

²²³ Cf. *Ibidem*, p. 71.

²²⁴ Cf. *Ibidem*.

²²⁵ Cf. *Ibidem*.

²²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 100.

²²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 101.

²²⁸ Cf. *Ibidem*.

²²⁹ Cf. *Ibidem*.

²³⁰ Cf. *Ibidem*.

²³¹ Cf. *Ibidem*, p. 104.

²³² Cf. *Ibidem*, p. 105.

²³³ Cf. *Ibidem*.

²³⁴ Cf. *Ibidem*.

²³⁵ Cf. *Ibidem*.

A predicação das personagens consiste na «distribuição das categorias de alguns verbos, nomeadamente do ser, do dizer, do poder, do sentir, do saber e do agir»²³⁶. Já a desfuncionalização, abrange a «apassivação (formulação frásica na voz passiva, implicando a atenção do objeto em detrimento da personagem-agente)»²³⁷; a «anulação predicativa (dotação da personagem de acções que se anulam no tempo, tornando a predicação inconsequente)»²³⁸ e a «evicção predicativa (limitação do número de predicados da personagem, reduzindo minimamente a sua acção)»²³⁹.

Por fim, a construção linguística de uma personagem romanesca depende também da atribuição de competências linguísticas²⁴⁰. Cristina da Costa Vieira abrange neste processo «a atribuição de competências idiomáticas e a atribuição de níveis de linguagem»²⁴¹, sublinhando o facto de estes dois processos não deverem «ser aqui entendidos numa lógica de inferências axiológicas, ou seja, de avaliações normativas, mas antes numa lógica de diferenciação linguística, pela categorização étnica, pátria, social ou mesmo pela individualização que os mesmos conseguem para a personagem romanesca»²⁴². O processo de atribuição de competências idiomáticas engloba a dotação de tiques de linguagem, a determinação da língua materna, a atribuição de dotes linguísticos e a perda da capacidade linguística²⁴³. Por sua vez, o processo de atribuição de níveis de linguagem contribui para a individualização de uma personagem e para a sua categorização social. Este processo pode ainda ajudar a gerir a possível confusão entre a identidade das personagens em momentos de diálogo em que o narrador se esconde.²⁴⁴

Serão, portanto, todos estes processos que nos irão acompanhar ao longo desta análise aprofundada da construção linguístico-literária da Blimunda saramaguiana.

²³⁶ Cf. *Ibidem*.

²³⁷ Cf. *Ibidem*.

²³⁸ Cf. *Ibidem*.

²³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 113.

²⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 115.

²⁴¹ Cf. *Ibidem*.

²⁴² Cf. *Ibidem*, pp. 115-116.

²⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 116.

²⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 120.

Capítulo 2: Desembraiagem e referencialização identificativa de Blimunda

«Muitas vezes me perguntei: porquê este nome? Recordo-me de como o encontrei, percorrendo com um dedo minucioso, linha a linha, as colunas de um vocabulário onomástico, à espera de um sinal de aceitação que haveria de começar na imagem decifrada pelos olhos para ir consumir-se, por ignoradas razões, numa parte adequadamente sensível do cérebro. Nunca, em toda a minha vida, nestes quantos milhares de vida e de horas somados, me encontrara com o nome de Blimunda, nenhuma mulher em Portugal, que eu saiba, se chama hoje assim.»

(José Saramago, «Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo», *Jornal de letras, artes e ideias*)

2.1. Desembraiagem: cataforização e anaforização de Blimunda

Já vimos que a desembraiagem de uma personagem romanesca se desdobra em cataforização e a anaforização²⁴⁵, consistindo a primeira na inclusão inicial de um designador de personagem. Assim sendo, a cataforização de Blimunda acontece no capítulo V, na página 53, e a sua projecção na narrativa está a cargo da mãe, o que contribui para a criação de um contexto intensamente afetivo e enternecedor, tendo em conta a situação limite vivida pelas personagens, especialmente por uma mãe que, depois de açoitada na praça pública em auto de fé, será degredada para Angola, donde talvez nunca regresse. O monólogo interior desta mãe, nesta mesma página, traduz toda a dor de um coração materno dilacerado por um trágico momento de despedida, forçosamente “clandestina”, para não colocar em perigo do Santo Ofício a filha, de apenas dezanove anos, sem amparo paterno ou familiar que a substitua, sendo-lhe apenas possível vê-la de longe. Eis, então, como se processa a primeira ocorrência designativa de Blimunda no espaço narrativo de *Memorial do convento*:

(...) e tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda²⁴⁶

A primeira ocorrência do designador *Blimunda* é precedida da expressão *minha filha*, facto que, em nosso entender, contribui para a intensificação da atmosfera dramática e afetiva atrás referida até à derradeira referência valorativa sobre a mesma, «Ai

²⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 46.

²⁴⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 53. Sublinhado nosso.

pobrezinha»²⁴⁷, na penúltima página do romance, um sistema de adesão do leitor à personagem, no quadro daquilo que Vincent Jouve designa de «*systeme de sympathie*»²⁴⁸.

Nesse sentido, o nome próprio Blimunda aparece na construção desta personagem feminina por anaforização e não por cataforização. Ora, este antropónimo surge anaforizado dez vezes nesta página 53, sempre proferido pela mãe, na sequência da catáfora «minha filha»:

(...) minha filha, é seu nome Blimunda onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui hás-de vir saber da tua mãe, e eu te verei se no meio dessa multidão estiveres, que só para te ver quero agora os olhos, a boca me amordaçam, não os olhos, olhos que não te viram, coração que sente e sentiu, ó coração meu, salta-me no peito se Blimunda aí estiver, entre aquela gente que está cuspidando para mim e atirando cascas de melancia e imundices, aí como estão enganados, só eu sei que todos poderiam ser santos, assim o quisessem, e não posso gritá-lo, enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, aí, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales Blimunda, olha só com esses teus olhos que tudo são capazes de ver, e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, aí não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais²⁴⁹

Não é alheia à intencionalidade do narrador em fazer o leitor aderir à causa desta mãe e desta filha a tripla invocação, em epanalepse, do nome Blimunda, das dez vezes que aparece anaforizada nesta página, evidenciando-se um crescendo dramático que atinge o seu clímax no desespero de Sebastiana, perante a iminência de não conseguir ver a filha uma última vez. Através da repetição, esta mãe tenta mitigar o sofrimento provocado por uma separação forçada, em circunstâncias crudelíssimas, acrescidas da inquietação sobre o futuro da sua única filha muito amada, como nos confessa o narrador:

«(...) e esta que é filha, e amada como se viu pelo modo como a olhava a mãe»²⁵⁰

Desse indiscutível amor materno nos dá conta também a seguinte construção quiasmática: «da minha filha (...) Blimunda / Blimunda, filha minha»²⁵¹. Ou seja, parece-nos que tudo o que esta mulher possui de valioso e amado está contido neste princípio e neste fim; tudo começa e tudo acaba nestas duas palavras: filha Blimunda ou Blimunda filha, mas não de forma arbitrária. Isto é, o facto de a cataforização de Blimunda acontecer pela expressão «minha filha» e de só depois surgir o nome próprio *Blimunda* é pertinente, pois neste momento dramático, ao leitor pouco importa o nome da filha, o mais relevante é que está em causa a *filha* desta sofrida *mãe*. No segundo segmento «filha minha», o leitor já sabe

²⁴⁷ Cf. *Ibidem*, p. 372.

²⁴⁸ Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 119.

²⁴⁹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 53. Sublinhado nosso.

²⁵⁰ Cf. *Ibidem*, p. 55.

²⁵¹ Cf. *Ibidem*.

quem é Blimunda, após as cinco anaforizações que medeiam entre a primeira nomeação e a do segundo segmento da construção quiasmática.

2.2. Referencialização identificativa de Blimunda

2.2.1. Processos semânticos inerentes à construção de Blimunda

Englobando os processos semânticos construtivos de uma personagem romanesca a nomeação e a descrição definida, não encontramos na narrativa o processo designativo de descrição definida para Blimunda, talvez devido ao facto de não se querer esvaziar a personagem do seu poder referencial, facto que estas palavras de Cristina da Costa Vieira parecem validar: «a nomeação constitui (...) o processo linguístico mais eficaz na estratégia de estabilização da personagem romanesca».²⁵² Ora, porquê este nome, tendo em conta a genérica motivação subjacente às escolhas onomásticas das personagens romanescas, como estudou Yves Baudelle? Diz Saramago:

E tão-pouco é verificável a hipótese de tratar-se de um apelativo que em tempos tivesse merecido o favor da família e depois caísse em desuso: nenhuma personagem feminina da História do meu país, nenhuma heroína de romance ou figura secundária levou alguma vez tal nome, nunca estas três sílabas foram pronunciadas à beira de uma pia baptismal ou inscritas nos arquivos do registo civil. Também nenhum poeta, tendo de inventar para a mulher amada um nome secreto, se atreveu a chamar-lhe Blimunda. (...) Que outra condição, então, que razão profunda, porventura sem relação com o sentido inteligível das palavras, me terá levado a eleger esse nome entre tantos? Creio que sei hoje a resposta, que ela me acaba de ser apontada por esse outro misterioso caminho que terá levado Azio Gorgi a denominar Blimunda uma ópera extraída de um romance que tem por título *Memorial do convento*: essa resposta, essa razão, acaso a mais secreta de todas chama-se Música. 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 magnificamente²⁵³.

Por outro lado e, após um levantamento exaustivo do nome próprio *Blimunda*, enquanto «referencialização identificativa»²⁵⁴ desta personagem ao longo de *Memorial do convento*, apurámos um total de quatrocentas e dezoito ocorrências deste «designador rígido»²⁵⁵. Isso significa que, globalmente, e ainda que nos estejamos a antecipar, Saramago aposta no processo linguístico da repetição para designar Blimunda. Sublinhe-se que, desde o capítulo V, onde surge a cataforização «minha filha» e onde depois a anaforização

²⁵² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 48.

²⁵³ Cf. José Saramago, «Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo», *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 30.

²⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 47.

²⁵⁵ Cf. Saul Kripke, *La logique des noms propres*, cit. apud Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 47.

«Blimunda» ocorre vinte e seis vezes, o nome próprio *Blimunda* perpassa todos os capítulos até ao capítulo final, o XXV, isto é, está presente, ininterruptamente, em vinte e um dos vinte e cinco capítulos do romance. Existem treze capítulos onde o nome próprio *Blimunda* ocorre em número igual ou superior a vinte vezes. Essa ocorrência está assim distribuída: vinte vezes, nos capítulos XII e XXIII; vinte e uma vezes, nos capítulos VIII e XIV; vinte e duas vezes, no capítulo X; vinte e três vezes, no capítulo XIII; vinte e seis vezes, nos capítulos XI e XX; vinte e sete vezes, no capítulo V; vinte e nove vezes, no capítulo IX; trinta e sete vezes, no capítulo XV; quarenta vezes, no capítulo XVI; sessenta e uma vezes, no penúltimo capítulo, o XXIV. Se o emprego recorrente, no capítulo V, do nome próprio *Blimunda* se justifica pelo facto de aí ocorrer a cataforização, parece-nos necessário procurar a explicação não para todas as ocorrências nos vinte capítulos onde efetivamente acontece, mas para aqueles onde tal decorre de forma intencionalmente notória. Assim, ressalte-se o capítulo IX, onde surge vinte e nove vezes o nome *Blimunda*, em que esta, deixando para trás a sua humilde casa, inicia uma nova vida na quinta do duque de Aveiro, em S. Sebastião da Pedreira, criando-se, assim, as condições físicas que tornarão possível o sonho da «construção da máquina de voar»²⁵⁶, na qual Blimunda participa duplamente desde o início: segundo o narrador, por um lado, ela poderá «assistir a Baltasar passando-lhe o martelo ou a turquês, a ponta do arame ou o feixe de vime»²⁵⁷, estando, portanto, presente a sua capacidade manual de correalizadora da máquina; por outro, Blimunda assume, neste capítulo, um papel preponderante e insubstituível na prossecução dessa tarefa, uma vez que só ela tem o poder de *ver às escuras*,²⁵⁸ isto é, de *ver* literalmente o que não está à mostra, facto que a coloca acima da «comum humanidade»²⁵⁹. De facto, neste capítulo, é oferecida a Blimunda a possibilidade de uma nova vida nesta quinta onde se constrói a Passarola, através de um “renascimento” que lhe proporciona o segundo baptismo ministrado por quem para tal tem poder institucional, isto é, pelo padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, que lhe dá um novo nome, um novo designador, também ele uma nomeação, neste caso, uma alcunha, «Sete-Luas», carregado de simbolismo, intensamente feminino e de extrema beleza, tanta, que toca o próprio narrador:

«Sete-Luas, se nome tão belo lhe puseram, bom é que o use»²⁶⁰

Ilustre-se, neste excerto, a nomeação de Blimunda, quer através do nome próprio, quer através da alcunha «Sete-Luas»:

Uma vez por outra, Blimunda levanta-se mais cedo, antes de comer o pão de todas as manhãs, e, deslizando ao longo da parede para evitar pôr os olhos em Baltasar, afasta o

²⁵⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 91.

²⁵⁷ Cf. *Ibidem*.

²⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 99.

²⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 185.

²⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 99.

pano e vai inspeccionar a obra feita, descobrir a fraqueza escondida do entrançado, a bolha de ar no interior do ferro, e, acabada a vistoria, fica enfim a mastigar o alimento, pouco a pouco se tornando tão cega como a outra gente que só pode ver o que à vista está. Quando isto fez pela primeira vez e Baltasar depois disse ao padre Bartolomeu Lourenço, Este ferro não serve, tem uma racha por dentro, Como é que sabes, Foi Blimunda que viu, o padre virou-se para ela, sorriu, olhou um e olhou outro, e declarou, Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, 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 baptizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha de qualquer um.²⁶¹

Seguidamente, destacamos o capítulo XV, com trinta e nove anáforas do nome *Blimunda*. Se até ao momento temos alvitado razões para essa anaforização, elas são sobejas no tocante a este. Efetivamente, este é o capítulo da recolha das vontades, por ação da «mulher dos olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu»²⁶², é o capítulo em que «Domenico Scarlatti trouxe para a abegoaria um cravo»²⁶³, cuja música há de curar a mulher que, no final da recolha das vontades, estranhamente «jazia na enxerga, de olhos sempre fechados, noite e dia, porém não como se dormisse ou repousasse, mas com as pálpebras crispadas e uma expressão de agonia no rosto»²⁶⁴. Assim permaneceu Blimunda, tornando-se o centro da preocupação e da angústia das três personagens masculinas, Baltasar, Bartolomeu e Scarlatti, à espera do milagre operado pela música deste, «porventura a medicina que Blimunda esperava»²⁶⁵. Por outro lado, é no capítulo XV que «está acabada a máquina»²⁶⁶ e se há-de agora «experimentá-la»²⁶⁷. Em suma, o sonho mecânico, alquímico e sobrenatural da construção cumpriu-se, pois «eles já fizeram quanto podiam, reuniram os materiais e as vontades, conjugaram o sólido e o evanescente, juntaram tudo à sua própria vontade »²⁶⁸, faltando apenas cumprir-se o sonho de voar, que irá concretizar-se no capítulo seguinte, o XVI, facto que, em nosso entender, justifica a repetição do nome *Blimunda* quarenta vezes, dada a centralidade que esta personagem assume no desenrolar da ação. Na verdade, quando o padre Bartolomeu amedrontado e atormentado pelo Santo Ofício, decide a fuga «na máquina»²⁶⁹, estamos em crer que uma mulher normal daquela época, espelhada no «estereotipo de mulher passiva e submissa, cujo único espaço é o recesso do lar, cozinhando e varrendo a casa do marido»²⁷⁰, manifestaria receio, hesitaria, mas Blimunda, perante o dito de Baltasar, limitou-se a dizer «Vamos»²⁷¹. Também o narrador fica perplexo com a reação imprevisível e corajosa desta mulher, pois, aquando da azáfama para criar as condições de saída da Passarola do limitado espaço da abegoaria, afirma, socorrendo-se de uma bela comparação, que «Blimunda, calma como se em toda a sua vida não tivesse feito mais que

²⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 94. Sublinhado nosso.

²⁶² Cf. *Ibidem*, p. 184.

²⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 182.

²⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 189.

²⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 191.

²⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 193.

²⁶⁷ Cf. *Ibidem*, p. 194.

²⁶⁸ Cf. *Ibidem*, p. 200.

²⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 199.

²⁷⁰ Cf. Cristina Maria da Costa Vieira, *O universo feminino n'A esmeralda partida de Fernando Campos*, p. 136.

²⁷¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 199.

voar, verifica o estado das velas, se o breu está espalhado por igual, e reforça algumas bainhas»²⁷². Surpreendente é também a coparticipação ativa da destemida e determinada Blimunda num dos momentos cruciais da narrativa, aquele em que a Passarola levanta voo:

Agora, sim, podem partir. O padre Bartolomeu Lourenço olha o espaço celeste descoberto, sem nuvens, o sol que parece uma custódia de ouro, depois Baltasar que segura a corda com que se fecharão as velas, depois Blimunda, prouvera que adivinhassem os seus olhos o futuro, Encomendemo-nos ao Deus que houver, disse-o num murmúrio, e outra vez num sussurro estrangulado, Puxa, Baltasar, não o fez logo Baltasar, tremeu-lhe a mão, que isto será como dizer Fiat, diz-se e aparece feito, o quê, puxa-se e mudamos de lugar, para onde, 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.²⁷³

Já em pleno voo, após a intensa emoção experimentada no momento da elevação da máquina, entre lágrimas e abraços, é a pragmática Blimunda que adverte com toda a naturalidade: «Se não abrirmos a vela, continuaremos a subir, aonde iremos nós parar, talvez ao sol»²⁷⁴. Não se vislumbra na sua dúvida qualquer vestígio de receio, em termos de consequência. Valerá a pena lembrar, também, o momento inesperado e desconcertante em que «os três nautas aéreos (...) tombam como ave ferida de morte»²⁷⁵. Atenta e perspicaz, Blimunda é a primeira a perceber o perigo e a atuar para evitar a queda abrupta:

Blimunda solta-se de Baltasar, a quem convulsa se agarrara quando a máquina precipitou a descida, e rodeia com os braços uma das esferas que contêm as nuvens fechadas, as vontades, duas mil são mas não chegam, cobre-as com o corpo, como se as quisesse meter dentro de si ou juntar-se a elas. A máquina dá um salto brusco, levanta a cabeça, cavalo a que puxaram o bridão, suspende-se por um segundo, hesita, depois recomeça a cair, mas menos depressa, e Blimunda grita, Baltasar, Baltasar²⁷⁶

É ainda Blimunda a primeira a reagir, após a queda, não só inquirindo «Onde estamos»²⁷⁷, como estimulando: «Blimunda aproximou-se do padre, disse, Passámos por um grande perigo quando descemos, se fomos capazes de nos livrar desse, doutros também nos livraremos»²⁷⁸. A frustração da queda não a impede de perspetivar o futuro: «diga para onde devemos ir»²⁷⁹.

Todavia, é no penúltimo capítulo (XXIV), que, em apenas dezasseis páginas e seis linhas a anáfora do nome *Blimunda* surge sessenta e uma vezes. Não nos foi difícil encontrar uma justificação plausível para tal nomeação intensiva, na medida em que, neste capítulo, Blimunda assume de forma inequívoca a centralidade da ação: ela é a protagonista da longa espera, geradora de angústia e de desespero, pois «é muita a inquietação desta mulher»²⁸⁰, o que encontra razão de ser no facto de Blimunda, desde o momento em que conheceu

²⁷² Cf. *Ibidem*, p. 200.

²⁷³ Cf. *Ibidem*, p. 202.

²⁷⁴ Cf. *Ibidem*, p. 203.

²⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 209.

²⁷⁶ Cf. *Ibidem*.

²⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 210.

²⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 211.

²⁷⁹ Cf. *Ibidem*.

²⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p. 352.

Baltasar, nunca mais ter vivido um momento sem ele, a não ser quando o mesmo se ausentava de Mafra para ir ao Monte Junto ver o estado da máquina e prover à sua manutenção, tratando-se de pequenas ausências, como refere o narrador:

Meteu Baltasar pés ao caminho, saíra de Mafra ao nascer do sol, chegou tinha-se fechado a noite²⁸¹

De facto, a partir do momento em que Sebastiana de Jesus os “juntou”, jamais se haviam separado. O leitor estranha, portanto, esta etapa da vida de Blimunda a sós, como sugere o narrador ao afirmar que «tudo está na mesma, excepto Blimunda, que vai sozinha»²⁸². Ela sofre a provação da ausência da outra metade: Baltasar. Neste capítulo, desde a página inicial (351) até à página 362, a ação centra-se exclusivamente nesta agonia de Blimunda, sendo apenas interrompida para o narrador, paralelamente, informar o leitor sobre «as festividades (...) [d]o mais glorioso dos dias, a data imorredoura de vinte e dois de outubro do ano da graça de mil setecentos e trinta, quando el-rei D. João V faz quarenta e um anos e vê sagrar o mais prodigioso dos monumentos que em Portugal se levantaram»²⁸³. Ou seja, das dezasseis páginas e seis linhas do capítulo, apenas em sete páginas se fazem breves referências a esse grandioso evento, que perde protagonismo para Blimunda na sua procura do homem amado. Tanta pompa e circunstância, tanta gente importante, rei, rainha, princesa, infantes, cardeais, entre outros, tanta imponência, enfim «tantas maravilhas»²⁸⁴, e o coração do leitor não se compraz com elas, sofre com Blimunda e por Blimunda, a sua solidão, no meio de tanto «povo que esperava cá fora, setenta mil, oitenta mil pessoas»²⁸⁵ e parte solidariamente com ela, em demanda de Baltasar, condoído com a profunda tristeza e dor de Blimunda, pois «começava a escurecer, mas agora, de nenhuma noite teria medo, se tão negra é a que leva dentro de si.»²⁸⁶ O leitor acompanha-a na angústia e na esperança, “compelido” pelo narrador:

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 que a quantos encontra vai perguntando se viram um homem com estes sinais²⁸⁷

Parece-nos oportuno estabelecer aqui um paralelo entre estas anáforas do nome *Blimunda* e o nome da outra personagem feminina com representatividade na narrativa, tendo em conta o seu estatuto social, *D. Maria Ana*. Assim, refira-se que a anaforização deste último ocorre apenas em oito capítulos (contra os vinte e um de *Blimunda*), num total de vinte e nove vezes (contra as quatrocentas e dezoito ocorrências do nome *Blimunda*), o que é

²⁸¹ Cf. *Ibidem*, p. 229.

²⁸² Cf. *Ibidem*, p. 353.

²⁸³ Cf. *Ibidem*, pp. 363-365. Acrescento nosso.

²⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 365.

²⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 366.

²⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. 367.

²⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 353.

compreensível, pois esta personagem “interessa” mais à ação enquanto rainha do que como cidadã. Não obstante, a designação *rainha* encontrámo-la apenas setenta e oito vezes, ficando, por conseguinte, muito aquém do designador *Blimunda*, daqui se inferindo a centralidade da personagem Blimunda no universo feminino do romance.

2.2.2. Processos morfossemânticos inerentes à construção de Blimunda

Ultrapassada a questão da nomeação e da ausência de descrição definida atinente à personagem Blimunda, no âmbito dos processos semânticos, vamos debruçar-nos, agora, sobre os processos morfossemânticos construtivos de Blimunda. Como já vimos, segundo Cristina da Costa Vieira, estes são dez: a adição, a subtração, a repetição, a substituição, a equivalência, a permutação, a paronímia, a sinonímia, o deslindamento e a contradição. Começemos pelo primeiro. Em *Memorial do convento* existem variados casos de adição ao designador *Blimunda*, se atendermos ao que Cristina da Costa Vieira defende serem casos de adição: «a associação do apelido de família ao nome próprio da personagem que apenas aparecia identificada por este último, ou vice-versa»²⁸⁸. Daí a designação *Blimunda de Jesus* ser um caso de adição, surgindo na narrativa apenas três vezes, o que é passível de explicação. Esta adição poderá esclarecer a fé cristã desta personagem feminina, ainda que o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão relativize tal associação:

(...) e tu és Blimunda, diz-me se precisas de Jesus, Sou cristã, Quem o duvida, perguntou o padre Bartolomeu Lourenço, e rematou, Bem me entendes, mas 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.²⁸⁹

A primeira ocorrência *Blimunda de Jesus* tem lugar aquando do acrescento do apelido ao nome próprio, havendo a necessidade de o narrador expor o nome completo:

Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus²⁹⁰

Também a segunda ocorrência se compreende, tendo em conta a situação que exige alguma formalidade, apesar da humildade das personagens, pois trata-se do momento em que Baltasar apresenta a sua mulher à mãe:

Minha mãe, esta é a minha mulher, o nome dela é Blimunda de Jesus.²⁹¹

²⁸⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 50.

²⁸⁹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 151. Sublinhado nosso.

²⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 94. Sublinhado nosso.

Curiosa é, sem dúvida, a terceira ocorrência desta adição, pois, esvaziada de toda a carga axiológica, serve-nos, não só como exemplificação do nome próprio acrescido do nome de família, como também de explicação para o facto de não termos encontrado para a Blimunda saramaguiana a situação prevista por Cristina da Costa Vieira: «acrescento (...) [de] fórmula de tratamento ao primeiro [nome próprio]»²⁹². Isto justifica-se pela ausência de grau académico e pela origem humilde desta mulher plebeia e analfabeta do século XVIII, não havendo, então, razões para apodo que lhe «assente à dignidade», como acontece com o padre Baltasar, doutor em cânones:

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, De quê, perguntaram 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, Adão não teve outro nome, disse Baltasar, E Deus não tem nenhum, respondeu o padre, mas Deus, em verdade, não é nomeável, e no paraíso não havia outro homem de quem Adão houvesse de distinguir-se, E Eva não foi mais que Eva, disse Blimunda, Eva continua a não ser mais que Eva, estou em crer que a mulher é só uma no mundo, só múltipla de aparência, por isso se escusariam outros nomes, e tu és Blimunda, diz-me se precisas de Jesus, Sou cristã, Quem o duvida, perguntou o padre Bartolomeu Lourenço, e rematou, Bem me entendes, mas 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.²⁹³

Anteriormente, referimos o nome próprio *Blimunda* apenas para explicarmos a razão de, naquele contexto, surgir a adição do nome de família ao nome próprio *Blimunda*.

Vejamos agora a «adjução apositiva da relação familiar ao nome próprio»²⁹⁴. Apresentamos os exemplos «Blimunda, filha minha»²⁹⁵, expressão proferida pela mãe biológica; «a filha Blimunda, que nora é nome sem jeito»²⁹⁶, pensamento atribuído a João Francisco, pai de Baltasar; «que com estes olhos que a terra há-de comer o vi, mana Blimunda»²⁹⁷, familiaridade de Inês Antónia para com Blimunda. Quer a referência *mana Blimunda*, quer a preferência de *filha* a *nora*, por esta designação não se adequar a Blimunda na visão do pai de Baltasar, tendo em conta o sentido pejorativo que a sociedade lhe atribui, valorizam, em termos de relação familiar por afinidade, a personagem, traduzindo o apreço da família de Baltasar por aquela.

Poderia ainda haver a adição ao nome Blimunda de um «nome de casada»²⁹⁸, o que no caso desta personagem não se verifica. Esta ausência poderá ter a ver com o facto de ela não

²⁹¹ Cf. *Ibidem*, p. 106. Sublinhado nosso.

²⁹² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 50. Acrescento nosso.

²⁹³ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 150-151. Sublinhado nosso.

²⁹⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 50.

²⁹⁵ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 53. Sublinhado nosso.

²⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 144. Sublinhado nosso.

²⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 175. Sublinhado nosso.

²⁹⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 50 .

ter querido casar, tal como prova este diálogo entre Baltasar e o padre Bartolomeu de Gusmão:

Tens dormido com ela, Vivo lá, Repara que estão em pecado de concubinato, melhor seria casarem-se, Ela não quer, eu não sei se quereria, se um dia destes volto para a minha terra e ela prefere ficar em Lisboa, para quê casar²⁹⁹

Com efeito, não duvidamos de que houve intencionalidade na escolha deste nome *Blimunda*, assim como no de outras personagens de *Memorial do convento*. O cuidado nas opções onomásticas pode ser atestado no seguinte excerto:

Quer-se um santo dedicado ao trabalho da horta e ao cultivo da letra, temos S. Bento. Quer-se outro de vida austera, sábia e mortificada, avance S. Bruno. Quer-se ainda outro para pregar cruzadas velhas e reunir cruzados novos, não há melhor que S. Bernardo. Vêm os três juntos, talvez por parecenças de rosto, talvez porque as virtudes de todos, somadas, fariam um homem honesto, talvez por terem nos nomes a mesma primeira letra, não é raro juntarem-se as pessoas por acasos desses, quem sabe se não foi por esta precisa razão que se uniram algumas que conhecemos, como Blimunda e Baltasar³⁰⁰

Refira-se, por outro lado, que, na narrativa, também não se verifica a adição ao nome da personagem «de um segundo nome próprio»³⁰¹. O autor concentra-se sobretudo no nome *Blimunda*. De facto, Yves Baudelle a propósito da importância do nome próprio para a construção de uma personagem, citando Roland Barthes: «Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même nom propre et semble s'y fixer, il naît un personnage.»³⁰² Todavia, Yves Baudelle notou a lacunaridade nesses anos 80 dos estudos semânticos do nome próprio em contexto romanesco³⁰³, opondo-se terminantemente à ideia todoroviana de que «les noms propres désignent sans signifier».³⁰⁴ E é assim que Yves Baudelle desenvolve uma extensa teoria semântica da onomástica romanesca, sobretudo a partir da obra de Proust e de Céline, explicando como um Autor tira «significados denotativos»³⁰⁵, «significados conotativos»³⁰⁶ e «significados culturais»³⁰⁷

Curiosamente, se decomposermos o nome *Blimunda* nas três sílabas que o compõem, apercebemo-nos de que poderia resultar da junção da segunda sílaba da palavra sublime com as duas primeiras da palavra mundana (BLI+MUNDA). Aqui questionamo-nos: o nome *Blimunda* não reenviará para isso mesmo, isto é, para uma mulher sublimemente mundana, no sentido em que vive no mundo e só tem olhos para o mundo «porque vê o que existe»³⁰⁸, nunca se projetando para além do terreno? Daí que nos continuemos a interrogar: não é ela a própria

²⁹⁹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 65-66. Sublinhado nosso.

³⁰⁰ Cf. *Ibidem*, p. 334. Sublinhado nosso.

³⁰¹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 50.

³⁰² Cf. Roland Barthes, *S/Z*, p. 74, cit. *apud* Yves Baudelle, *Sémantique de l'onomastique romanesque*. Thèse pour le doctorat, tome 1, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1989, p. 8.

³⁰³ Cf. *Ibidem*.

³⁰⁴ Cf. *Ibidem*, p.13.

³⁰⁵ Cf. *Ibidem*, pp.162-558.

³⁰⁶ Cf. *Ibidem*, tomo 2, pp. 559-718.

³⁰⁷ Cf. *Ibidem*, tomo 2, pp. 719-889.

³⁰⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p.126. Sublinhado nosso.

que afirma na narrativa «eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que está fora dele, céu ou inferno»³⁰⁹? Não é ela que, quando questionada por Baltasar sobre se já viu a alma, responde «Nunca a vi»³¹⁰? Não é ela que, no momento em que o casal vai ver as estátuas dos santos, chegadas do estrangeiro e destinadas ao Convento, afirma «devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isso é a santidade que será a condenação»³¹¹, concluindo «do que eu gostava era vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas?»³¹² Não é ela que conclui que os santos não são necessários à salvação, pois «eles não se salvaram?»³¹³ Não é ela que o narrador imagina perguntando «Salvar de quê»³¹⁴, perante a sua afirmação de que «a fé nos há-de salvar»³¹⁵? Não é ela que defende que «o pecado não existe, só há morte e vida»³¹⁶ Não será essa a razão de Blimunda, quebrando o jejum com pão, perder o dom, isto é, «não ter mais olhos que os de toda a gente»³¹⁷, dado o pão ser «o símbolo do alimento essencial»³¹⁸ da vida terrena, «portanto alimento do corpo»³¹⁹? Se o místico, jejuando, se alimenta do «*pão sagrado da vida eterna* de que fala a liturgia»³²⁰, com o propósito de desviar os seus olhos das coisas deste mundo para melhor poder voltá-los para o Alto, Blimunda quebra o jejum ao alimentar-se do pão da terra, e torna-se uma comum mortal, daí o incentivo reiterado do narrador: «Come o teu pão, Blimunda, come o teu pão».³²¹

Nesse sentido, talvez seja oportuno destacar um excerto que nos parece ilustrar na perfeição esta profunda dimensão terrena intrínseca à construção de Blimunda, sendo curioso notar, primeiramente, uma observância do narrador recheada de ironia e de subversão de valores, que nos parece seguir a linha de pensamento de Blimunda, na medida em que valoriza a dimensão humana da santidade em detrimento da santidade divina:

Blimunda e Baltasar entram no círculo das estátuas. O luar ilumina de frente as duas grandes figuras de S. Sebastião e S. Vicente, as três santas no meio deles, depois para os lados começam os corpos e os rostos a encher-se de sombras, até ao completo negrume em que se escondem S. Domingos e Santo Inácio, e, injustiça grave, se já o condenaram, S. Francisco de Assis, que merecia estar em luz plena, ao pé da sua santa Clara, prouvera não se veja nesta insistência nenhuma insinuação de comércio carnal, e depois, se o tivesse havido, que é que tinha, não é por isso que as pessoas deixam de ser santas, e com isso é que os santos ficam pessoas.

³⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 80.

³¹⁰ Cf. *Ibidem*.

³¹¹ Cf. *Ibidem*.

³¹² Cf. *Ibidem*, p. 345.

³¹³ Cf. *Ibidem*.

³¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 348.

³¹⁵ Cf. *Ibidem*.

³¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 345.

³¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 153.

³¹⁸ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. de Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, «Pão», p. 503.

³¹⁹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 59.

³²⁰ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, «Pão», p. 503.

³²¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 126.

Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era vê-las descerem daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas. Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação. Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só há morte e vida, A vida está antes da morte, Enganas-te Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos a falar dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos, Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo.³²²

O procedimento de adição ao nome próprio encontrámo-lo ainda na resposta de um antigo companheiro de Baltasar, ao confessar a João Elvas, quando este tenta saber se aquele terá morrido, que acha que não, porque:

(...) com uma mulher como a dele, uma tal Blimunda, que tinha uns olhos de que nunca se sabia bem a cor, um homem agarra-se à vida.³²³

A adição do pronome «tal» ao nome próprio Blimunda salienta o carácter misterioso desta personagem feminina aos olhos de João Elvas.

Quanto à subtração, deparámo-nos com três ocorrências deste procedimento linguístico, precisamente quando a seguir a *Blimunda de Jesus* ocorre apenas o nome *Blimunda*.³²⁴ E isto explica-se facilmente pelo facto de *Blimunda* bastar, dado congregar em si tudo o que se pretendeu com a atribuição deste nome próprio: *Blimunda* é "alfa e ómega", é "princípio e fim".

Todavia, teremos de dar conta de casos, por sinal abundantes no romance, de repetição anaforizante³²⁵. Na verdade, à exceção do recurso à abreviatura, de todos os procedimentos podemos transcrever exemplos do romance. Assim, o momento da cataforização de Blimunda é bem representativo deste pressuposto teórico, não só pela tripla repetição do nome próprio como pelo recurso aos pronomes, também eles repetidos:

(...) onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui há-de vir saber da tua mãe, e eu te verei se no meio dessa multidão estiveres, que só para te ver quero agora os olhos, a boca me amordaçam, não os olhos, olhos que não te viram, coração que sente e sentiu, ó coração meu, salta-me no peito se Blimunda aí estiver, entre aquela gente que está cuspiendo para mim e atirando cascas de melancia e imundices, ai como estão enganados, só eu sei que todos poderiam ser santos, assim o quisessem, e não posso gritá-lo, enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales Blimunda, olha só com esses teus olhos que tudo

³²² Cf. *Ibidem*, pp. 342 e 345, respetivamente. Sublinhado nosso.

³²³ Cf. *Ibidem*, p. 323. Sublinhado nosso.

³²⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 52.

³²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 52.

são capazes de ver, e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais³²⁶

A profusão de exemplos é tal que temos de nos limitar aos que consideramos mais relevantes.

Defende Cristina da Costa Vieira, a propósito da reiteração contínua, que «há sempre um efeito voluntariamente procurado nessa insistência, que não pode ser atribuída ao acaso.»³²⁷ Ora, assim sendo, vemo-nos forçada a alvitrar razões para duas reiterações contínuas presentes na narrativa, partindo do princípio de que não são fortuitas. Na verdade, o primeiro caso diz respeito às quatrocentas e dezassete reiterações contínuas, ao longo da narrativa, do nome próprio *Blimunda* que nos parecem suscetíveis de justificação através de uma situação oposta à descrita por Cristina da Costa Vieira no seu ensaio. Isto é, ao afirmar que a intenção que preside ao facto de se recorrer a outros procedimentos aliados à «evicção do nome próprio»³²⁸ característicos, por exemplo, do «novo romance» é a de «esvaziar a personagem do seu poder referencial»³²⁹, aqui, parece-nos o contrário, ou seja, pretende-se efetivamente reforçar o poder referencial da personagem Blimunda, não só através da repetição continuada do nome próprio como, paralelamente, através do recurso a variadíssimos designadores não rígidos como o pronome pessoal «te».

A segunda situação de reiteração contínua no romance diz respeito a «descrições definidas genéricas do tipo «a mulher»³³⁰, sendo de salientar a existência de trinta e sete ocorrências deste tipo, ao longo de *Memorial do convento*. Sublinhe-se, a propósito, que este designador surge maioritariamente como referente da relação ou oposição *homem/mulher*, remetendo, quase sempre, para o par Baltasar/Blimunda, ou então para a ausência daquele isto é, reporta-se a Blimunda na sua condição de companheira de Baltasar ou à mulher que procura o seu homem. Tal facto não nos surpreende, dado o protagonismo da relação deste par no romance.

O caso mais flagrante da repetição anaforizante de «a mulher» é o que aparece no passo seguinte:

O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas³³¹

³²⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 53. Sublinhado nosso.

³²⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 52.

³²⁸ Cf. *Ibidem*.

³²⁹ Cf. *Ibidem*.

³³⁰ Cf. *Ibidem*.

³³¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 359-360. Sublinhado nosso.

Esta repetição justifica-se pelo facto de o excerto se inserir no contexto de uma tentativa de violação por um frade. A repetição de *mulher*, em vez do nome próprio *Blimunda*, traduz a visão do violador, que vê naquela apenas um objeto de prazer sexual masculino. Daí a repetição anaforizante de *mulher* como designador de *Blimunda*.

Passemos agora ao processo morfossemântico de substituição. São pródigos os exemplos de substituição do designador rígido por um pronome pessoal, como neste caso:

Quanto ao Espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal³³²

Ou ainda neste:

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.³³³

Embora Blimunda não desempenhe na narrativa nenhuma atividade que a identifique como elemento de uma dada categoria profissional, esta personagem participa, no entanto, na construção a três (Blimunda, Baltasar, Bartolomeu) da Passarola e na concretização do objetivo dessa invenção, voar. Daí que nos deparemos com substituições designativas no plural ligadas a essa mesma atividade, como passamos a ilustrar:

(...) o padre Bartolomeu Lourenço (...) 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 Pedreira³³⁴

Interessante será também atentar nesta passagem que se refere ao momento do voo da Passarola:

Estão os três voadores à proa da máquina, vão na direcção do poente³³⁵

E, finalmente, neste:

(...) se houver amanhã para os três nautas aéreos que tombam como uma ave ferida de morte, mal equilibrada nas asas curtas³³⁶

Ligado à ação de voar, surge ainda o designador, já no singular, «Voadora», no capítulo final da narrativa, dado Blimunda procurar incessantemente Baltasar por todo o Portugal e contar uma estranha história de um homem que voou numa ave:

³³² Cf. *Ibidem*, p. 176. Sublinhado nosso.

³³³ Cf. *Ibidem*, p. 77. Sublinhado nosso.

³³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 182. Sublinhado nosso.

³³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 208. Sublinhado nosso.

³³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 209. Sublinhado nosso.

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.³³⁷

O nome próprio *Blimunda* é ainda substituído pela expressão nominal coletiva «os três viajantes» ou «os viajantes»:

Frouxos de membros, extenuados, os três viajantes escorregaram para fora, tentaram ainda segurar-se à amurada, não o conseguiram, e rolando acharam-se estendidos no chão, nem sequer feridos de raspão

O tempo é de primavera, cobre-se o campo de brancos malmequeres, rasteirinhos, se para atalhar caminho cortam os viajantes pelo meio deles³³⁸

A designação «os viajantes» é utilizada apenas em substituição do par Blimunda/Baltasar, na sequência da ida do casal ao Monte Junto para verificação e manutenção da Passarola. Surge, então, enquanto designador da “ação” do casal, em viagem de Mafra até ao local onde caíra a máquina.

Ainda durante esta viagem de burro, pois «Não quis Baltasar sujeitar Blimunda à grande caminhada a pé, por isso foi alugar um burro»³³⁹ surge outra substituição do nome próprio *Blimunda* com um enquadramento duplo, isto é, por um lado, o designador «zagala» enquadra-se num ambiente bucólico:

Chegaram ao alagadiço, Baltasar cortou um molho de vimes, entretanto colhia Blimunda lírios-de-água, com eles teceu uma capela que enfiou nas orelhas de burro, e como ficou gracioso, nunca tal festa lhe haviam feito, parece isto um episódio da Arcádia, o pastor, ainda que manco, a zagala, guardadora de vontades, o asno que em geral não entra em histórias destas, mas agora veio, alugado, porque não quis o pastor que se cansasse a zagala³⁴⁰

Por outro lado, o aposto a esse designador, «guardadora de vontades», remete para outra dimensão da personagem que passamos a analisar.

Assim, entendemos existirem, na narrativa, outros casos de substituição não ligados a um desempenho profissional de Blimunda na verdadeira aceção do termo, mas que se prendem com a sua missão de recoletora de vontades à qual está inerente a peculiar e poderosa capacidade de visão desta personagem. Com efeito, no exercício desse dom, deparamo-nos com substituições de grande beleza e profundo valor conotativo, situando-se todas no plano da euforia, se bem que, algumas, em contexto isolado, poderiam remeter para um plano amplamente disfórico, (a expressão nominal «uma ladra»), como ilustra este excerto:

³³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 369. Sublinhado nosso.

³³⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 210 e 278, respetivamente. Sublinhado nosso.

³³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 276.

³⁴⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 277-278. Sublinhado nosso.

Porém, antes visitou Blimunda os agonizantes. Aonde chega recebem-na com louvores e agradecimentos, nem lhe perguntam se é parenta ou amiga, se mora naquela mesma rua ou noutra bairro, e como esta terra é tão exercitada em obras de misericórdia, às vezes nem por ela dão, (...) e ninguém dá por entrar uma ladra com o seu frasco de vidro enrolado em panos, colado no fundo dele o âmbar amarelo a que as vontades furtadas se agarram como pássaros ao visco.³⁴¹

Como esta missão de recolha de vontades se afigura longa e penosa, ademais pressupondo elevado risco de contágio, já que, segundo o padre Bartolomeu Lourenço, «está Lisboa atormentada de uma grande doença, morrem pessoas em todas as casas»³⁴², decide Baltasar, de imediato, acompanhar Blimunda:

Irás, perguntou o padre, Irei, respondeu ela, Mas não sozinha, disse Baltasar.³⁴³

Eis, então, a razão por surgir nesta passagem da narrativa uma outra ocorrência de substituição linguística no plural, sendo que uma delas se relaciona por adição, nomeadamente a alcunha de ambos acrescida dos adjetivos qualificativos «mortiços» e «pálidas» e com recurso a pronomes pessoais («lhes», «ela», «se», «daquela») e ao numeral cardinal («sete», «os dois») que vão estabelecendo a correferência entre os designadores em anáfora:

Cansados da grande caminhada, de tanto subir e descer de escadas, recolheram-se Blimunda e Baltasar à quinta, sete mortiços sóis, sete pálidas luas, ela sofrendo uma insuportável náusea, como se regressasse de um campo de batalha, de ver mil corpos estraçalhados pela artilharia, e ele, se quiser adivinhar o que viu Blimunda, basta junta-lhe numa só recordação a guerra e o açougue. Deitaram-se (...). Dormem os dois, cobertos por uma manta velha, nem se despiram, causa admiração ver tão grande empresa entregue a dois vagabundos, pior agora que já se lhes apagou a frescura da mocidade, (...) Já em Lisboa muito se falava daquele homem e daquela mulher que percorriam a cidade de ponta a ponta, sem medo da epidemia, ele atrás, ela adiante, sempre calados, nas ruas por onde andavam, nas casas onde não se demoravam, ela baixando os olhos quando tinha de passar por ele³⁴⁴

Será pertinente, analisarmos, agora, outros casos de anaforização por substituição, isto é, situações em que o «designador rígido»³⁴⁵ *Blimunda* foi substituído na narrativa por «designadores não rígidos, ou vice-versa»³⁴⁶, ou «por um pronome pessoal»³⁴⁷. Assim, destacamos passos associados ao peculiar ato de *ver*, produto dos estranhos olhos de Blimunda, que a distingue das outras personagens: «os cegos» que fazem uso dos olhos apenas para *olhar*, e, segundo o narrador, há que ter em conta as diferenças: «porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidades

³⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 186. Sublinhado nosso.

³⁴² Cf. *Ibidem*, p. 185.

³⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 185.

³⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 188-189. Sublinhado nosso.

³⁴⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 55.

³⁴⁶ Cf. *Ibidem*.

³⁴⁷ Cf. *Ibidem*.

de cegos.»³⁴⁸. Na verdade, são belos os designadores não rígidos que substituem o nome «Blimunda», tais como «feiticeira»:

(...) e que seria do padre Bartolomeu Lourenço se aqui entrassem os dominicanos que o sermão lhe encomendaram, e dessem com esta passarola, este maneta, esta feiticeira, este pregador a burilar palavras e talvez a esconder pensamentos, que esses não os veria Blimunda nem que jejuasse um ano inteiro³⁴⁹

Ou como «vidente»:

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 passarola³⁵⁰

Ou «visionária», designador repetido duas vezes. Esta é a primeira ocorrência desse designador:

Esta é a minha sogra, senhor padre Bartolomeu, aproximara-se Marta Maria, intrigada por não ouvir palavras, sendo certo que Blimunda fora abrir a porta sem que alguém a ela batesse, a agora estava ali um padre novo que perguntava por Baltasar, não é assim que costumam passar-se as visitas deste tempo, mas há exceções, como em todos os tempos sempre se disse, vir um padre de Lisboa a Mafra para falar a um soldado manco e a uma mulher que é visionária da pior maneira, porque vê o que existe³⁵¹

A segunda ocorrência surge desta forma :

É tempo de lua nova, Blimunda não tem por agora mais olhos que os de toda a gente, tanto lhe faria jejuar como comer, e isto lhe dá paz e alegria, deixar que as vontades façam o que quiserem, ficar no corpo ou partir, seja este o meu descanso, mas de repente perturba-se por causa de um pensamento que veio e a trespassou, Que outra nuvem fechada veria eu no Corpo de Deus, no seu carnal corpo, em voz baixa o disse a Baltasar, e ele respondeu, também segredando, Havia de ser tal, ela só, que levantaria a passarola, e Blimunda acrescentou, Quem sabe se tudo o que vemos não é nuvem fechada de Deus. São ditos de maneta e visionária, ele porque lhe falta, ela porque lhe sobra³⁵²

Neste último passo, como se pode constatar, além da substituição do designador onomástico *Blimunda* pelo não rígido *visionária*, temos também a substituição daquele nome por múltiplos pronomes pessoais, evitando a deselegante repetição do designativo *Blimunda*.

E o que «sobra» a esta «visionária» designada pelo narrador como «a mulher dos olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu»³⁵³ (poder que Blimunda justifica, alegando: «Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo»³⁵⁴)? Não se traduz apenas em termos de uma assombrosa capacidade de *ver*, mas também em termos do mistério que

³⁴⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 81.

³⁴⁹ Cf. *Ibidem*, p. 95. Sublinhado nosso.

³⁵⁰ Cf. *Ibidem*, p. 100.

³⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 126. Sublinhado nosso.

³⁵² Cf. *Ibidem*, p. 154. Sublinhado nosso.

³⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 184.

³⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 345.

encerra a errante e incessante procura do seu homem por Portugal inteiro, levando o narrador a referenciá-la como «romeira e peregrina», através, uma vez mais, do processo de substituição:

(...) os padres que ouviam falar dela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão, curiosos de saber que mistérios se ocultavam naquela romeira e peregrina³⁵⁵

Não nos parece fruto do acaso que a «vidência»³⁵⁶ de Blimunda seja dada a conhecer ao leitor pela mãe, logo aquando da sua cataforização:

(...) não fales Blimunda, olha só com esses teus olhos que tudo são capazes de ver³⁵⁷

Outras personagens, além do narrador, da própria personagem e da mãe, designam Blimundo através deste poder visionário, como Baltasar, quando este a conhece:

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis está calado, apenas olha fixamente Blimunda e de cada vez que ela o olha a ele 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 nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra.³⁵⁸

Também ao pai de Baltasar, no momento em que esta lhe é apresentada, não escapa o seu aspeto diferente, fazendo-se aqui uso de uma substituição do nome *Blimunda* por *rapariga*, que é expandido por uma descrição que lhe especifica a sua distintividade:

(...) estranho ar da rapariga, com aquele cabelo ruço (...) e os olhos claros, verdes, cinzentos, azuis quando lhes dava de frente a luz, e de repente escuríssimos, castanhos de terra, água parda, negros se a sombra os cobria ou apenas a florava.³⁵⁹

Há ainda a substituição do nome próprio Blimunda por algumas designações ligadas ao estatuto desta personagem na família por afinidade, remetendo estas, uma vez mais, para um plano de euforia. Efetivamente, esta mulher, como ela refere, «sem irmão ou irmã»³⁶⁰, por circunstâncias da vida, ganha uma nova família, pois recém-chegada à casa paterna de Baltasar, confia-nos o narrador:

(...) daí a pouco estavam a sogra e a nora a tratar da ceia³⁶¹

³⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 370. Sublinhado nosso.

³⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 371.

³⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 53.

³⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 54.

³⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 107. Sublinhado nosso.

³⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 176.

³⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 106. Sublinhado nosso.

Não tardou a que Blimunda tratasse a sogra por «minha mãe» e o sogro por «pai», tratamento este tão bem aceite que a resposta não se fez esperar:

Ficas a ser minha filha, Sim minha mãe, Juras então que não és judia nem és cristã-nova, Juro meu pai, Sendo assim, bem-vinda sejas à casa dos Sete-Sóis³⁶².

Perdeu Blimunda a mãe biológica, seu único familiar, dado afirmar «não conheci o meu pai, acho que já tinha morrido quando nasci»³⁶³, mas ganhou outra mãe que a trata, desde logo, não só por «filha» como também por «filha nova», designação afetivamente reforçada pelo valor do determinante possessivo, como comprova esta passagem:

Baltasar disse, Tenho de procurar trabalho, e Blimunda também irá trabalhar, não podemos ficar às sopas, Para Blimunda não haja pressa, quero que ela fique aqui em casa por uns tempos, quero conhecer a minha filha nova³⁶⁴

É caso para afirmarmos que se a vida fechou uma porta a Blimunda, em Lisboa, a mesma lhe escancarou todas as janelas deste novo lar em Mafra, onde foi amorosamente aceite e acolhida não só pelos pais de Baltasar, como pela irmã, que carinhosamente a trata por «mana»³⁶⁵, recorrendo o narrador, uma vez mais, a um caso de substituição para nos dar conta do designador «nova parenta» em relação ao modo como é encarada pela família da cunhada:

(...) ao outro dia vieram a festejar a chegada, e a conhecer a nova parenta, Inês Antónia, irmã de Baltasar, e o marido (...). Trouxeram os filhos (...)³⁶⁶.

De qualquer modo, Saramago não deixa de denunciar, em conformidade com a mentalidade da época, que esta receção calorosa só se dá depois de a sogra atestar não ser Blimunda judia ou cristã-nova. Se fosse, a receção seria igual? O tema da intolerância religiosa é, assim, subtilmente abordado pelo Autor.

A capacidade sobrenatural de *ver* de Blimunda, que opera um prodígio num povoado, vai valer-lhe a bela e simbólica alcunha de «Olhos-de-Água», que não sendo a única, nem a mais importante na narrativa, como já vimos, serve-nos para abordarmos agora um novo processo linguístico designativo, «a permutação»³⁶⁷, que, como sabemos, significa a troca de nomes feita à mesma personagem (permutação temporal) ou entre personagens (permutação espacial). Atentemos, pois, no contexto em que essa alcunha surge na narrativa:

³⁶² Cf. *Ibidem*, p. 107. Sublinhado nosso.

³⁶³ Cf. *Ibidem*.

³⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 108. Sublinhado nosso.

³⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 216.

³⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 109. Sublinhado nosso.

³⁶⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 56.

(...) e numa aldeia onde assim a maltrataram fez depois um prodígio tal, que pouco faltou para a tomarem por santa, foi o caso que havia no lugar grande secura de água, por estarem exaustas as fontes e consumidos os poços, e 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, por isso lhe foi dado o nome de Olhos-de-Água, dos olhos que primeiro se banharam nela³⁶⁸

Esta permutação não ocorre, conseqüentemente, enquanto “usurpação” de identidade, um caso teorizado por Cristina da Costa Vieira no seu ensaio *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Trata-se aqui, antes, de um «nome de rebaptismo (simbólico) ou a alcunha, posta por uma comunidade»³⁶⁹. Blimunda recebe efetivamente a alcunha «Olhos-de-Água» da comunidade de aldeãos. A segunda alcunha surge como nome de «rebaptismo» dado pelo padre Bartolomeu Lourenço, «Sete-Luas», sendo, portanto, também um caso de permutação. Ora, como afirma Cristina da Costa Vieira, «a alcunha é um “nome de guerra”, um designativo de ampla leitura conotativa»³⁷⁰.

(..) o padre virou-se para ela, sorriu, olhou um e outro, e declarou, Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, 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 baptizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha de qualquer um.³⁷¹

Encontramos na narrativa uma segunda explicação para a alcunha *Sete-Luas*, surgindo por oposição à alcunha *Sete-Sóis*, justificada de novo pelo padre, autor da mesma, perante o músico Scarlatti:

(...) quero dizer-lhe que vivem aqui duas pessoas, um homem chamado Baltasar Sete-Sóis, e uma mulher, Blimunda, a quem, por viver com Sete-Sóis, chamei Sete-Luas³⁷²

Outras passagens que ilustram a permutação entre Blimunda e Sete-Luas podem ser aqui aferidas:

Sendo assim, bem-vinda sejas à casa dos Sete-Sóis, Ela já se chama Sete-Luas

Esta é que é Blimunda, disse o padre, Sete-Luas, acrescentou o músico

Fez-se noite, ceou o padre Bartolomeu Lourenço com Sete-Sóis e Sete-Luas

Mas Sete-Sóis, a essa hora, já estava deitado, cobria Sete-Luas com o braço são e murmurava, Blimunda³⁷³

³⁶⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 371. Sublinhado nosso.

³⁶⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 56.

³⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 57.

³⁷¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 94.

³⁷² Cf. *Ibidem*, p. 174.

³⁷³ Cf. *Ibidem*, pp. 107, 175, 178, e 190, respetivamente. Sublinhado nosso.

A importância da permutação entre os designadores *Blimunda* e *Sete-Luas* afere-se ainda pelo elevado número de ocorrências da alcunha «Sete-Luas» (doze) ao longo do romance. De facto, Cristina da Costa Vieira indica que «a permutação designativa do nome verdadeiro por uma alcunha ou por uma corruptela ora serve ao distanciamento (parodístico ou hierárquico) da personagem, ora estabelece laços de familiaridade.»³⁷⁴ Nesse sentido, partindo da análise das doze ocorrências da alcunha «Sete-Luas», podemos concluir que a primeira hipótese está completamente excluída em relação à Blimunda saramaguiana. Muito pelo contrário, esta alcunha, para além de estabelecer «laços de familiaridade»³⁷⁵ entre Blimunda e as outras personagens, assume um carácter encomiástico, se se tiver em conta a beleza cósmica da mesma, reconhecida pelo próprio narrador que afirma: «Sete-Luas, se nome tão belo lhe puseram é bom que o use»³⁷⁶. O designador parece funcionar ainda como elemento focalizador da feminilidade, dada a simbologia da Lua³⁷⁷ por oposição à masculinidade da alcunha «Sete-Sóis», referente a Baltasar. Para reforçar essa feminilidade, o narrador parece ter sentido a necessidade de, pela adição, juntar a alcunha ao nome próprio, como se pode verificar nestes excertos:

(...) o simples encontro do padre é um sinal, porque indo ele a Coimbra, não seria este o caminho se não tivesse de ir à vila de Mafra por lá estarem Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas

Quando o tempo levantou, passada uma semana, partiram Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas para Lisboa³⁷⁸

Ainda no âmbito da permutação do designador *Blimunda* por uma alcunha «nome de guerra», (a «guerra» da Passarola) e de ampla leitura conotativa (mito de Ícaro, elevação, sublimação, procura duma harmonia interior)³⁷⁹, merece destaque uma outra ocorrência com valor encomiástico e que visa concomitantemente estabelecer laços de familiaridade. Trata-se da designação «Voadora» posta a Blimunda por uma comunidade de aldeãos e plenamente assumida pela personagem, como provam os seguintes passos:

Por fim já era conhecida de terra em terra, a pontos de não raro a preceder o nome de Voadora, por causa de uma história estranha que contava.

Não se lembra de mim, chamavam-me Voadora³⁸⁰

³⁷⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 57.

³⁷⁵ Cf. *Ibidem*.

³⁷⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 99.

³⁷⁷ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, «Lua», pp. 418-421.

³⁷⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 123, 143, respetivamente. Sublinhado nosso.

³⁷⁹ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, «Voo», p. 700.

³⁸⁰ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 369 e 372, respetivamente. Sublinhado nosso.

No âmbito dos processos morfossintáticos, apercebemo-nos de que Saramago nunca utilizou na construção de Blimunda a paronímia, a sinonímia, o deslindamento e a contradição. A ausência destes processos parece vincar a intenção do romancista em individualizar a personagem, diferenciá-la, de modo a torná-la única na narrativa, sem qualquer tipo de ambiguidade, o que, de facto, se opõe a conceitos como «similitude fónica ou semântica dos designadores»³⁸¹, «perturbação da distinção identitária»³⁸², «ambiguidades designativas»³⁸³, «equivocos na identificação das personagens»³⁸⁴, «designadores contraditórios»³⁸⁵ que conduzem à «anulação semântica de designadores anteriores»³⁸⁶ com vista à «desconstrução da personagem»³⁸⁷.

2.2.3. Processos morfossintáticos inerentes à construção de Blimunda

Passemos agora à análise dos processos morfossintáticos subjacentes à construção linguística de Blimunda. Assim sendo, procurámos na narrativa passagens ilustrativas destes processos, o que não nos foi difícil, pois «acontece ser a pronominalização um processo linguístico de enorme relevância para a anaforização das personagens romanescas»³⁸⁸. Poderemos, deste modo, passar a exemplificar a pronominalização como um processo linguístico auxiliar à construção de Blimunda apenas com alguns excertos de *Memorial do convento*, já que muitos outros poderiam ser aqui citados:

Frias hão-de ter parecido, a quem perto estivesse, as palavras ditas por Blimunda, Ali vai minha mãe, nenhum suspiro, lágrima nenhuma, nem sequer o rosto compadecido, que ainda assim não faltam estes no meio do povo apesar de tanto ódio, de tanto insulto e escárnio, e esta que é filha e amada como se viu pelo modo como a olhava a mãe, não teve mais dizer senão, Ali vai, e depois voltou-se para um homem a quem nunca vira e perguntou, Que nome é o seu

Quería saber, padre Bartolomeu Lourenço, por que é que Blimunda sempre come pão antes de abrir os olhos pela manhã, Tens dormido com ela? Vivo lá, Repara que estão em pecado de concubinato, melhor seria casarem-se, Ela não quer, eu não sei se quereria, se um dia destes volto para a minha terra e ela prefere ficar em Lisboa, para quê casar, mas o que eu tinha perguntado, Por que come Blimunda pão antes de abrir os olhos de manhã, Sim, Se o vieses a saber um dia, será por ela, por mim não

(...) enquanto Baltasar chega os ferros à forja e os tempera com água, enquanto Blimunda raspa as peles trazidas do açougue, enquanto ambos cortam o vime e trabalham à bigorna, segurando ela a lamela com a tenaz, batendo ele com o malho, e têm de entender-se

³⁸¹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romaneca: processos definidores*, pp. 60-61.

³⁸² Cf. *Ibidem*.

³⁸³ Cf. *Ibidem*.

³⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 62.

³⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 65.

³⁸⁶ Cf. *Ibidem*.

³⁸⁷ Cf. *Ibidem*.

³⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 67.

muito bem para que não se perca nenhuma pancada, ela apresentando o ferro rubro, ele desferindo o golpe certo

(...) esta é que é Blimunda, disse o padre, Sete-Luas acrescentou o músico. Ela tinha brincos de cerejas nas orelhas, trazia-as assim para se mostrar a Baltasar, e por isso foi assim para ele, sorrindo e oferecendo o cesto³⁸⁹

Observa-se ao longo destes passos que Saramago recorre com maior frequência à nomeação - *Blimunda* - e à pronominalização pessoal - *ela*, sobretudo. Destaca-se, depois em segundo plano, o uso do pronome demonstrativo *esta*, que de alguma forma a notabiliza de entre as demais mulheres.

Quanto à numeração cataforizante e anaforizante, só esta última é utilizada na construção linguística da Blimunda saramaguiana, pois a sua designação é profusamente individualizante *grosso modu*, não obstante a sua autonomia na narrativa estar claramente diminuída, na medida em que ela é um dos membros do par protagonista da ação. Como sabemos, a numeração, enquanto processo designativo da personagem romanesca, diminui claramente a individualidade desta, ao contrário da nomeação, plena de sentido. Blimunda surge anaforizada através do numeral cardinal «dois», como exemplificaremos de seguida, além de aparecer o numeral cardinal «sete» na alcunha «Sete-Luas». Todavia, antes dessa ilustração, parece-nos pertinente frisar o seguinte, citando Cristina da Costa Vieira:

(...) a numeração (cardinal e fracionária) permite ainda distinguir personagens quando individualiza subgrupos dentro de uma personagem colectiva antes cataforizada como um todo: ora distingue personagens grupais dentro de uma personagem colectiva de maior abrangência numérica; ora individualiza uma personagem no interior de uma personagem antes cataforizada como colectiva. O numeral cardinal ou fraccionário pode ou não ser acompanhado de nomes comuns que especificam o género de personagens designado. Por isso, a não integração do numeral dentro de um sintagma nominal é linguisticamente expectável quando a personagem está a ser anaforizada, e não cataforizada.³⁹⁰

Assim sendo, a numeração cardinal anaforizante assume uma tripla função na designação de Blimunda. Isto é, primeiramente, o cardinal «sete», independentemente de toda a sua carga simbólica, está presente no apodo «Sete-Luas», designador substituto do designador rígido *Blimunda*, como foi anteriormente referido, em oposição ao par «Sete-Sóis»; daí a anaforização destas duas personagens se processar através de designadores que remetem para o numeral «dois», a que podemos associar o substantivo «casal» e o pronome indefinido «ambos», como passamos a ilustrar:

Falemos agora a sério, disse o padre Bartolomeu Lourenço, sempre que puder aqui virei, mas a obra só poderá adiantar-se com o trabalho de ambos

(...) enquanto Baltasar chega os ferros à forja e os tempera com água, enquanto Blimunda raspa as peles trazidas do açougue, enquanto ambos cortam o vime e trabalham à bigorna

³⁸⁹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 55, 65, 66, 151 e 175, respetivamente. Sublinhado nosso.

³⁹⁰ Cf. *Ibidem*.

(...) e Blimunda respondeu, Voando a máquina, todo o céu será música, e Baltasar, lembrando-se da guerra, Se não for inferno todo o céu. Não sabem estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim

No dia seguinte, muito cedo, estava o tempo de chuva, saíram Blimunda e Baltasar da quinta, ela em jejum natural, ele transportando no alforge o sustento de ambos

Já em Lisboa muito se falava daquela mulher e daquele homem que percorriam a cidade de ponta a ponta, sem medo da epidemia, ele atrás, ela adiante, sempre calados, nas ruas por onde andavam, nas casas onde não se demoravam, ela baixando os olhos quando tinha de passar por ele, e se o caso, todos os dias repetido, não causou maiores suspeitas e estranhezas, foi por ter começado a correr a notícia de que cumpriam ambos penitência, estratégia inventado pelo padre Bartolomeu Lourenço quando se ouviram as primeiras murmurações. Com um pouco mais de imaginação, teria feito do misterioso casal dois enviados do céu³⁹¹

No último excerto, está bem patente a anaforização através da pronominalização de terceira pessoa, e o numeral «dois» reforça semanticamente o designador «casal».

Não deixa de ser curiosa também a situação patente na passagem seguinte, que nos permite estabelecer a transição do numeral «dois» para o «três», se bem que aquele, neste contexto, não anaforize o par Blimunda/Baltasar, mas Blimunda e o padre Bartolomeu Gusmão. Daí que o narrador se apresse a esclarecer o leitor de que o grupo só ficará afetivamente completo com Baltasar. Nesse sentido, surge de imediato o numeral «três», remetendo para o que Cristina da Costa Vieira define como «um funcionamento grupal»³⁹², embora os elementos apareçam «individualizados na sua nomeação»³⁹³:

Foi Blimunda quem veio abrir a porta. Estava escurecendo a tarde, mas ela reconheceu o vulto do padre que desmontava, quatro anos não é tanto tempo assim, beijou-lhe a mão, não andassem por ali vizinhos curiosos e seria diferente a saudação, que estes dois, estes três, quando estiver Baltasar, têm razões do coração que os governam³⁹⁴

Partindo, então, do trecho anterior, passamos agora a ilustrar com algumas passagens da narrativa os contextos em que surge a referência a três personagens individualizadas pela nomeação, nas quais Blimunda está incluída, mas que fazem parte de uma «trindade terrestre» ou «terrenal», unidos pelo segredo da construção da Passarola e voo da mesma. Nos exemplos selecionados, continua a ser recorrente o recurso simultâneo à numeração cataforizante através do cardinal «três» e da pronominalização:

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

Vou para Coimbra, de lá, a seu tempo, mandarei recado, então irão os dois para Lisboa, tu construirás a máquina, tu recolherás as vontades, encontrar-nos-emos os três quando chegar o dia de voar, abraço-te Blimunda, abraço-te Baltasar

³⁹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 149, 151, 184, 185 e 189, respetivamente. Sublinhado nosso.

³⁹² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 69.

³⁹³ Cf. *Ibidem*.

³⁹⁴ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 125. Sublinhado nosso.

(...) mas esta obra, se não é como a do convento, de sua majestade, tem licença régia, provavelmente já esquecida, nem sequer lembrada para mandar D. João V averiguar se o padre Bartolomeu Lourenço ainda tem esperanças de voar um dia, ou se isto é apenas maneira de viverem três pessoas um sonho, quando tais pessoas poderiam ser mais utilmente empregadas, o padre a pregar a palavra de Deus, Blimunda a sondar nascentes de água, Baltasar a pedir esmola

O que meu [padre Bartolomeu Lourenço] for é de nós três, sem os teus olhos, Blimunda, não haveria passarola, nem sem a tua mão direita e a tua paciência, Baltasar

E agora que farás tu, Anjo Custódio, nunca tão necessário foste desde que te nomearam para esse lugar, aqui tens estes três que não tarda se erguerão aos ares

Estão os três voadores à proa da máquina, vão na direcção do poente

Até amanhã, se houver amanhã para os três nautas aéreos que tombam como ave ferida

Frouxos de membros, extenuados os três viajantes escorregaram para fora³⁹⁵

Já os exemplos seguintes se reportam ao numeral três na pessoa da «trindade terrestre», embora os seus membros sejam individualizados na sua nomeação:

O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três, É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, mas, sendo-o, gémeos teríamos de ser, ora ele nasceu em Mafra, eu no Brasil, e as parecenças são nenhuma, Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal, Trinta e cinco anos é também a minha idade, mas nasci em Nápoles, não poderíamos ser uma trindade de gémeos

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 céu³⁹⁶

Será pertinente, agora, destacar o momento em que surge o funcionamento grupal, não de «três», mas de «quatro» personagens. Blimunda aparece também anaforizada através deste cardinal apenas uma vez. Isso acontece quando ao grupo se junta Scarlatti:

O padre Bartolomeu Lourenço aproximou-se, (...) Não seja este o caso, senhor Scarlatti, cuidado com a soleira, essa pedra mais alta, agora, antes de tirar a venda, quero dizer-lhe que vivem aqui duas pessoas, um homem chamado Baltasar Sete-Sóis, e uma mulher, Blimunda, a quem por viver com Sete-Sóis chamei Sete-Luas, são eles quem está construindo a obra que lhe vou mostrar, eu explico o que devem fazer, eles executam (...)

Na sua frente [Scarlatti] estava uma ave gigantesca, de asas abertas, cauda em leque, pescoço comprido, a cabeça ainda em toscos, por isso não se sabia se viria a ser falcão ou

³⁹⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 100, 131, 148, 197, 200, 208, 209 e 210, respetivamente. Sublinhado e acrescento nossos.

³⁹⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 176 e 203, respetivamente. Sublinhado nosso.

gaivota, É este o segredo, perguntou, Este é, até hoje de três pessoas, agora de quatro, aqui está Baltasar Sete-Sóis, e Blimunda não se demora, anda na horta³⁹⁷

Por fim, a numeração ordinal anaforizante de Blimunda não ocorre nesta narrativa. Talvez isso se deva à forte individualização desta personagem, que esse tipo de descrição faz diminuir.

Para concluirmos o estudo da construção designativa de Blimunda, parece-nos pertinente atentarmos ainda nas seguintes palavras de Cristina da Costa Vieira, ainda relativas à numeração:

As numerações cardinal, fraccionária e multiplicativa auxiliam ainda o processo narratológico da descrição da personagem romanesca, determinando índices que conferem uma ilusão do real à mesma, como a idade, a altura, o peso, entre outras realidades mensuráveis, numa lógica de aproximação da personagem à pessoa humana.³⁹⁸

Nesse sentido, o romance não fornece indicações numéricas precisas sobre o peso e a altura de Blimunda, embora o leitor seja informado do seu porte elegante, (similar ao de uma inglesa):

(...) fosse a ocasião outra, havia Sete-Sóis de lembrar-se da guerra, mas 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.³⁹⁹

Note-se a particularidade de o narrador, sempre tão crítico em relação à preterência dos valores nacionais pelos portugueses, ter preferido aqui o estereótipo da mulher inglesa para caracterizar Blimunda. Este facto poderá encontrar justificação no desígnio autoral de diferenciação física da personagem, o mesmo não acontecendo, por exemplo, com o seu vestuário. Todavia, a rudeza das roupas e do calçado de Blimunda em nada diminui a graciosidade e a elegância daquela, antes pelo contrário, realçam-nas. A personagem escapa, deste modo, à regra, pois não é o hábito que *faz* Blimunda. Mais explícitas surgem as indicações relativamente à idade daquela. Todavia, ressalte-se que nos parece estarmos de novo em presença de um desígnio autoral de diferenciação da personagem relativamente a este indicador, pois também nós comungamos do seguinte desígnio de Ana Paula Arnaut: «apesar de sermos alertados com frequência para o fluir do tempo, a verdade é que esta personagem parece não ser submetida a um processo sistemático de envelhecimento. Quase até ao fim do romance é-nos possível visualizar a mesma rapariga de “estranho ar, com aquele cabelo ruço, injusta palavra, que a cor dele é a do mel”»⁴⁰⁰. Assim, no capítulo onde surge a cataforização da personagem (capítulo V), deparámo-nos com o seguinte dado:

³⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 174. Sublinhado nosso.

³⁹⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 70.

³⁹⁹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 56. Sublinhado nosso.

⁴⁰⁰ Cf. Ana Paula Arnaut, «O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda» in *Figuras da ficção*, Carlos Reis (coord.), Coimbra, CLP/Faculdade de Letras de Coimbra, 2006, p. 42.

Deitaram-se, Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, dezanove anos, mas já então se tornara mais velha.⁴⁰¹

As referências a esta realidade mensurável da personagem acompanham cronologicamente o seu envelhecimento. Desta forma, encontrámos no capítulo XII uma alusão ao facto de já terem decorrido seis anos desde que Blimunda conhecera Baltasar. Assim, a mesma tem, nesta altura, vinte e cinco anos:

(...) como seria possível se dormem juntos e todas as noites se procuram e encontram, quer dizer, não serão todas, é certo que há seis anos que vivem como marido e mulher⁴⁰²

No excerto anterior, os números criam, de facto, uma «ilusão de real»⁴⁰³ no que concerne, inclusive, a um certo “desgaste” sexual do casal, traduzido numa decrescente procura e entrega de ambos, decorridos seis anos de vida a dois, à semelhança do que acontece na vida real. Neste sentido, no capítulo XIV, o leitor toma conhecimento, de novo, do passar dos anos da personagem e, desta feita, é a própria Blimunda que, quando inquirida pelo músico Scarlatti sobre a sua idade, no-la dá a conhecer:

(...) e Blimunda que idade tem, Tenho vinte e oito, e sem irmão e ou irmã⁴⁰⁴

O tempo passa inexoravelmente e Blimunda não escapa ao desgaste desse fluir. No capítulo XX, contas feitas, o narrador apresenta-no-la já com trinta e cinco anos de idade. Contudo, segundo o narrador, Blimunda está bem conservada graças ao segredo que ela guarda, o que lhe confere um carácter de excepcionalidade:

(...) onde já vai a esbelteza aérea de Blimunda, dezasseis anos passaram desde que a vimos pela primeira vez, mas desta maturidade se fariam admiráveis mocidades, não há nada que conserve tanto a juventude como guardar um segredo⁴⁰⁵

Por último, já no capítulo final, no derradeiro momento da ação, o leitor é, uma vez mais, informado pelo narrador acerca da idade de Blimunda, que tem já quarenta e sete anos. Mas essa idade tem de ser inferida pelo leitor:

Meteu-se pela rua Nova dos Ferros, virou para a direita na igreja de Nossa Senhora da Oliveira, em direcção ao Rossio, repetia um itinerário de há vinte e oito anos.⁴⁰⁶

Ressalve-se que é aqui que «Blimunda se nos mostra irremediavelmente envelhecida e humanamente enfraquecida no decurso dos nove anos em que procura Baltasar. Assim se

⁴⁰¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 57.

⁴⁰² Cf. *Ibidem*, pp. 134-135. Sublinhado nosso.

⁴⁰³ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 70. A expressão original é de Roland Barthes.

⁴⁰⁴ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 176.

⁴⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 277.

⁴⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 373.

transformam o rosto e os olhos (...) pela ausência física do companheiro»⁴⁰⁷. Esta numeração auxilia assim o efeito de ilusão de real de Blimunda, pois aproxima-a da dimensão temporal do envelhecimento progressivo da pessoa humana⁴⁰⁸.

Quanto aos procedimentos da sintagmação nominal, com ou sem maiusculação⁴⁰⁹ e à paragrafação⁴¹⁰, os mesmos não se concretizam no tocante à construção da Blimunda saramaguiana.

Concluimos que a nomeação, enquanto processo linguístico relevante na construção da personagem romanesca, é extremamente relevante no caso de Blimunda, na medida em que ela surge nomeada através de uma tripla designação nominal: Blimunda - de Jesus- Sete-Luas, não se verificando a inominação. Isto significa que esta personagem está fortemente individualizada. O mesmo explica a ausência de qualquer um dos dezasseis procedimentos linguístico-semânticos relativos ao processo de «perturbação da alteridade»⁴¹¹. De facto, está completamente excluída a hipótese, no que respeita a Blimunda, de estarmos perante «uma personagem romanesca dúplice que vive da ambiguidade na relação entre o par identidade/alteridade, o «eu»/o Outro»⁴¹². Enfim, a personagem Blimunda surge perfeitamente individualizada linguisticamente, e a consequência disso é que o processo da diferenciação⁴¹³ está na base desta personagem, o que encontra eco no desígnio de Vincent Jouve ao afirmar que «plus un personnage est individualisé, plus il se rapproche de mon statut existentiel. (...). Le lecteur, en tant que sujet, se reconnaît ainsi dans le personnage le plus personnalisé»⁴¹⁴. Nesse sentido, parece-nos ser Blimunda, em *Memorial do convento*, «le personnage le plus personnalisé», ou não fosse ela «a impulsadora da trama»⁴¹⁵, «o eixo aglutinador que legitima todo o fazer discursivo»⁴¹⁶. E isto porque «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 atracção indefinível por um mundo outro, liberto do peso de um quotidiano opressivo e dissimulado»⁴¹⁷. Ou seja, ela é uma entidade que contrasta com outras, mesmo que com elas se associe, como é o caso de Baltasar e do padre Bartolomeu de Gusmão, ou que com ela não interaja, como é o caso da rainha.

⁴⁰⁷ Cf. Ana Paula Arnaut, «O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda», p. 43.

⁴⁰⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 70.

⁴⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 71.

⁴¹⁰ Cf. *Ibidem*.

⁴¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 78.

⁴¹² Cf. *Ibidem*.

⁴¹³ Cf. *Ibidem*, p. 75.

⁴¹⁴ Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, pp. 132-133.

⁴¹⁵ Cf. Maria de Fátima Marinho, *A lição de Blimunda*. A propósito de *Memorial do convento*, p. 112.

⁴¹⁶ Cf. *Ibidem*.

⁴¹⁷ Cf. *Ibidem*.

2.2.4. Diferenciação por generalização em Blimunda

Partilhando Blimunda o protagonismo com o seu par, Baltasar, ela surge anaforizada através dos designadores que reenviam para uma duplicidade, nomeadamente «ambos», «casal», «dois» ou a forma feminina «duas» em «duas pessoas». Enquanto elemento de um grupo de três, com a função de ajudar na construção da passarola e no voo da mesma, a anaforização da personagem socorre-se do designador «trindade», que reenvia para a coletividade, reforçada pelo cardinal três: «três voadores», «três nautas aéreos» e «três viajantes», o que nos conduz ao processo que Cristina da Costa Vieira intitula «nominalização no plural», processo «bastante usual (...), podendo o procedimento flexional ser complementado pela numeração, seja ela cardinal, ordinal, fraccionária ou multiplicativa⁴¹⁸». É precisamente o que acontece nos exemplos anteriormente destacados. Relativamente à «trindade» atrás aludida, existe ainda uma «identificação categorial»⁴¹⁹ nos três excertos que se seguem:

(...) mas esta obra, se não é como a do convento, de sua majestade, tem licença régia, provavelmente já esquecida, nem sequer lembrada para mandar D. João V averiguar se o padre Bartolomeu Lourenço ainda tem esperanças de voar um dia, ou se isto é apenas maneira de viverem três pessoas um sonho, quando tais pessoas poderiam ser mais utilmente empregadas, o padre a pregar a palavra de Deus, Blimunda a sondar nascentes de água, Baltasar a pedir esmola

O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três, É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, mas, sendo-o, gémeos teríamos de ser, ora ele nasceu em Mafra, eu no Brasil, e as parecenças são nenhuma, Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal

O padre veio para eles e abraçou-se também subitamente perturbado por uma analogia, [trindade] assim dissera o italiano, Deus ele próprio, Baltasar seu filho, Blimunda o Espírito Santo⁴²⁰

Por outro lado, a sinédoque pode surgir também como funcionalização de uma personagem⁴²¹. Assim sendo, interrogamo-nos sobre a possibilidade de se poder considerar um caso de nominalização no singular, a designação «Voadora» referente a Blimunda, pois aqui refere-se apenas a *parte do todo* dos *três voadores*, dado o padre ter morrido e não se saber do paradeiro de Baltasar, chegando ela própria a se identificar como a *Voadora*. Eis então as passagens referenciadas:

⁴¹⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 102.

⁴¹⁹ Cf. *Ibidem*.

⁴²⁰ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 148, 176 e 203, respetivamente. Sublinhado e acrescentos nossos.

⁴²¹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 101.

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.

Já aqui estive, já aqui passei, e dava com rostos que reconhecia, Não se lembra de mim, chamavam-me Voadora⁴²²

A narrativa apresenta outras situações de identificação categorial que assumem carácter triplo: sexual, por identificar a personagem através da categoria sexual “homem”/“mulher”, por exemplo; relacional, estabelecendo uma identificação da personagem através das relações de parentesco ou de trabalho estabelecidas entres outras personagens; estereotipada, na medida em que se processa a identificação através de estereótipos físicos e psicológicos. A numeração pode, igualmente, subsidiar estas categorizações⁴²³. Estas três variantes aplicam-se à personagem Blimunda.

Nesse sentido, a categorização sexual aplica-se nitidamente àquela através do recurso a «lexemas em que a marcação flexional do género não deixa espaço para ambiguidades: nomeações culturalmente determinadas como sendo masculinas ou femininas»⁴²⁴. Deste modo, o nome próprio *Blimunda* afasta qualquer ambiguidade a esse respeito. Por outro lado, tendo em conta a relação conjugal vivida pela personagem, coexistem no romance os lexemas «homem» (Baltasar) / «mulher» (Blimunda) enquanto referentes do casal e destacamos novamente as trinta e sete «descrições definidas com género claramente marcado, do tipo “a mulher”⁴²⁵, que surgem na narrativa, e uma outra do tipo «a rapariga»⁴²⁶, todas referentes a Blimunda, facto que implica o emprego de «concordâncias gramaticais com flexão adjectival e pronominal que recorre aos monemas “o” / “a”»⁴²⁷:

(...) de repente volta-se a mulher [Blimunda] para o homem [Baltasar] e pergunta⁴²⁸

Quanto à «identificação ou designação de tipo relacional»⁴²⁹ que «denota relações de parentesco»⁴³⁰ é importante esclarecer, desde logo, que o designador «filha»⁴³¹, relativo a Blimunda, surge quer no contexto familiar biológico, isto é, mãe Sebastiana/filha Blimunda, quer no contexto familiar por afinidade, já que os pais de Baltasar a tratam afetivamente por «filha», embora o designador «nora», por oposição a sogra, também surja na narrativa pela voz do narrador:

⁴²² Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 369 e 372, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁴²³ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 101.

⁴²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 102.

⁴²⁵ Cf. *Ibidem*.

⁴²⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 109.

⁴²⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 104.

⁴²⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 114. Sublinhado nosso.

⁴²⁹ Cf. *Ibidem*.

⁴³⁰ Cf. *Ibidem*.

⁴³¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 53-55.

(...) depois olhou para Blimunda, compreendeu que era a mulher do filho, deu-lhe a mão a beijar, daí a pouco estavam a sogra e a nora a tratar da ceia

Para Blimunda não haja pressa, quero que ela fique aqui em casa por uns tempos, quero [Marta Maria] conhecer a minha filha nova.

Enquanto João Francisco, de repente duas vezes mais velho, irá sentar-se debaixo do telheiro do forno, de olhar vazio, como agora está, vendo afastar-se o filho Baltasar, a filha Blimunda, que nora é nome sem jeito⁴³²

Representativas destas identificações de tipo relacional são também as designações «mana Blimunda»⁴³³ e «nova parenta»⁴³⁴, relativas à sua condição de cunhada e cunhada e tia, destacando-se a carga intensamente afetiva transmitida pelo adjetivo «nova» nas duas situações e do nome «mana», designação mais fraterna.

Finalmente, e partindo do princípio de que a identificação categorial estereotipada se «socorre do excesso de determinação, originando um fenómeno de sobressignificação»⁴³⁵, será que não poderemos considerar a isotopia do poderoso olhar de Blimunda um caso representativo de categorização estereotipada? Estamos convicta de que sim, na medida em que a isotopia do *ver* associada ao dom da «mulher dos olhos excessivos»⁴³⁶ perpassa todo o romance, desde a página da cataforização da personagem - «não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver»⁴³⁷, até à derradeira página do romance - «Sob as águas escuras do rio, via passar os peixes a grande profundidade»⁴³⁸. O excerto que destacamos confirma essa isotopia:

Eu posso olhar por dentro das pessoas (...). Não vejo se não estiver em jejum, além disso fiz a promessa de que a ti nunca te veria por dentro, Torno a dizer que estás a mangar comigo, E eu torno a dizer que é verdade, Como hei-de ter a certeza, Amanhã não comerei quando acordar, sairemos depois de casa e eu vou-te dizer o que vir, mas para ti nunca olharei, nem te porás na minha frente, queres assim, Quero, respondeu Baltasar, mas diz-me que mistério é este, como foi que te veio esse poder, se não estás a enganar-me, Amanhã saberás que falo verdade, E não tens medo do Santo Ofício, por muito menos têm outros pagado, O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, Mas a tua mãe foi açotada e degredada por ter visões e revelações, aprendeste com ela, Não é a mesma coisa, 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, Mas persignaste-te com o teu sangue e fizeste-me com ele uma cruz no peito, se isso não é feitiçaria, Sangue de virgindade é água de baptismo, soube o que era quando me rompeste, e quando o senti correr adivinhei os gestos, Que poder é esse teu, 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 de 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, Mesmo a alma, já viste a alma, Nunca a vi,

⁴³² Cf. *Ibidem*, pp. 106, 108 e 144, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁴³³ Cf. *Ibidem*, p. 216. Sublinhado nosso.

⁴³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 109.

⁴³⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 104.

⁴³⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 184.

⁴³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 53.

⁴³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 373.

Talvez a alma não esteja afinal dentro do corpo, Não sei, nunca a vi, Será porque não se possa ver⁴³⁹

A reiterada visão extraordinária desta personagem vinca metaforicamente o superlativo poder dos olhos da Blimunda saramaguiana, consubstanciando-se no ato de *ver* e não no de *olhar*, o que a torna incomparável e única:

Amanheceu, e não se levantaram, Baltasar apenas para comer uns torresmos frios e beber um púcaro de vinho, mas depois tornou a deitar-se, Blimunda quieta, de olhos fechados, alargando o tempo do jejum para se lhe aguçarem as lancetas dos olhos, estiletos finíssimos quando enfim saírem para a luz do sol, porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos. Passou a manhã, foi hora de jantar, que é este o nome da refeição do meio-dia, não esqueçamos, e enfim levanta-se Blimunda, descidas as pálpebras, faz Baltasar a sua segunda refeição, ela para ver não come, ele nem assim veria⁴⁴⁰

2.2.5. Diferenciação por individualização em Blimunda

A diferenciação por individualização que recorre à descrição definida não foi aplicada a Blimunda. Ou seja, nenhum sintagma nominal a consegue individualizar fora do contexto. Nem mesmo a alcunha «Sete-Luas». A diferenciação individualizante de Blimunda surge recorrentemente através da apelação. Ora, quanto a este procedimento, há a salientar que a exceção torna-se regra, isto é, a designação formal *Blimunda de Jesus* socorre-se somente do apelido matronímico *de Jesus*, como passamos a ilustrar:

E, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem baptizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha de qualquer um⁴⁴¹

Este exemplo é ilustrativo também do segundo procedimento linguístico referenciado, isto é, da apelação informal, pelo facto de fazer uso do nome próprio *Blimunda*, em sentido restrito, e da alcunha «Sete-Luas».

No que concerne à apelação formal completa de Blimunda, podemos ainda afirmar que ela ocorre na narrativa apenas aquando da apresentação oficial desta à mãe, por Baltasar, como testemunha o seguinte exemplo:

Minha mãe, esta é a minha mulher, o nome dela é Blimunda de Jesus.⁴⁴²

⁴³⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 79-80. Sublinhado nosso.

⁴⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 81. Sublinhado nosso.

⁴⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 94.

⁴⁴² Cf. *Ibidem*, p. 106.

Segundo Cristina da Costa Vieira, a apelação formal traduz por norma a origem aristocrática de uma personagem⁴⁴³, o que não acontece com a plebeia Blimunda. Quanto ao subsequente comentário do narrador, não deixa de ser curioso notar o peso atribuído pela sociedade à apelação, sendo que este comentário surge, na narrativa, na sequência da apelação formal de Blimunda, anteriormente transcrita:

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, mas outro é o costume, quem foram os seus pais, onde nasceu, que idade tem, e com isto se julga ficar a saber mais, e às vezes tudo.⁴⁴⁴

Ora, as pessoas do povo, no caso de ilegitimidade paterna, para contornar a situação de “filho de pai incógnito”, não tendo outro apelido, socorriam-se do apelido “de Jesus”. Nesse sentido, e regressando à questão da apelação de tipo formal de Blimunda, não nos parece ser difícil encontrar uma possível explicação para a preferência pelo seu apelido matronímico, em detrimento do usual patronímico. Assim, o facto de Blimunda afirmar «Não conheci o meu pai, acho que já tinha morrido quando nasci»⁴⁴⁵, por si só, não se nos afigura impeditivo de atribuição de apelido patronímico. Questionamo-nos então: seria também ela filha de pai incógnito? Não quis ou não pôde Sebastiana Maria de Jesus revelar-lhe o nome do seu progenitor? Ou, simplesmente, este apelido serve intentos axiológicos do Autor? Estamos em crer que sim, com base nos excertos que a seguir transcrevemos que traduzem a problemática da apelação:

(...) como se contasse mais sabê-lo que o tormento dos açoites depois do tormento do cárcere e dos tratos, e que a certa certeza de ir Sebastiana Maria de Jesus, nem o nome a salvou, degredada para Angola

(...) e se alguém vier aí 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, 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 que, como eu, vai ser doutor em cânones precisa ter um nome que lhe assente à dignidade, Adão não teve outro nome, disse Baltasar, E Deus não tem nenhum, respondeu o padre, mas Deus, em verdade, não é nomeável, e no paraíso não havia outro homem de quem Adão houvesse de distinguir-se, E Eva não foi mais que Eva, disse Blimunda, Eva continua a não ser mais que Eva, estou que a mulher é uma só no mundo, só múltipla de aparência, por isso se escusariam outros nomes, e tu és Blimunda, diz-me se precisas de Jesus, Sou cristã, Quem o duvida, perguntou o padre Bartolomeu Lourenço, e rematou, Bem me entendes, mas 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 perguntada⁴⁴⁶

⁴⁴³ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 106.

⁴⁴⁴ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 106.

⁴⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 107.

⁴⁴⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 55 e 150-151, respetivamente. Sublinhado nosso.

Capítulo 3: Predicação da personagem Blimunda

«(...) nas histórias que conheço nunca se fala de monumentos sacros, só de mouras encantadas e tesouros escondidos, e por falar em tesouros e mouras, a Blimunda está bem, muito obrigado, já não é tão bonita como foi, mas quem dera a muitas novas estarem como ela»

(José Saramago, *Memorial do convento*, p. 298)

Não se materializando a desfuncionalização na construção de Blimunda, analisemos a predicação desta personagem, vendo que predicados a ela são apostos, designando «acções relevantes para o desenvolvimento da intriga»⁴⁴⁷. Nesse sentido, iremos analisar o modo como se arquiteta no espaço narrativo a distribuição das categorias dos verbos do ser, do dizer, do poder, do sentir, do saber e do agir na construção linguística da personagem Blimunda.

3.1. A predicação do *ser* e do *não ser* de Blimunda e a metáfora

No concernente à categoria do verbo *ser*, dividiríamos as ações entre o *ser* e o *não ser* de Blimunda, isto é, entre aquilo que os outros dizem que a personagem *é* e aquilo que esta afirma *não ser*. Convém sublinhar que no explanar do *ser* de Blimunda a metáfora assume um papel preponderante, o que pode ser confirmado desde logo no passo introdutório deste capítulo, onde Blimunda surge subtilmente metaforizada nas expressões «tesouros escondidos» e «mouras encantadas», predicação explicitada no segmento textual «e por falar em tesouros e mouras, a Blimunda está bem». Parece-nos que este recurso à metáfora para materializar o «estatuto ontológico da personagem»⁴⁴⁸ não é fruto do acaso, entrevemos nele o desígnio autoral de diferenciação de Blimunda, o que pode ser comprovado pelas alcunhas «Sete-Luas», «Voadora» e «Olhos-de-Água»:

(...) tu serás Sete-Luas porque vês às escuras

Por fim já era conhecida de terra em terra, a pontos de não raro a preceder o nome de Voadora, por causa de uma história estranha que contava.

Não se lembra de mim, chamavam-me Voadora

⁴⁴⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 113.

⁴⁴⁸ Cf. Carlos Reis, *Figuras da ficção*, «Abertura», p. 17.

(...) 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, por isso lhe foi dado o nome de Olhos-de Água, dos olhos que primeiro se banharam nela.⁴⁴⁹

Posto isto, questionamo-nos: não bastaria o valor das metáforas *água-lua-olhos-sete-voadora*⁴⁵⁰ para que o leitor adivinhasse em Blimunda um ser intensamente feminino, puro e clarividente, veiculador de valores de mudança, de renovação positiva e harmoniosa da Vida, através das capacidades do Homem de sublimação e de sonho?

Analisemos, então, uma passagem onde através do recurso à metáfora se vinca a maneira fascinante de *ser* desta mulher simultaneamente inquietante porque misteriosa e desconcertante, por ousar ser diferente e pensar diferente, mas sensata em palavras e ações. Em verdade, esta «romeira e peregrina»⁴⁵¹, mesmo quando projetada num plano disfórico («espantalho», «aparição», «susto», «doida», «fermento de desassossego»⁴⁵²), à luz do contexto, sai positivamente reforçada, como ilustramos seguidamente. A passagem selecionada consolida ações não só do *ser*, mas também do *dizer*, do *poder*, do *sentir*, do *saber* e do *agir* de Blimunda:

Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geada rangente e assassina, dois nevões de que só saiu viva porque ainda não queria morrer. 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 espantalho no meio de searas, aparição entre os moradores das vilas, susto nos pequenos lugares e nos casais perdidos. Perguntava se tinham visto por ali um homem com estes e estes sinais (...), e tanto pode ter vindo pelas estradas (...) como pode ter caído dos ares, num pássaro de ferro e vimes entrançados (...), ainda que de tudo isto não restem mais que destroços, do homem e da ave, levem-me a eles, que só de lhes pôr as mãos em cima os reconhecerei, nem preciso olhar. Julgavam-na doida, mas se ela se deixava ficar por ali uns tempos, viam-na tão sensata em todas as mais palavras e acções que duvidavam da primeira suspeita de pouco siso. (...) Sentava-se às portas a conversar com as mulheres do lugar, ouvia-lhes as lamentações, os aís, 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 na esperança de a encontrar naquele bosque, na seara alta, banhando os pés no rio ou despindo-se atrás dum canavial (...). Nunca entrava em igreja se havia gente lá dentro, apenas para descansar, sentada no chão ou apoiada a uma coluna, entrei por um momento, you-me já embora, esta não é a minha casa. Os padres que ouviam falar dela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão, curiosos de saber que mistérios se ocultavam naquela romeira e peregrina, que segredos se escondiam no rosto impenetrável, nos olhos parados, cujas pálpebras raramente batiam, e que a certas horas e certa luz pareciam lagos onde flutuavam sombras de nuvens, as sombras que dentro passavam, não as comuns do ar. A esses mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora, não poderia encontrar resposta que mais escandalizasse, se pecadores todos nós somos, porém, não raro era que falando sobre isto com outras mulheres as deixasse pensativas, afinal, que faltas são essas nossas, as tuas, as minhas, se nós somos, mulheres, verdadeiramente, o cordeiro que tirará o pecado do mundo, no dia em que isto for compreendido vai ser preciso começar outra vez tudo. (...)

⁴⁴⁹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 94, 369, 372 e 371, respetivamente.

⁴⁵⁰ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, «Água», «Lua», «Olho», «Sete», «Voo», pp. 41, 418, 484, 603 e 700, respetivamente.

⁴⁵¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento* p. 370.

⁴⁵² Cf. *Ibidem*.

e numa aldeia (...) fez um prodígio tal, que pouco faltou para a tomarem por santa, foi caso que havia no lugar grande secura de água, por estarem exaustas as fontes e consumidos os poços, e 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, por isso lhe foi dado o nome de Olhos-de Água⁴⁵³

Este excerto mostra o quanto a predicação de Blimunda abarca todas as categorias verbais previstas por Cristina da Costa Vieira no seu ensaio, isto é, Blimunda é a soma de um *ser* especial, cujo *dizer* reflete a singularidade de um *saber* que emana de um *sentir* sibilino, em virtude do seu peculiar *poder* que, pese embora o pleonasma, tudo pode, na medida em que de situações físicas muito adversas, difícilimas, como patenteia o excerto anterior, delas «saiu viva porque ainda não queria morrer», vencendo, desta feita, a morte. Todas estas categorias verbais se consubstanciam num *agir* que exclui qualquer paridade na terra. Blimunda é intencionalmente construída como «fermento de desassossego», na boa aceção da palavra, num mundo em que ela se assume como corredentora da Humanidade. Isto é, ao identificar-se com o coletivo feminino como sendo «verdadeiramente, o cordeiro que tirará o pecado do mundo»⁴⁵⁴, parafraseando a exclamação de João Baptista a Jesus «Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo!»⁴⁵⁵, Blimunda subverte a doutrina cristã, na medida em que o cordeiro redentor não é um homem, Jesus Cristo, mas sim a mulher, assumindo aqui a condição feminina uma função purificadora, expiatória dos males da Humanidade, donde sobressai também a possibilidade de mudança, se mudança houver, dado afirmar o narrador que «no dia em que isto for compreendido vai ser preciso começar outra vez tudo». Emerge, assim, uma nova doutrina pregada, não por um profeta, mas por uma profetiza, doutrina essa que nada anuncia de transcendental, circunscrevendo-se, pelo contrário, numa esfera terrena de valorização do Homem, porque santos são os homens, pois «são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer»⁴⁵⁶, sendo por isso «o céu (..) o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu»⁴⁵⁷ e, indubitavelmente, de valorização das mulheres, se se fizer fé nas palavras do narrador de que «a grande, interminável conversa das mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens, nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta»⁴⁵⁸, ideia reiterada na narrativa e sobrevalorizada ao igualar-se a força da palavra da mulher à força do sonho no governo do mundo, pois que «além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita»⁴⁵⁹. Por conseguinte, ao estar ausente da tessitura da Blimunda saramaguiana a dimensão ascética comum aos anunciadores da “boa nova”, a personagem apresenta-se, no espaço narrativo,

⁴⁵³ Cf. *Ibidem*, pp. 369-371. Sublinhado nosso.

⁴⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 370.

⁴⁵⁵ Cf. João 1:29 in *Nova bíblia dos capuchinhos*, p. 1732.

⁴⁵⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 143.

⁴⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 121.

⁴⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 114.

⁴⁵⁹ Cf. *Ibidem*.

como possibilidade de renovação e de defesa de valores mundanos, razão pela qual o narrador aconselha: «conforma-te Blimunda, deixemos a Deus o campo de Deus, não atravessemos as suas fronteiras, adoremos deste lado de cá, e façamos o nosso campo, o campo dos homens, que estando feito há-de querer Deus visitar-nos, e então sim, será o mundo criado»⁴⁶⁰, filosofia de vida, a nosso ver, sintetizada nestes versos torquianos : «(Só nos é concedida/Esta vida/Que temos; E é nela que é preciso/Procurar/O velho paraíso/Que perdemos).»⁴⁶¹ Aliás, já vimos como o nome *Blimunda* pode remeter, no seu elemento «munda», para a dimensão terrena, isto é mundana.

Continuando a deslindar ações inerentes ao *ser* de Blimunda, sugerido no espaço narrativo por metáforas, destaca-se a predicação proferida por Baltasar, na imaginação de Blimunda, quando nasceu na alma desta, após a tentativa gorada de o encontrar, a vã esperança de que aquele estaria à sua espera em casa, não sabendo onde procurá-la e, tendo em conta os riscos a que a sua imprudente busca a expusera, considerou Blimunda que o seu homem interpretaria este seu ato de amor como pura loucura:

(...) aquela mulher é uma doida, ah Blimunda⁴⁶²

Só que esta é uma loucura por amor. Esta metáfora parece-nos estar ao serviço daquilo que Vincent Jouve designa de «code affectif qui provoque un sentiment de sympathie pour les personnages»⁴⁶³ com o intuito de fazer despertar no leitor «certains mécanismes du psychisme humain»⁴⁶⁴. Assim sendo, do ponto de vista linguístico, aqui a construção de Blimunda tem como base a noção daquele teórico de que «le thème étroitement lié à l'intimité du personnage est celui de la souffrance. (...). Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance»⁴⁶⁵. Vincent Jouve explica esta interdependência, dado o seguinte:

La réception d'un personnage à travers la thématique conjointe de l'intimité et de la souffrance ne peut manquer d'avoir des résonances profondes. Le lecteur, placé devant un conflit qu'il a lui-même vécu lors de la phase oedipienne et à partir duquel il s'est construit comme sujet), va instantanément - et plus ou moins consciemment - retrouver ses marques: il prendra toujours fait et cause pour le personnage porteur du désir contarié.⁴⁶⁶

Nesse sentido, destacamos ainda o poder compassivo que as metáforas «rosto de pedra» e «bruxa», no contexto em que surgem, despertam no sujeito-leitor:

⁴⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 55.

⁴⁶¹ Cf. Miguel Torga, *Poesia Completa*, Lisboa, Dom Quixote, 2ª edição, 2002, p. 651.

⁴⁶² Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 362. Sublinhado nosso.

⁴⁶³ Cf. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 132.

⁴⁶⁴ Cf. *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p.140.

⁴⁶⁶ Cf. *Ibidem*.

Ao ver aquela mulher ali sentada, alguns melquetrefes vindos de longe julgaram que era assim que a vila de Mafra recebia os visitantes machos, com oferecidas facilidades, e atiravam-lhe chufas obscenas, logo engolidas diante do rosto de pedra que os fitava.

Blimunda ficou ali parada, outra vez hesitante. Ainda não era noite, mas todo o campo, lá em baixo se cobria de sombra. (...) Sentia-se cansada, tanto que podia deixar-se morrer de pura fadiga (...). Sentou-se na beira do caminho, sobre uma pedra, (...). Se alguém passasse ali àquela hora, sentiria um medo mortal, uma mulher assim sentada, sem medo ela, é certamente uma bruxa, à espera de viajante para lhe chupar o sangue ou das companheiras com quem irá ao aquelarre⁴⁶⁷

Receoso do efeito que esta predicação possa causar na “reputação” da personagem, o narrador, de imediato, apela ao mais nobre dos sentimento do leitor - a compaixão:

Contudo, é apenas uma desgraçada mulher que perdeu o seu homem, (...) que faria todos os bruxedos para que ele regressasse, mas desses não conhece nenhum, de que lhe serviu ser capaz de ver o que os outros não vêem, de que lhe serviu ser recolhadora de vontades, se justamente elas foram que o levaram⁴⁶⁸

A escolha das palavras não é gratuita, nunca é, aliás: há uma intenção que lhe subjaz e para prová-lo destacamos a oposição ao dito «ela é certamente uma bruxa». A desconstrução deste juízo sobre o ser de Blimunda é conseguida pela adunção do conector «contudo», do advérbio de valor restritivo «apenas», do adjetivo «desgraçada», da forma verbal «perdeu», seguida do determinante possessivo «seu», para intensificar o sentimento de perda, bem como pela repetição anafórica «de que lhe serviu», expressão seguida do advérbio «justamente». Todos estes elementos linguísticos conduzem a adesão do leitor à causa desta sofrida mulher, ou seja, a seleção deste excerto mostra como nos propusemos abordar, que o narrador analisa o que os outros dizem que Blimunda é, mas também clarifica o que ela afirma *não ser*. Nesta passagem, o narrador afirma que Blimunda «faria todos os bruxedos para que ele regressasse, mas desses não conhece nenhum», portanto *não é* bruxa. Por conseguinte, procurámos o excerto onde está patente a confirmação de que Blimunda *não é*, efetivamente, «feiticeira», embora assuma ter visões que advirão da sua condição feminina. Neste novo excerto, acresce o facto de Blimunda *não ser* «judia» nem *ser* «cristã-nova», predicacões que, no contexto, abonam a seu favor:

Pai, Blimunda não é judia nem cristã-nova, isto do Santo Ofício, do cárcere e do degredo foi coisa de visões que a mãe dela dizia que tinha, e revelações, e que também ouvia vozes, Não há mulher nenhuma que não tenha visões e revelações, e que não ouça vozes, ouvimo-las o dia todo [Marta Maria], para isso não é preciso ser feiticeira. Minha mãe não era feiticeira, nem eu o sou, Também tens visões, Só as que todas as mulheres têm, minha mãe, Juras então que não és judia nem és cristã-nova, Juro meu pai⁴⁶⁹

Esta última jura é validada no romance pela revelação de Blimunda quando afirma:

⁴⁶⁷ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 351 e 357, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁴⁶⁸ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

⁴⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 107. Acrescento e sublinhado nossos.

Sou cristã⁴⁷⁰

Uma outra passagem dá-nos conta ainda do que Blimunda afirma *não ser*, isto é, herege, reforçando-se o facto de *não ser* feiticeira:

O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais⁴⁷¹

Para Blimunda, as suas visões são um fenómeno natural, o que a diferencia do vulgo:

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 vejo⁴⁷²

Há ainda uma outra situação que a personagem assume direta e indiretamente *não ser*, isto é, a de pecadora, tal como confirmamos:

Não tenho pecados a confessar

Os padres que ouviam falar nela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão (...). A esses mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora⁴⁷³

Donde se conclui que a personagem não se considera pecadora, pois confessar-se foi ato por ela nunca praticado na narrativa.

Analisada a questão atinente ao que Blimunda afirma *não ser* e retomando a predicação de Blimunda no tocante ao *ser*, não poderíamos esquecer o valor amplamente eufórico, do seu estatuto divino de acordo com diferentes personagens, estatuto esse reforçado através de metáforas. Assim, Blimunda é divina para o músico Scarlatti e para Baltasar, para quem além de divina é *rainha*; é divina também para o narrador, como se comprova nos passos seguintes:

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. 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.

Terá o santinho ouvido a invocação, pelo menos não veio o diabo buscar a Baltasar, porém os temores é que não se dissiparam, de repente toda a terra começou a murmurar, era o que parecia, talvez efeito da lua, melhor santa me será Sete-Luas, por isso a ela voltou

⁴⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 151.

⁴⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 79.

⁴⁷² Cf. *Ibidem*, pp. 79-80.

⁴⁷³ Cf. *Ibidem*, pp. 92 e 370, respetivamente.

José Pequeno que o rei se calhar já não se atrevia com a rainha, mas se o ermitão é velho, como é que vai ser, Baltasar que a rainha é Blimunda e ele próprio o ermitão

Há também outros simples e rústicos prazeres, como lavarem Baltasar e Blimunda os pés na água, ela levantando as saias até à curva da perna, melhor será que as desça, porque para cada ninfa que se banha há sempre um fauno espreitando, e este está perto e arremete.⁴⁷⁴

Terminamos a abordagem do domínio metafórico do *ser* com o destaque de um trecho em que a predicação é formulada na negativa. A recusa da identificação entre Blimunda, por um lado, e a Oriana de Amadis de Gaula e a Julieta shakespeariana, por outro, almeja vincar a ideia de que Blimunda não é essas personagens da literatura culta, das quais se afasta até pela sua origem plebeia, mas que poderia muito bem ser, dada a sua nobreza interior e o seu sofrimento por amor:

Abraçaram-se os dois no recato de uma árvore de ramos baixos, entre as folhas douradas do outono (...). 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. Com as suas vestes escuras, são duas sombras inquietas, mal se separam, logo se aproximam, não sei que adivinham estes⁴⁷⁵

3.2. A predicação do sentir e do dizer de Blimunda

Há duas dimensões do ser de Blimunda, interrelacionadas, que várias passagens reforçam: o sentir inteligente e o dizer filosófico-axiomático. Vejamos uma primeira passagem:

E Baltasar disse, amanhã vou ao Monte Junto ver como está a máquina, passaram seis meses desde a última vez, como estará aquilo, Vou contigo, Não vale a pena, (...), Tem cuidado, Descansa, a mim não me assaltam ladrões nem mordem lobos, Não é de lobos ou ladrões que falo, Então, Falo da máquina, Dizes sempre que me acautele, eu vou e venho, mais cuidados não posso ter, Tem-nos todos, não te esqueças, Sossega, mulher, que o meu dia ainda não chegou, Não sossego homem, os dias chegam sempre⁴⁷⁶

O passo salienta a aguda capacidade de (pres)sentir de Blimunda, para além de vincar o *dizer* sibilino de frase curta, assertivo, suavizado pelo tom de aconselhamento, carregado de mistério e de filosofia empírica traduzida numa espécie de axioma «os dias chegam sempre», que pressupõe um elevado *saber-poder* de entendimento das coisas, invulgar numa plebeia. Segundo o narrador, isto não é de estranhar já que «só quem não conhece Blimunda não sabe que ela anda no mundo como se já a conhecesse de outras vidas anteriores»⁴⁷⁷. Este

⁴⁷⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 175, 213, 261 e 283, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁴⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 347. Sublinhado nosso.

⁴⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 342. Sublinhado nosso.

⁴⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 229.

peculiar *pressentir* tem, no espaço narrativo, grande representatividade na construção linguística da personagem e não será por acaso que, embora perpassasse todo o romance, desde a cataforização da personagem até ao final, atinja o seu clímax no capítulo em que «é muita a inquietação desta mulher»⁴⁷⁸ que, após um longa e infrutífera noite de espera, sem dormir, sai de madrugada de casa e vai no encalço do seu homem, isto é, Blimunda não se conforma em esperar, age, e esse *agir* é movido pela sua premonição e inteligência:

Em toda essa noite, Blimunda não dormiu. Pusera-se a esperar que Baltasar regressasse ao cair do dia, como em outras ocasiões acontecera, nessa crença saiu da vila, andou quase meia légua pelo caminho que ele traria⁴⁷⁹

Nessa noite, não chegou Baltasar, Blimunda não dormiu. Disposta a afrontar o medo, o perigo e a dificuldade, sentindo tal como um outro *eu* amante que «São de nada tempestades/ante a falta que me fazes»⁴⁸⁰, e decidida a encontrar o seu, parte «na primeira claridade»⁴⁸¹ e «vai pelo caminho por onde Baltasar virá»⁴⁸². Todavia, após uma longa jornada de Mafra até Monte Junto, onde caiu a Passarola, não o encontra como *pressentira*. O conseqüente sofrimento não lhe tolhe o *saber* deduzir, ou seja, o seu raciocínio lógico-dedutivo, continuando a sua busca incessante do homem amado:

O grito de Blimunda, terceiro, e sempre o mesmo nome, não foi agudo, apenas uma explosão sufocada, como se as tripas lhe estivessem sendo arrancadas por gigantesca mão, Baltasar, e ao dizê-lo compreendeu que desde o princípio soubera que viria encontrar deserto este lugar. As lágrimas secaram-se-lhe subitamente (...). Aproximou-se aos tropeções, viu os arbustos arrancados, a depressão que o peso da máquina fizera no chão, e, do outro lado, a meia dúzia de passos, o alforge de Baltasar. Não havia outros sinais do que acontecera ali. Blimunda levantou os olhos para o céu, agora menos limpo, algumas nuvens vogavam serenas no quebrar da tarde, e pela primeira vez sentiu o vazio do espaço, como se estivesse pensando, Não há nada além, mas isto mesmo era o que não queria acreditar (...). Tornou a olhar o alforge, foi buscá-lo, sentiu o peso do espigão dentro dele, e então lembrou-se de que a máquina, se subira no dia anterior, a noite fizera-a descer, por isso Baltasar não estava no céu, estaria na terra (...). Deitou o alforge para o ombro, não havia ali mais que fazer, e começou a procurar nas proximidades, subindo e descendo as encostas cobertas de mato, escolhendo os pontos altos, agora desejosa de ter olhos agudíssimos, não os que o jejum lhe dava, mas outros que da superfície nada deixassem escapar, como os do falcão ou do lince. Com os pés a sangrar, a saía esfarrapada pelo mato espinhoso, deu a volta pelo lado norte do monte, depois tornou ao sítio de partida procurando um nível superior, e então descobriu que nunca tinham ido, nem ela, nem Baltasar, ao cume do Monte Junto, agora deveria subir lá, antes que se fizesse noite, dali teria mais larga vista, é certo que à distância a máquina faria pouca figura, mas o acaso às vezes, ajuda, quem sabe se lá chegando, veria Baltasar acenar-lhe com o braço à beira de uma fonte onde ambos matariam a sede.

Começou Blimunda a subir, consigo mesma ralhando que aquela deveria ter sido a sua primeira lembrança, não agora, com a tarde a despedir-se. Sem dar por isso, encontrou um carreiro que subia, serpenteando, e mais acima um caminho largo, surpreendeu-se com a novidade, que será que há no alto do monte para que tenha sido aberta esta

⁴⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 352.

⁴⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 351.

⁴⁸⁰ Cf. David Mourão-Ferreira, *Obra poética 1948-1998*, Lisboa, Presença, 4ª ed., p. 361.

⁴⁸¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 352.

⁴⁸² Cf. *Ibidem*.

estrada, e com sinais de passagem, e antiga, quem sabe se Baltasar também deu com ela⁴⁸³

Desta feita, Blimunda encontra o frade, cujos intentos de violação vão pôr à prova, uma vez mais, o seu ágil discorrer, o seu ser inteligente, consubstanciado num agir rápido, pragmático, perspicaz e oportuno, não obstante o seu profundo desgaste, que é físico - não dormiu e a caminhada de Mafra até Monte Junto fora longa - e psicológico - não sabe do seu companheiro, se estará vivo ou morto:

Blimunda puxara o alforge para o lado, e, quando o homem se ajoelhou, meteu rapidamente a mão na bolsa, seguiu o espigão pelo encaixe, como um punhal. (...). O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as suas saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, (...). Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajecto, (...). O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo. Blimunda torceu o corpo, aterrada, não por ter matado, mas por sentir aquele peso, duas vezes esmagador. Usando os cotovelos, empurrou-o violentamente, enfim saiu de debaixo dele. O luar mostrou um pouco do hábito branco e mancha escura que alastrava. Blimunda levantou-se, apurou o ouvido. O silêncio era total dentro das ruínas, apenas o seu coração batia. Apalpou o chão, recolheu o alforge e a manta, que teve de puxar com força porque se enrodilhara nas pernas do frade, e foi pô-los num sítio iluminado. Depois voltou ao homem, agarrou o encaixe do espigão e puxou uma vez, duas vezes. Com a torção do corpo, o ferro devia ter ficado entalado entre duas costelas. Em desespero, Blimunda pôs um pé em cima das costas do homem e, num sacão brusco, extraiu o ferro. Houve um gorgolejo espesso, a mancha negra alastrou como uma inundação. Blimunda limpou o espigão ao hábito, guardou-o no alforge, que atirou para as costas, com a manta. Quando ia sair dali, olhou para trás e viu que o frade tinha umas sandálias calçadas, foi tirar-lhas, homem morto vai por seu pé aonde tiver que ir, inferno ou paraíso.

Na sombra que as paredes arruinadas projectavam, Blimunda parou a escolher o caminho. Não se arriscaria a atravessar o terreiro defronte do convento, podia vê-la alguém, acaso outro frade sabedor do segredo, à espera que regressasse o primeiro, que pela demora, devia estar retoçando muito a seu gosto, Malditos sejam os frades, murmurou Blimunda. Agora tinha de desafiar todos os sustos, o lobo, se não era fábula, o invisível rastejar, que esse ouvira-o ela, meter-se ao mato até encontrar o caminho, lá adiante, onde não pudesse ser vista. Descalçou as chancas arruinadas, enfiou as sandálias do morto, grandes, espalmadas, mas sólidas, atou as tiras de couro aos tornozelos, e pôs-se a caminho, de maneira a ter sempre as ruínas entre si e o convento, enquanto a não escondesse o mato ou um acidente do terreno. Rodearam-na os rumores dos montes, banhava-a a brancura do luar, depois vinham as nuvens e cobriam-na de escuridão, mas subitamente descobriu que nada a assustava, que iria descer para o vale sem que o coração lhe vacilasse, podiam aparecer avantesmas e lobisomens, almas penadas e luzeiros, com o espigão os arredaria para o lado

Toda a noite Blimunda andou. Precisava estar muito longe do Monte Junto quando a madrugada apontasse, quando a congregação se reunisse para as primeiras orações. Davam por falta do frade, começariam por buscá-lo na cela, depois por todo o convento, no refeitório, na sala do capítulo, na livraria, na horta, o abade dá-lo-ia por fugido, haveria infinitas murmurações pelos cantos, mas, se algum dos irmãos soubesse do segredo, sobre brasas estaria, quem sabe se invejoso da fortuna do outro, boa saia seria

⁴⁸³ Cf. *Ibidem*, pp. 354-356.

aquela para que ele lançasse o hábito à urtigas, depois a busca passaria para fora dos muros, talvez seja dia claro quando encontrarem o morto⁴⁸⁴

A passagem começa a construir uma Blimunda que revela um *expert savoir faire* também no que concerne ao mundo do crime, pois o facto de Blimunda matar um homem - o frade que a queria violar - não a perturba ao ponto de a impedir de raciocinar de forma lógica, primeiramente, para não ser descoberta pelos frades, depois, para apagar com perícia as pistas que poderiam incriminá-la, e terceiro, para fugir da cena do crime. Vejamos como tal se processa na narrativa:

Quando, a meio da manhã, Blimunda chegou à ribeira de Pedrulhos, decidiu que ali descansaria da cega caminhada em que vinha. Atirara fora as sandálias do frade, não fosse o diabo armar-lhe com elas uma ratoeira, do seu próprio calçado se desfez por sem remédio, agora mergulhava as pernas na água fria, enfim lembrando-se de examinar as roupas, se haveria sangue nelas, talvez esta mancha na saia esfarrapada, rasgou o que rasgado estava, lançou fora o farrapo. Vendo a água correr, perguntou, E agora. Já lavava o espigão de ferro⁴⁸⁵

Regressada a Mafra, após duas noites sem dormir, extenuada pela longa caminhada, pelo sobe e desce da procura contínua de Baltasar, desgastada pela dramática tentativa de violação e pelo conseqüente assassinato do frade, assim como pela subsequente fuga noturna, mas esperançada em encontrar aquele em casa, o que de facto não se concretiza, cai em desânimo profundo. Porém, o seu ser racional e pragmático sobrepõe-se às razões do coração e fá-la agir, e, mesmo no limite das forças e do desespero, Blimunda não se dá por vencida:

Então, sentou-se no degrau de pedra, deixou cair os braços, e ia abandonar-se ao desespero quando pensou que não poderia explicar como estavam na sua posse a manta e o alforje de Baltasar, se justamente teria de dizer que fora por ele e não o encontrara. Mal se segurando nas pernas, dirigiu-se para a barraca e escondeu-os debaixo dum molho de canas⁴⁸⁶

Blimunda é predicada, pois, indiretamente, como uma lutadora. Também de fraca não dá parte quando acordada pela cunhada nessa mesma tarde, não identificando logo a pessoa e o lugar, tendo-lhe esta perguntado por Baltasar, lhe responde com prontidão e naturalidade convincentes, apesar do pesadelo que está a viver, que ele ainda não tinha podido vir:

À tardinha, acabadas as festividades do dia, desceram a casa Álvaro Diogo e a mulher, não entraram pelo quintal, por isso não viram logo Blimunda, mas quando Inês Antónia foi recolher as galinhas que andavam soltas, deu com a cunhada a dormir, porém gesticulando violentamente no sono, pudera não, se estava a matar um dominicano, mas isso não podia Inês Antónia adivinhar. Entrou na barraca, sacudiu Blimunda por um braço (...) e ela abriu os olhos espavorida, sem saber onde estava, no sonho não havia mais que trevas, aqui ainda o entardecer, e, em vez do frade, esta mulher quem é, ah, a irmã de Baltasar, E Baltasar onde está, pergunta Inês Antónia, veja-se como são as coisas, por

⁴⁸⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 359-361.

⁴⁸⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 361-362. Sublinhado nosso.

⁴⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. 362.

estas mesmas palavras se interrogava Blimunda, que resposta há-de dar, a custo levantou-se, todo o corpo lhe dói, cem vezes tinha morto um frade que cem vezes ressuscitava, Baltasar ainda não pode vir⁴⁸⁷

Ainda no âmbito da predicação do *sentir* e do *agir* inteligente de Blimunda, seria empobrecedor para a nossa análise dissertativa não destacarmos da narrativa momentos categóricos dessa sua ação que vão desde o capítulo V, o da cataforização, até ao último, na derradeira página do romance. Assim, a primeira referência a essa capacidade acontece logo após a cataforização da personagem, através de uma espécie de telepatia entre a mãe e Blimunda. Nas palavras do narrador, há uma «ordem mental que lhe veio da própria mãe»⁴⁸⁸ que leva Blimunda a abordar Baltasar, inquirindo-o sobre a sua identidade:

(...) e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, aí não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis⁴⁸⁹

Na sequência deste inusitado procedimento de Blimunda, surge na narrativa um comentário do narrador que veladamente espevita a curiosidade do leitor, deixando entrever que algo de misterioso esta mulher encerra:

(...) e esta que é filha e amada como se viu pelo modo como a olhava a mãe, não teve mais que dizer senão ali vai, e depois voltou-se para um homem a quem nunca vira e perguntou, Que nome é o seu, como se contasse mais sabê-lo que o tormento dos açoites depois do tormento do cárcere e dos tratos⁴⁹⁰

Estranhando também Baltasar o invulgar comportamento desta mulher, que o “subjuga” inexplicavelmente a segui-la até sua casa sem ter proferido palavra, questiona-a, chegando ao seu destino, no sentido de obter dela uma justificação. Os excertos selecionados remetem, uma vez mais, não só para ações do *sentir* (*pressentir*), como também do *ser*, do *dizer*, do *poder*, do *saber* e do *agir*, o que nos permite concluir tratar-se, de facto, de uma personagem densamente modelada:

Por uma hora ficaram os dois sentados, sem falar. Apenas uma vez Baltasar se levantou para pôr alguma lenha na fogueira que esmorecia, e uma vez Blimunda espevitou o morrão da candeia que estava comendo a luz e então, sendo tanta a claridade, pôde Sete-Sóis dizer, Por que foi que me perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê, E agora, Se não tens onde viver melhor, fica aqui, Hei-de ir para Mafra, tenho lá família, Mulher, Pais e uma irmã, Fica, enquanto não fores, será sempre tempo de partires, Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso,

⁴⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 363. Sublinhado nosso.

⁴⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 114.

⁴⁸⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 53-54. Sublinhado nosso.

⁴⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 55. Sublinhado nosso.

Não é razão que me convença, Se não quiseres ficar, vai-te embora, não te posso obrigar, Não tenho forças que me levem daqui, deitaste-me um encanto. Não deitei tal, não disse uma palavra, não te toquei, Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabes de que estás a falar, não te olhei por dentro, Se eu ficar, onde durmo, Comigo.

Deitaram-se, Blimunda era virgem. (...) Correu algum sangue sobre a esteira. Com a pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. (...)

Quando de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro.⁴⁹¹

Em suma: estas passagens materializam Blimunda como um *ser* avisado e estranho, denunciado por um *agir* determinado, pragmático, liberto de preconceito e até profano. Esta predicação de Blimunda revela-se, concomitantemente, por um *dizer* de frase curta, assertiva e imperativa que lembra o aforismo socrático «*sei que sei*», mas «*não sei como sei*», diz Blimunda. O filósofo só sabia que nada sabia; Blimunda sabe que sabe, não sabe é *como* o sabe. Isto é, esse saber vem-lhe de um *poder* intuitivo, de uma elevada capacidade de *pressentir* que a torna um *ser* eleito intrigante para uns:

Esta é a minha sogra, senhor padre Bartolomeu, aproximara-se Marta Maria, intrigada por não ouvir palavras, sendo certo que Blimunda fora abrir a porta sem que alguém a ela batesse

E a uma mulher que é visionária da pior maneira, porque vê o que existe, como já secretamente o sabe Marta Maria que, queixando-se de ter uma nascida na barriga, Blimunda lhe respondeu que não tinha, mas era verdade que sim e ambas o sabiam⁴⁹²

E contagiante para outros, nomeadamente Baltasar, que começa a adquirir alguns dons visionários:

A quem estranhar que tanto tivesse visto Baltasar Sete-Sóis quando já a noite se fechava, responde-se que o resplendor dos santos não é vã miragem do espírito perturbado dos místicos ou mera propaganda da fé em pintura a óleo, e que, de tanto dormir com Blimunda, e com ela quase todas as noites ter dares e tomares da carne, começava a haver em Baltasar um luzeira espiritual de dupla visão⁴⁹³

O agudo *pressentir* de Blimunda manifesta-se também na sua interação com outras personagens, como acontece com o padre Bartolomeu de Gusmão:

Tornou Blimunda a perguntar, De que tem mais medo, padre Bartolomeu Lourenço, do que poderá vir a acontecer, ou do que está acontecendo, Que queres dizer, Que já o Santo Ofício acaso se está aproximando como se aproximou de minha mãe, conheço bem os sinais, é como uma aura branca que envolve aqueles que se tornaram suspeitos aos olhos dos inquisidores

⁴⁹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 56-57. Sublinhado nosso.

⁴⁹² Cf. *Ibidem*, p. 126. Sublinhado nosso.

⁴⁹³ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

Mal conseguiam ver-se no escuro, Blimunda perguntou em voz baixa, num tom neutro, como se conhecesse de antemão a resposta, Por que foi que deitou fogo à máquina⁴⁹⁴

Por fim, o arguto pressentir de Blimunda tornou possível o maior dos prodígios, aquele que foi responsável, se não pelo encontro físico dos amantes, tão desejado pelos próprios e pelo leitor, pelo menos pelo desprendimento da «vontade de Baltasar Sete-Sóis»⁴⁹⁵, que, por ação e poder da amada, «não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda»⁴⁹⁶. Com estas mágicas palavras fenece a narrativa e o momento que contribuiu decisivamente para este quase final feliz é o seguinte:

Encontrou-o. Seis vezes passara por Lisboa, esta era a sétima. Vinha do sul, dos lados de Pegões. Atravessou o rio, quase noite, na última barca que aproveitava a maré. Não comia há quase vinte e quatro horas. Trazia algum alimento no alforje, 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.⁴⁹⁷

3.3. A predicação do saber, do poder e do agir de Blimunda nas esferas doméstica e extra-doméstica

Já vimos que Blimunda, perante a dificuldade e o perigo, consegue manter a frieza. Vamos então aprofundar como é que esse *agir* racional e pragmático interfere numa esfera que extravasa o domínio doméstico da mulher setecentista, a construção de uma passarola, um projeto onde ela tem um papel decisivo: «o segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três [Blimunda, Baltasar, Bartolomeu de Gusmão]»⁴⁹⁸. Por isso, ela é ímpar no universo feminino deste romance. Será importante, frisar, desde logo, que o seu *agir* a distingue inclusive das personagens masculinas, nomeadamente de Baltasar e do padre Bartolomeu de Gusmão, em momentos decisivos da narrativa como são o início da construção da Passarola, a construção em progresso, «a prova da máquina»⁴⁹⁹, ou seja, o levantamento da Passarola»⁵⁰⁰ e o voo propriamente dito. Passamos a ilustrar a primeira etapa desse projeto:

Disse Blimunda, Enquanto o padre Bartolomeu Lourenço não chega, construímos aqui a forja. E como iremos fazer o fole, Vais a um ferreiro, vê como é feito, se à primeira não sair bem, sairá à segunda, se não conseguires à segunda, conseguirás à terceira, ninguém espera por nós para fazermos outra coisa que não seja isto, Não seria preciso tanto trabalho, com o dinheiro que o padre nos deixou compraríamos o fole, E alguém haveria

⁴⁹⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 198 e 212, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁴⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 373.

⁴⁹⁶ Cf. *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

⁴⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 176. Acrescento nosso.

⁴⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p.199.

⁵⁰⁰ Cf. *Ibidem*.

de querer saber para que quererá Baltasar Sete-Sóis um fole, se não é ferreiro nem ferrador, melhor é que o faças tu, nem que tenhas de teimar cem vezes.⁵⁰¹

Nesta fase, Blimunda, como a passagem salienta, revela perspicácia e discernimento, distanciando-se de Baltasar no momento em que o adverte: «E alguém haveria de querer saber para que quererá Baltasar Sete-Sóis um fole, se não é ferreiro nem ferrador»⁵⁰². Aliás, ela não se cinge a mandar, ela age (há apenas uma situação em que ela deliberadamente não se dá ao trabalho de ir, prefere mandar outros na sua vez: «Os padres que ouviam falar dela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão (...). A esses mandava dizer»⁵⁰³), fazendo, assim, jus às palavras do povo de que “Quem quer vai, quem não quer manda”. Blimunda assume, pois, engenhosamente a liderança do início do projeto, mas sem sobrançeria, num espaço de afirmação que estava, nesta época, reservado ao homem:

Baltasar não foi sozinho. Embora para esta diligência se não necessitassem visões duplas, Blimunda tinha mais rigor no olhar, mais precisão no traço, e não errava tão desastrosamente no que tocava às proporções das diferentes partes da obra. Com o dedo molhado no azeite fuliginoso do candil, desenhou na parede as várias peças, o couro segundo o corte que convinha, o bico por onde saíria o vento, a parte inferior e fixa de madeira, a outra parte articulada, só faltava um boneco a dar ao fole⁵⁰⁴

Não queremos com isto dizer que o agir circunscrito à esfera doméstica não seja também valorizado na narrativa; é-o de facto, o que se poderá deduzir da afirmação do narrador de que «por muito vadio que de sua natureza um homem seja, a casa, se a mulher que nela está é estimada e os filhos amados, tem o gosto que tem o pão»⁵⁰⁵. Eis, então, exemplos de Blimunda entregue às suas lides domésticas:

Blimunda levantou-se do mocho, acendeu o lume na lareira, pôs sobre a trempe uma panela de sopas, e quando ela ferveu deitou uma parte para duas tigelas largas que serviu aos dois homens

(...) em vindo o padre Bartolomeu Lourenço, poderá Blimunda, se não tem trabalhos de lavar ou cozinhar que ao tanque a levem ou ao forno a retenham

(...) as mulheres [Blimunda e Inês Antónia] remendam e passajam⁵⁰⁶

Blimunda colabora ainda no trabalho agrícola, sendo também aí a companheira de Baltasar:

Cerca-os a grande quinta abandonada onde as árvores de fruto vão regressando à braveza natural, as silvas cobrindo os caminhos, e no lugar da horta encrespam-se florestas de milhãs e figueiras-do-inferno, mas já Baltasar com a foice, rapou a maior, e Blimunda com

⁵⁰¹ Cf. *Ibidem*, pp. 147-148.

⁵⁰² Cf. *Ibidem*, p. 148.

⁵⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 370.

⁵⁰⁴ Cf. *Ibidem*, p.148.

⁵⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p.112.

⁵⁰⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 56, 92 e 238, respetivamente. Acrescento nosso.

o enxadão, cortou e pôs ao sol as raízes, havendo tempo ainda esta terra dará alguma coisa do que deve ao trabalho.⁵⁰⁷

O agir agrícola de Blimunda, que dá os seus frutos, aparece valorizado em pelo menos mais três passagens:

No dia seguinte, cavalgou cada um [Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti] sua mula e foram a S. Sebastião da Pedreira. Entre o palácio, de um lado, e o celeiro e a abegoaria, do outro, o pátio apresentava-se varrido. Corria água numa caleira, ouvia-se girar uma nora. 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. Lá para diante, a quinta continuava inculta, por força assim tem de ser, se para trabalhar a terra só há três mãos, e essas ocupadas, grande parte do tempo, em obra que da terra não é.

Dirigia-se o padre à porta, mas parou para perguntar, onde está a Blimunda, Anda na horta, respondeu Baltasar

(...) enfim Blimunda, mão discreta e maltratada, com as unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar antes de apanhar as cerejas⁵⁰⁸

Todavia, saliente-se o facto de Blimunda não ter sido arquetizada por forma a “cabem” apenas nessas tarefas tradicionalmente reservadas à mulher e manifestar expressamente interesse pelo conhecimento científico, o que se traduz na colocação de sucessivas questões a quem dele sabe, nomeadamente à personagem mais habilitada academicamente, o padre Bartolomeu de Gusmão «bacharel, licenciado e doutor»⁵⁰⁹. O recorrente «perguntou Blimunda» do narrador dá a conhecer, pois, momentos de interiorização do saber desta personagem, com vista à compreensão do mundo, denunciadores da reflexão, da dúvida e do pasmo de Blimunda que, deste modo, assume uma atitude científica face ao desconhecido.

Eis um segmento textual que exemplifica as nossas afirmações:

Recomeçou Baltasar a bater nos seus ferros, Blimunda varreu para o pátio os fragmentos de vime que não serviam, pelo empenho pareciam dois trabalhos urgentes, mas o padre disse de súbito, como quem não pode segurar mais uma preocupação, Assim nunca chegarei a voar, disse-o em voz cansada, e fez um gesto de tão fundo desânimo que Baltasar teve a instantânea percepção da inutilidade do que estava fazendo, por isso largou o martelo, mas querendo emendar o que podia ser tomado por renúncia, disse, Temos de construir aqui uma forja, temperar os ferros, se não até o peso da passarola os fará vergar, e o padre respondeu, Não se me dá que verguem ou não, o caso é que ela voasse, e assim não pode voar se lhe falta o éter, Que é isso, perguntou Blimunda, É o onde se suspendem as estrelas, 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, Então como faremos, 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, Que virtude é essa do éter, perguntou Blimunda, É ser parte da virtude geral que atrai os seres e os corpos, e até as coisas inanimadas, se os libertam do peso da terra, para o sol, Diga isso por palavras que eu perceba, padre, Para que a máquina se levante ao ar, é preciso que o sol atraia o âmbar que há-de estar preso nos arames do tecto, o qual, por sua vez, atrairá o

⁵⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 93.

⁵⁰⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 173, 174 e 176, respetivamente. Acrescento nosso.

⁵⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 121.

éter que teremos introduzido dentro das esferas, o qual, por sua vez, atrairá os ímanes que estarão por baixo, os quais, por sua vez, atrairão as lamelas de ferro de que se compõe o cavername da barca, e então subiremos ao ar, com o vento, ou com o sopro dos foles, se o vento faltar, mas torno a dizer, faltando o éter, falta-nos tudo. E Blimunda disse, Se o sol atraí o âmbar, e o âmbar atraí o éter, e o éter atraí o íman, e o íman atraí o ferro, a máquina irá sendo puxada para o sol, sem parar, Fez uma pausa e perguntou como se falasse consigo própria, Que será o sol por dentro.⁵¹⁰

A segunda etapa do projeto a três, a execução da obra, está a cargo de «gente mecânica e plebeia»⁵¹¹, esclarecendo o padre Bartolomeu de Gusmão:

(...) duas pessoas, um homem chamado Baltasar Sete-Sóis, e uma mulher Blimunda, (...) são eles quem está construindo a obra que lhe vou mostrar, eu explico o que devem fazer, eles executam⁵¹²

Todavia, neste projeto há a considerar dois níveis de intervenção por parte de Blimunda, isto é, o seu trabalho artesanal e o seu trabalho inspetivo de cariz sobrenatural. O primeiro agir de Blimunda na Passarola é crucial, pois Baltasar é maneta, e embora o narrador reconheça que «é excelente o gancho para travar uma lâmina de ferro ou torcer um vime, é infalível o espigão para abrir olhais no pano de vela»⁵¹³, torna-se imprescindível a subtil ação de Blimunda, pois «as coisas obedecem mal quando lhes falta a carícia da pele humana, cuidam que se sumiram os homens a quem se habituaram, é o desconcerto do mundo. Por isso, Blimunda vem ajudar, e, chegando ela, acaba-se a rebelião, Ainda bem que vieste, diz Baltasar, ou sentem-no as coisas, não se sabe ao certo»⁵¹⁴.

Estes dois trechos dão conta do colaborativo trabalho de Blimunda:

Tornou o padre aos estudos, já bacharel, já licenciado, doutor não tarda, enquanto Baltasar chega os ferros à forja e os tempera na água, enquanto Blimunda raspa as peles trazidas do açougue, enquanto ambos cortam o vime e trabalham à bigorna, segurando ela a lamela com a tenaz, batendo ele com o malho, e têm de entender-se muito bem para que não se perca nenhuma pancada, ela apresentando o ferro rubro, ele desferindo o golpe certo, em força e direcção, nem precisam falar.

Nessa mesma tarde veio Domenico Scarlatti, ali se sentou a afinar o cravo, enquanto Baltasar entrançava vimes e Blimunda cosia velas⁵¹⁵

No que concerne ao trabalho inspetivo, de cariz sobrenatural, ele decorre do seu estranho *poder*, imprescindível na construção da Passarola, o que lhe confere quase o protagonismo desta ação, como ilustramos:

Uma vez por outra, Blimunda levanta-se mais cedo, antes de comer o pão de todas as manhãs, e, deslizando ao longo da parede para evitar pôr os olhos em Baltasar, afasta o pano e vai inspeccionar a obra feita, descobrir a fraqueza escondida do entrançado, a

⁵¹⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 96-97. Sublinhado nosso.

⁵¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 182.

⁵¹² Cf. *Ibidem*, p. 174.

⁵¹³ Cf. *Ibidem*, p. 94.

⁵¹⁴ Cf. *Ibidem*.

⁵¹⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 151 e 183, respetivamente.

bolha de ar no interior do ferro, e, acabada a vistoria, fica enfim a mastigar o alimento, pouco a pouco se tornando tão cega como a outra gente que só pode ver o que à vista está. Quando isto fez pela primeira vez e Baltasar depois disse ao padre Bartolomeu Lourenço, Este ferro não serve, tem uma racha por dentro, Como é que sabes, Foi Blimunda que viu, o padre virou-se para ela, sorriu, olhou um e outro e declarou, Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras⁵¹⁶

Aqui perguntamo-nos: teria sido possível a concretização do projeto da Passarola sem Blimunda? Entendemos que não, pois para além deste seu trabalho de “ver por dentro” os defeitos dos materiais, há ainda a considerar que é imprescindível a intervenção da «mulher dos olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu»⁵¹⁷. Vejamos como, através dos esclarecimentos e dos sucessivos apelos do padre Bartolomeu de Gusmão, a Blimunda e a Baltasar:

(...) ouçam então, na Holanda soube o que é o éter, não é aquilo que geralmente se julga e ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia, para ir busca-lo lá onde está, no céu, teríamos nós de voar e ainda não voamos, mas o éter, dêem agora muita atenção ao que vou dizer-lhes, antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres. Nesse caso é a alma, concluiu Baltasar. Não é, também eu, primeiro, pensei que fosse a alma, também pensei que o éter, afinal, fosse formado pelas almas que a morte liberta do corpo, antes de serem julgadas no fim dos tempos e do universo, mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos.⁵¹⁸

Ora, se o éter se compõe da vontade dos vivos, como chegar a elas? Dêmos de novo a palavra ao padre Bartolomeu de Gusmão, que responde às sucessivas perguntas de Blimunda, as quais categorizam, de novo, a personagem como uma inquiridora nata. Com efeito, Blimunda, assume aqui uma atitude de criança na idade dos “porquês”, isto é, perante uma resposta surge de imediato uma outra questão. Todavia, ressalve-se a profundidade das matérias inquiridas, o que faz dela uma analfabeta lucidamente inteligente. Note-se também, neste excerto por nós truncado, o seu apurado *pressentir* expresso pela forma verbal «adivin hava»:

Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, 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, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a vires, experimenta (...). Vejo, vejo uma nuvem fechada sobre a boca do estômago. O padre persignou-se, Graças, meu Deus, agora voarei. Tirou do alforge um frasco de vidro que tinha presa ao fundo, dentro, uma pastilha de âmbar amarelo, Este âmbar, também chamado electro, atrai o éter, andarás sempre com ele por onde andarem pessoas, em procissões, em autos-de-fé, aqui nas obras do convento, e quando vires que a nuvem vai sair de dentro delas, está sempre a suceder, aproxima o frasco aberto, e a vontade entrará nele, E quando estiver cheio, Tem uma vontade dentro, já está cheio, mas esse é o indecifrável mistério das

⁵¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 94.

⁵¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 184.

⁵¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 130.

vontades, onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito. E que faremos entretanto, perguntou Baltasar⁵¹⁹.

Se neste momento já sabemos o que são «as vontades dos vivos», o combustível alquímico indispensável ao «levantamento da passarola»⁵²⁰, e quem será o agente de toda a ação de recolha, Blimunda, podemos então concluir que sem Blimunda a Passarola não faria o seu voo, já que só Sete-Luas tem o poder de «olhar por dentro das pessoas»⁵²¹ e, assim, localizar e “confiscar” as vontades. Logo, no entender do padre Bartolomeu de Gusmão, Blimunda é um «grande mistério, voar é uma simples coisa comparando com Blimunda»⁵²². Esta personagem tem, deste modo, o seu ser, o seu poder fazer altamente valorizado na narrativa.

Todo o atrevimento tem um preço a pagar, e Blimunda, para que aconteça o almejado voo da Passarola poderá ter que pagar com a própria vida:

(...) não passavam de peloticas e bufarinhices as suas demonstrações de tumor, feto estrangulado e moeda de prata, agora, sim, é que se irão ver as obras maiores do seu destino, quando o padre Bartolomeu Lourenço chegar à quinta de S. Sebastião da Pedreira e disser, Blimunda, está Lisboa atormentada de uma grande doença, morrem pessoas em todas as casas, 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, Que doença é essa, Dizem que foi trazida por uma nau do Brasil (...), pelos sinais que dá, é vômito negro ou febre-amarela, o nome pouco importa, o caso é que estão morrendo como tordos, que decides tu, Blimunda⁵²³

Teria Blimunda, tendo em conta o «princípio de distintividade»⁵²⁴ que a categoriza de forma altamente positiva no espaço narrativo, possibilidade de recusar esta recolha de vontades? A resposta encontramos-la nos subseqüentes *agir* e *dizer* da personagem:

Levantou-se Blimunda do mocho onde estava sentada, ergueu a tampa da arca e lá dentro tirou o frasco de vidro, quantas vontades ali haveria, talvez umas cem, quase nada para as necessidades, e mesmo assim fora uma longa e custosa caçada, muito jejum, às vezes perdida num labirinto, onde está a vontade que não a vejo, só vísceras e ossos, a rede agónica dos nervos, o mar de sangue, a comida pastosa no estômago, o excremento final, Irás, perguntou o padre, Irei, respondeu ela⁵²⁵

Vejamos agora a ação de Blimunda no que se refere à terceira etapa do projeto, ou seja, ao momento do «grande levantamento da passarola»⁵²⁶. Antes deste acontecimento, existe na narrativa uma passagem que faz sobressair a desconcertante sagacidade e pragmatismo de Blimunda. Tal acontece quando o músico fica a par do segredo da Passarola e do intento de voo e, apesar de homem inteligente, não vê como contornar o óbice da saída da

⁵¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 131. Sublinhado nosso.

⁵²⁰ Cf. *Ibidem*, p.199.

⁵²¹ Cf. *Ibidem*, p. 79.

⁵²² Cf. *Ibidem*, p. 66.

⁵²³ Cf. *Ibidem*, pp. 184-185. Sublinhado nosso.

⁵²⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 121.

⁵²⁵ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 185. Sublinhado nosso.

⁵²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 199.

grande máquina da abegoaria, questão que deixa perplexos Baltasar e o padre Bartolomeu de Gusmão, mas não Blimunda, que vislumbra logo a solução. Aqui questionamo-nos: a perplexidade dos dois homens terá a ver com o facto de nunca terem pensado nesta questão que, apesar de parecer trivial, é determinante para o voo? A pronta e sábia resposta de Blimunda, parafraseando a mensagem do Livro da Sapiência, o Eclesiastes «Tudo tem o seu tempo - Para tudo há um momento e um tempo para cada coisa que se deseja debaixo do céu (...), tempo para destruir e tempo para edificar»⁵²⁷ evidencia, pelo contrário, prévia reflexão sobre o assunto e uma profunda cultura, saindo assim reforçada, a supremacia do género feminino sobre o masculino, frise-se, sobre um eclesiástico:

(...) mas havendo esta ave de voar, como sairá, se não cabe na porta. Baltasar e o padre Bartolomeu Lourenço olharam-se perplexos, e depois para fora. Blimunda estava ali, com um cesto de cerejas, e respondia, 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.⁵²⁸

Quando o padre Bartolomeu de Gusmão está a ser já alvo de perseguição do Santo Ofício, havendo, por isso, necessidade de agir rapidamente, destaca-se de novo Blimunda:

Que faremos, repetiu, e ele gritou, 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. Baltasar e Blimunda olharam-se demoradamente, Estava escrito, disse ele, Vamos, disse ela.⁵²⁹

Para a iniciativa de Blimunda, no momento desta partida inesperada, logo não programada, talvez tenha contribuído o facto de não ser mãe e, amando Baltasar como ama, estando com ele, pouco importar o onde e o amanhã. Antes da partida, Blimunda revela uma surpreendente calma:

Tanto trabalho ainda, e tão pouco o tempo. Baltasar já está no telhado, retirando as telhas, e lança-as para baixo, vai um estrilho de cacos em redor da abegoaria, e o padre Bartolomeu Lourenço conseguiu vencer a prostração em que estava, e usa as suas fracas forças para arrancar, de dentro, as ripas mais delgadas, que os barrotes requerem um vigor que lhe falta, esses vão ter de esperar, enquanto Blimunda, calma como se em toda a sua vida não tivesse feito mais que voar, verifica o estado das velas, se o breu está espalhado por igual, e reforça algumas bainhas.⁵³⁰

Logo, tão pronta é Blimunda para «fugir na máquina», como calma na execução das tarefas preparatórias. Ela recorda os versos camonianos «Presença serena/que a tormenta amansa»⁵³¹, pois o seu estado de espírito contrasta com o mar de agitação que a rodeia: a

⁵²⁷ Cf. Eclesiastes 3:1,3 in *Nova bíblia dos capuchinhos*, p. 1039.

⁵²⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 175.

⁵²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 199. Sublinhado nosso.

⁵³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 200. Sublinhado nosso.

⁵³¹ Cf. Luís de Camões in *Poesia lírica*, sel. e introd. de Isabel Pascoal, Lisboa, Ulisseia, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, p. 60.

inquietação e o medo do perseguido e a pressa de Baltasar - «há tanto trabalho a fazer, não se pode perder um minuto»⁵³²; «Tanto trabalho ainda, e tão pouco tempo»⁵³³.

Eis o momento da partida:

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 corda⁵³⁴.

Entramos definitivamente na derradeira etapa da concretização do projeto, ou seja, o voo da Passarola. Se nas anteriores Blimunda se distinguiu pela sua maneira de ser, de dizer, de poder, de sentir, de saber e de agir, também agora, como revela o segmento textual precedente, age, de forma resoluta, coadjuvando Baltasar, que, pelo contrário, se mostra trémulo. Afinal, quem é nesta aventura o sexo forte? Quem é que, apesar de se agarrar «nervosamente aos prumos, depois à amurada»⁵³⁵, revela maior autodomínio e age? Quem incentiva quem a agir? Quem afaga e consola? Quem é que na trindade analógica é o Espírito Santo, estando-lhe, portanto, subjacente o dom da ubiquidade? Quem é que no meio do inebriamento do sucesso da descolagem, invadidos por sentimentos contraditórios, ora «assustados apenas com a sua própria coragem»⁵³⁶, ora «deslumbrados de luz e de vento, logo sem nenhum susto»⁵³⁷, entre manifestações de comovido choro, abraços de felicidade e gritos de satisfação, dá mostras de grande racionalidade, lembrando que é preciso “governar” a máquina? Blimunda. Veja-se ainda este excerto:

Ah, e Baltasar gritou, Conseguimos, abraçou-se a Blimunda e desatou a chorar, parecia uma criança perdida, um soldado que andou na guerra, que nos Pegões matou um homem com o seu espigão, e agora soluça de felicidade abraçado a Blimunda, que lhe beija a cara suja, então, então. 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, Só há um Deus, gritou, mas o vento levou-lhe as palavras da boca. Então Blimunda disse, Se não abrímos a vela, continuaremos a subir, aonde iremos parar, talvez ao sol.⁵³⁸

Todavia, se o padre Bartolomeu de Gusmão, perante a iminente queda «olha indiferente, está fora do mundo, para além da própria resignação, espera o fim que não vai tardar», tal não acontece com Blimunda, que, consciente do risco e do perigo, se autodomina, raciocina, age, e leva o Outro - saliente-se, masculino - a agir, tentando inverter a situação ou, pelo menos, minorar danos. Atente-se na atitude de proteção maternal de Blimunda em relação às vontades, “fruto” da sua vidência, que quase lhe custou a vida:

⁵³² Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 199.

⁵³³ Cf. *Ibidem*, p. 200.

⁵³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 202.

⁵³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 203.

⁵³⁶ Cf. *Ibidem*.

⁵³⁷ Cf. *Ibidem*.

⁵³⁸ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

Mas de súbito Blimunda solta-se de Baltasar, a quem convulsa se agarrara quando a máquina precipitou a descida, e rodeia com os braços uma das esferas que contêm as nuvens fechadas, as vontades, duas mil são mas não chegam, cobre-as com o corpo, como se as quisesse meter dentro de si ou juntar-se a elas. A máquina dá um salto brusco, levanta a cabeça, cavalo a que puxaram o bridão, suspende-se por um segundo, hesita, depois recomeça a cair, mas menos depressa, e Blimunda grita, Baltasar, Baltasar, não precisou chamar três vezes, já ele se abraçara com a outra esfera, fazia corpo com ela⁵³⁹

Caindo atordoados ao chão, o facto não impede Blimunda de ser a primeira a reagir na escuridão da noite:

Onde estamos, perguntou Blimunda⁵⁴⁰

Perante o desconhecido e os funestos vaticínios do padre Bartolomeu de Gusmão - «Todo o lugar da terra é antecâmara do inferno»⁵⁴¹ - para além do fracasso da empreitada que também a atinge, Blimunda não se deixa abater, não se queixa, mas age, e o primeiro a beneficiar da sua ação e do seu dizer é o padre, sendo desígnio daquela levantar moralmente o estado de espírito deste, através de palavras de encorajamento e de esperança:

Blimunda aproximou-se do padre, disse, Passámos por um grande perigo quando descemos, se fomos capazes de nos livrar desse, doutros também nos livraremos, diga para onde devemos ir, Não sei onde estamos, Quando nascer o dia, veremos melhor, subiremos a um destes montes, e de lá, orientando-nos pelo sol, acharemos caminho⁵⁴²

A inusitada persistência do padre no desânimo leva Blimunda a concluir que «está doente o padre Bartolomeu Lourenço, não parece o mesmo homem»⁵⁴³. Contudo, a tristeza que subjaz a esta constatação não obscurece o pragmatismo com que a personagem foi tecida, facto validado pela subsequente pergunta a Baltasar:

E nós que faremos⁵⁴⁴

De facto, o padre estava muito abatido, a tal ponto que «deitou fogo à máquina»⁵⁴⁵, concluindo o narrador que muito mal tem de estar «um homem que quis deitar fogo a um sonho»⁵⁴⁶. É então convicção de Blimunda: «Foi-se embora, não o tornaremos a ver»⁵⁴⁷. Palavra dita, cumpre-se a desdita, razão pela qual, entre as demais que conhecemos:

⁵³⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 209-210.

⁵⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 210.

⁵⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 211.

⁵⁴² Cf. *Ibidem*.

⁵⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 212

⁵⁴⁴ Cf. *Ibidem*.

⁵⁴⁵ Cf. *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Cf. *Ibidem*.

⁵⁴⁷ Cf. *Ibidem*, p. 213.

Mal dormiram nessa noite. O padre Bartolomeu Lourenço não voltou.⁵⁴⁸

Apesar de tudo, Blimunda tem ainda uma palavra a dizer, reveladora da sua força interior e do seu arguto discorrer, o que, uma vez mais, a diferencia do Outro masculino:

Ao amanhecer, nasceria o sol daí a pouco, Blimunda disse, *Se não estenderes a vela, se não tapares bem tapadas as bolas de âmbar, a máquina vai-se sozinha, nem precisa de quem a governe, talvez fosse melhor deixá-la ir, porventura se encontraria em algum lugar da terra ou do céu com o padre Bartolomeu Lourenço*⁵⁴⁹

Inexoravelmente, tudo na vida tem um princípio, um meio e um fim. Este nem sempre feliz. O sonho da construção da Passarola não escapou a essa regra. Encetámos o aprofundamento da categorização das ações da Blimunda saramaguiana na prossecução deste sonho, focalizando-nos, à partida, no seu astuto *agir* racional e pragmático, pedra de toque para outras categorizações, nomeadamente do seu *ser*, *dizer*, *sentir*, *poder* e *saber*, quase sempre indissociáveis, como já referimos, altamente diferenciadoras no espaço narrativo, e, neste caso particular, do Outro masculino numa esfera de ação, a laboral, que, por regra, lhe é mais favorável. Todavia, Blimunda é exceção, e, por isso, confirma-a, marcando desde o início da empreitada a supremacia do seu ser, do seu dizer, do seu poder, do seu sentir, do seu saber (e quando não sabe, tem a humildade de perguntar) e do seu agir.

Apesar da destruição do «sonho utópico de voar, de um homem ambicioso no melhor sentido, ambicioso de saber, de descobrir»⁵⁵⁰, essa qualidade continua a encaixar na arquitetura de Blimunda. Talvez, por isso, tivessem «razões do coração que os governam»⁵⁵¹, afirma o narrador, ou governaram, dizemos nós!

3.4. A predicação do poder/dom de Blimunda

Como vimos, a participação na construção e voo da Passarola remete esta personagem feminina para uma esfera de ação tradicionalmente reservada ao homem. Parece-nos oportuno analisar agora uma outra situação que reforça essa posição. Com efeito, Blimunda outorga a si própria, na narrativa, um *agir* “pró-sacerdotal”, isto é, age como se tivesse sido investida de um *poder* sacramental reservado pela Igreja, ainda nos dias de hoje, apenas aos homens, aqui intencionalmente profanado, no ritual do sangue virginal, mas similar ao sagrado, em termos de execução e de finalidade, facto que leva o narrador a considerar o seguinte:

⁵⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

⁵⁴⁹ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

⁵⁵⁰ Cf. Maria Joaquina Nobre Júlio, *Memorial do convento de José Saramago, (Subsídios para uma leitura)*, Lisboa, Repliação, 1999, p. 54.

⁵⁵¹ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 125.

(...) talvez ande por aqui obra de outro mais secreto sacramento, a cruz e o sinal feitos e traçados com o sangue da virgindade rasgada, quando à luz amarela do candil, estando ambos deitados de costas, repousando, e, por primeira infracção aos usos, nus como suas mães os tinham parido, Blimunda recolheu da enxerga, entre as pernas, o vivíssimo sangue, e nessa espécie comungaram, se não é heresia dizer-lo ou, maior ainda, tê-lo feito⁵⁵².

Este agir, que Blimunda recusa tratar-se de feitiçaria, é por ela explicado no excerto que se segue. De frisar, uma vez mais, nesta curta passagem, a interconexão das ações dos domínios do *ser*, do *dizer*, do *poder*, do *sentir*, do *saber* e do *agir* da Blimunda saramaguiana:

Mas persignaste-te com o teu sangue e fizeste-me com ele uma cruz no peito, se isso não é feitiçaria, Sangue de virgindade é água do baptismo, soube que o era quando me rompestes, e quando o sentí correr adivinei os gestos, Que poder é esse teu⁵⁵³

Partindo da questão de Baltasar «Que poder é esse teu», tentaremos, agora, aclarar mais especificamente o poder de Blimunda. Assim, não será necessário ler o romance para saber da sua existência, já que se se procurarem razões na contracapa de *Memorial do convento* que convençam de que vale a pena a sua leitura, encontra-se na sinopse da mesma a referência não ao poder, mas aos «poderes» de uma mulher: «Era uma vez um rei (...). Era uma vez a gente (...). Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. (...)». Era uma vez um padre (...).⁵⁵⁴ Iniciada a leitura do romance, deparamo-nos na página 66 com uma alusão a esse poder feita pelo padre Bartolomeu de Gusmão, que, apesar de não o desvendar ao inquiridor Baltasar, considera, para espicaçar a curiosidade deste e, conseqüentemente, do leitor, «que se trata de um grande mistério, voar é uma simples coisa comparando com Blimunda»⁵⁵⁵. Esta consideração é retomada pelo narrador na página 78 que de novo traz a lume o «grande mistério, tão grande que voar faria figura de pequena coisa, comparando»⁵⁵⁶, assim se aguçando a simultânea curiosidade de Baltasar e do leitor, que a pouco e pouco, se vão apercebendo de um *ser* algo estranho.

Depois, é Blimunda quem revela o grande mistério que a habita e que a diferencia dos outros, isto é, a *ser* como é, a *dizer* o que diz, a *sentir* o que sente, a *saber* o que sabe e a *agir* como age, em virtude do seu incrível *poder*:

Lembras-te da primeira vez que dormiste comigo, teres dito que te olhei por dentro, Lembro-me, Não sabias o que estavas a dizer, nem soubeste o que estavas a ouvir quando eu te disse que nunca te olharia por dentro. Baltasar não teve tempo de responder, ainda procurava o sentido das palavras, e outras já se ouviam no quarto, incríveis, Eu posso olhar por dentro das pessoas.

⁵⁵² Cf. *Ibidem*, p. 77.

⁵⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 80. Sublinhado nosso.

⁵⁵⁴ Cf. *Ibidem*. Contracapa. Sublinhado nosso.

⁵⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 66.

⁵⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 78.

Sete-Sóis soergueu-se na enxerga, incrédulo, e também inquieto, Estás a mangar comigo, ninguém pode olhar por dentro as pessoas, Eu posso⁵⁵⁷

Se até aqui se aludira apenas ao «mistério», se Blimunda somente declarara «eu posso», é Baltasar quem profere, na narrativa, pela primeira vez, a palavra «poder» referente àquela personagem feminina:

(...) mas diz-me que mistério é este, como foi que te veio esse poder, se não estás a enganar-me⁵⁵⁸

Blimunda, por sua vez, prefere chamar-lhe «dom», termo que, a nosso ver, remete mais para a excecionalidade atrás referida, na medida em que a sua posse a diferencia, pois só os eleitos o possuem:

O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais⁵⁵⁹

Também o narrador reconhece a posse deste «dom»:

Durante todos estes anos, desde que se revelara o dom que possuía⁵⁶⁰

Dizer-se «poder» ou «dom» pouco importa, importante mesmo é a clarividência que subjaz ao princípio da distintividade da sua construção linguística.

3.5. A predicação do saber e do agir de Blimunda nos campos religioso e sexual

A predicação do *saber* e do *agir* de Blimunda nos campos religioso e sexual revela uma emancipação feminina *avant la lettre*, que a distingue no universo feminino do romance. Estes domínios estão, de certa forma, interligados, na medida em que o peso da religião católica interfere, no Portugal do século XVIII, com a vida sexual, isto é, a Igreja fazia encarar o prazer sexual como transgressão. Assim, para a rainha, em virtude da sua «cristianíssima retenção moral»⁵⁶¹, até o amar para procriar, religiosamente justificado pelo preceito bíblico *crescei e multiplicai-vos*, é transgressão e, embora tranquilizada pelo seu orientador espiritual, não se liberta dos escrúpulos do seu pecado, apesar de tão mingudadamente carnal:

⁵⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 79. Sublinhado nosso.

⁵⁵⁸ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

⁵⁵⁹ Cf. *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 134.

⁵⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 12.

Ainda que insistentemente tranquilizada pelo confessor, tem D. Maria Ana, nestas ocasiões, grandes escrúpulos de alma. Retirados el-rei e os camaristas, deitadas já as damas que a servem e lhe protegem o sono, sempre cuida a rainha que seria sua obrigação levantar-se para as últimas orações, mas, tendo de guardar o choco por conselho dos médicos, contenta-se com murmurá-las infinitamente, passando cada vez mas devagar as contas do rosário, até que adormece no meio de uma avé-maria cheia de graça⁵⁶²

Destes escrúpulos limitativos do prazer está liberta Blimunda, que frui a sua relação amorosa, destoando, inclusive, no modo como se posiciona face à ideia de pecado que tanto atormenta a rainha:

Servem também os panos pendurados ao acto da confissão, posto o confessor deste lado de fora, postos os confitentes, um de cada vez, do lado de dentro, precisamente onde constantes pecados de luxúria ambos cometem, além de serem concubinos, se não é pior a palavra que a situação, aliás facilmente absolvida pelo padre Bartolomeu Lourenço que 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, enquanto Blimunda diz do outro lado do pano, em voz alta bastante para que Sete-Sóis a ouça, Não tenho pecados a confessar.⁵⁶³

A Blimunda saramaguiana rejeita, pois, o estatuto de pecadora, até com alguma altivez, ao ponto de o narrador considerar escandalosa a sua resposta aos padres «de só se confessar quando se sentisse pecadora»⁵⁶⁴, concluindo que Blimunda «não poderia encontrar resposta que mais escandalizasse, se pecadores todos nós somos»⁵⁶⁵. O leitor compreende, uma vez mais, o falso compungimento e a fina ironia do narrador, que não consegue condenar a atitude de Blimunda.

Blimunda foi, então, brindada pelo seu criador com a possibilidade de uma realização plena, porquanto intensamente gozada e escandalosamente correspondida, arredada de todo o preconceito, facto que o próprio narrador estranha por se revelar tão anacrónico, como atesta o seguinte excerto:

Blimunda foge da água rindo, ele agarra-a pela cintura, ambos caem, qual de baixo, qual de cima, nem parecem pessoas deste século.⁵⁶⁶

Todavia, se continuarmos a estabelecer um paralelo entre Blimunda e outras personagens femininas do romance, nomeadamente D. Maria Ana, a rainha, e Inês Antónia, a cunhada, verificamos a distintividade de Blimunda, pois nenhuma daquelas mulheres partilha o seu agir sexual. Nessa medida, seleccionámos esta passagem como ponto de partida da diferenciação entre D. Maria Ana, a rainha, e Blimunda:

⁵⁶² Cf. *Ibidem*, p. 17.

⁵⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 92. Sublinhado nosso.

⁵⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 370.

⁵⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 283. Sublinhado nosso.

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 homem soldado maneta o homem que haveria de ser de sua filha, e 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 pelescurita, ela roliça e brancaustríaca, e tanto lhes fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira, mas ele vai desferrar-se bem, não ela coitada⁵⁶⁷

Daqui se deduz a *ação* de Blimunda expressa em categorias verbais não só do *dizer* materializado no *perguntar* como também do seu *saber-poder*, pois que ela *soube* entender uma *ordem mental*, o que implica ter *poder* para tal; por outro lado, depreende-se a *inação* de D. Maria Ana que sofre a *ação* praticada por outros: *casaram-nos*; e *tanto lhes fazia gostarem-se ou não, nasceram para casar assim e não de outra maneira*. Essa *inação* está reforçada pelo adjetivo *coitada*, que traduz bem o quanto a rainha é vítima do agir dos outros. Saliente-se, por outro lado, que a carga negativa subjacente ao adjetivo «coitada», desencadeador da comiseração do leitor, está intencionalmente implícita noutras passagens, nelas sobressaindo a resignada passividade, isto é, a ausência de *ação* de D. Maria Ana, como nesta:

Se o poderoso som, que ecoara por toda a capela, pôde chegar, por salas e extensos corredores, ao quarto ou câmara onde a rainha espera, fique ela sabendo que seu marido vem aí.
Que espere. (...) O cântaro está à espera da fonte.⁵⁶⁸

E sobretudo na seguinte, onde D. Maria Ana é passivamente conduzida ao leito para o ato sexual formal - «D. João V conduz D. Maria Ana ao leito, leva-a pela mão» - ato friamente encarado por D. João V como forma de cumprimento de dever:

Vestem a rainha e o rei camisas compridas, que pelo chão arrastam, a do rei somente a fimbria 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, para que não morram no momento do acto carnal, para que desta nova tentativa venha a resultar fruto (...). D. Maria Ana estende ao rei a mãozinha suada e fria (...) e el-rei que já cumpriu o seu dever (...) beija-lha (...). Ainda que insistentemente tranquilizada pelo confessor, tem D. Maria Ana, nestas ocasiões, grandes escrúpulos de alma.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ Cf. *Ibidem*, p. 114. Sublinhado nosso.

⁵⁶⁸ Cf. *Ibidem*, p. 13. Sublinhado nosso.

⁵⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 17.

Passividade que contrasta, definitivamente, com esta arrojada e voluptuosa atitude de Blimunda, ao ser ela a conduzir Baltasar para a lúbrica barraca, onde acontecerá o informal, mas apetecido ato amoroso:

Para dentro da barraca o levou Blimunda, não era a primeira vez que ali entravam a horas noturnas, ora por vontade de um, ora por vontade do outro,⁵⁷⁰

A iniciativa de Blimunda, nesse longínquo século XVIII, contraria a tradicional reserva do fruir do género feminino. Ou seja, Blimunda exprime, de forma desinibida o seu desejo sexual, gesto “interdito” à mulher setecentista pela moral tradicional. Várias passagens atestam o prazer sexual de Blimunda, numa relação amorosa correspondida. Citamos apenas duas, a título ilustrativo:

Dorme Baltasar no lado direito da enxerga, desde a primeira noite aí dorme, porque é desse lado o seu braço direito, e ao voltar-se para Blimunda pode, com ele, cingi-la contra si, correr-lhe os dedos desde a nuca até à cintura, 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 ele⁵⁷¹

Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas despidas de abrigo e enxerga. Em profunda escuridão se procuraram, nus, sôfrego entrou ele nela, ela o recebeu ansiosa, depois a sofreguidão dela, a ânsia dele, enfim os corpos encontrados, os movimentos, a voz que vem do ser profundo, aquele que não tem voz, o grito nascido, prolongado, interrompido, o soluço seco, a lágrima inesperada, e a máquina a tremer⁵⁷²

A plenitude amorosa de Blimunda contrasta definitivamente com o comedimento sexual do casal Álvaro Diogo e Inês Antónia. Note-se aqui, também, a presença da capacidade de *pressentir* de Blimunda na derradeira noite que passa com Baltasar:

(...) faziam-no quando a necessidade da carne se anunciava mais expansiva, quando adivinhavam que não poderiam sufocar o gemido, o estertor, talvez o grito, com escândalo dos discretos amplexos de Álvaro Diogo e Inês Antónia, e alvoroço insuportável do sobrinho Gabriel, forçado pela urgência a conciliar-se pecadoramente. A antiga e larga manjedoura, que nos tempos da sua utilidade estivera fixada aos prumos da barraca, a altura conveniente, estava agora no chão, meio desconjuntada, mas confortável como um leito real, afogada de palha, com duas mantas velhas. Álvaro Diogo e Inês Antónia sabiam que serventia tinham estas coisas, mas fingiam ignorá-lo. Nunca lhes deu o capricho de experimentar a novidade, são espíritos quietos e carnes desambiciosas, só Gabriel aqui virá ter encontros depois de mudadas estas vidas, tão perto isso vem e ninguém o adivinha. Talvez alguém, talvez Blimunda, não por ter puxado Baltasar para a barraca, sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto, mas por uma ânsia que lhe aperta a garganta, 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 coisas⁵⁷³

⁵⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 346.

⁵⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 77.

⁵⁷² Cf. *Ibidem*, pp. 77 e 281, respetivamente.

⁵⁷³ Cf. *Ibidem*.

Se a vivência afetiva do casal Blimunda-Baltasar escandaliza uns e excita outros, contrariamente, D. Maria Ana, «coitada», além da ausência de prazer, a que a insensibilidade e a indiferença do parceiro não são alheias, vivencia uma relação a dois, em que apenas um tem papel ativo, o rei, para além das duras lutas interiores contra o peso da moral cristã, o que contrasta com a atitude de Blimunda:

(...) nem a paciência da rainha que, a mais das preces, se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral

(...) porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, vê ela um homem novo, o soldado a quem perguntou um dia, Que nome é o seu, ou nem sequer a esse vê, apenas a este homem que desce, sujo, canoso, e maneta. Sete-Sóis de alcunha, se a merece tanta canseira, mas é um constante sol para esta mulher, não por sempre brilhar, mas por existir tanto, escondido de nuvens, tapado de eclipses, mas vivo, Santo Deus, e abre-lhe os braços, quem, abre-os 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, e com idade de sobra, talvez seja porque nunca tiveram filhos⁵⁷⁴

Neste último passo, é o próprio narrador que reconhece a excecionalidade deste amar feminino, que causa escândalo:

Aqui interrogamo-nos: será que este amor intenso encontra justificação na dúvida do narrador expressa no final do comentário anterior «talvez seja porque nunca tiveram filhos»? Isto é, não será intencional o facto de o casal não ter filhos, de modo a que se tenham apenas um ao outro e vivam um só para o outro? Estamos em crer que sim, e é chegado o momento de aludirmos a um *saber* de Blimunda que se prende com essa ausência de maternidade. Ou seja, este facto poderá ser encarado pelo leitor, à partida, como um vazio da sua construção, mas é antes de tudo uma forma de diferenciação da personagem pela positiva, como explicaremos. Registe-se, a propósito, um comentário revelador de estranheza, da própria irmã de Baltasar, Inês Antónia já quase no final da narrativa, quando Blimunda, mortificada, regressa a casa sem ter conseguido saber do paradeiro de Baltasar, o que pressupõe uma reflexão anterior daquela personagem sobre o assunto, como passamos a ilustrar:

Nessa noite dormiu em casa. Esqueceu-se de comer o pão antes de se levantar, e quando entrou na cozinha viu dois fantasmas translúcidos, rapidamente tornados em molhos de vísceras e feixes de paus brancos, é o horror da vida, deu-lhe um vômito, precipitadamente virou a cara e começou a mastigar o pão, mas Inês Antónia soltou uma risada sem maldade, Querem ver que estás prenha ao cabo de todos estes anos, são palavras inocentes que duplicaram a dor de Blimunda. Agora nem que eu o quisesse, pensou, aos gritos, por dentro de si.⁵⁷⁵

Deste pensamento final de Blimunda se infere que deliberadamente não quis ser mãe. Este (não) *querer* é revelador de um *saber-fazer* que a catapulta para uma dimensão superior da condição feminina setecentista, na medida em que foge à tradicional e redutora função

⁵⁷⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 11-12 e 341, respetivamente.

⁵⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 364.

procriadora da mulher *in illo tempore*: para o povo, a descendência assegurava a mão-de-obra necessária à sobrevivência familiar; para a nobreza, mormente a família real, a sucessão da monarquia que assegurava a manutenção do poder, e D. Maria Ana não foge à regra:

(...) mas há quem prefira a oração, é o caso da rainha devota parideira que veio ao mundo só para isso, ao todo dará seis filhos⁵⁷⁶

Repare-se que o vômito de Blimunda, atrás referido, não é indício de gravidez, pese embora o estado de graça alcançado pela mulher nessa circunstância, reconhecido pelo narrador no espaço narrativo, ao afirmar que «uma mulher grávida rainha ou comum, tem um momento na vida em que se sente sábia de todo o saber, ainda que intraduzível em palavras»⁵⁷⁷. É que Blimunda não precisa desse poder advindo da maternidade: ela já está prenhe de um poder especial que a distingue da comum humanidade. Com efeito, na passagem que a seguir transcrevemos, descortina-se o não-querer de Blimunda em ser mãe, resultante de um *saber-fazer* predicado como «artes misteriosas» suas:

Enfim, sendo tão boas as disposições de maternidade da rainha, já el-rei lhe fez outro infante, este sim, será rei, que daria matéria para outro memorial e outros abalos, e se alguém tiver curiosidade de saber quando equilibrará Deus este nascimento real com um popular nascimento, equilibrará sim, mas não por via destes homens mal conhecidos e destas mulheres por adivinhar, que não quererá Inês Antónia que outros filhos lhe morram, e Blimunda se desconfia que possui artes misteriosas para os não ter.⁵⁷⁸

O agir de Blimunda face ao preceito religioso é irreverente, como se deduz deste agir ao nível sexual: Blimunda não se “verga”, como acontece com a rainha. Com efeito, apesar do peso da religião em termos de influência no *ser* e no *agir* da sociedade daquele tempo, sobremaneira nas mulheres, Blimunda, irreverente e insubmissa, vive de acordo com os mandamentos da sua consciência, revelando um elevado grau de discernimento e de distanciamento em relação aos valores religiosos, invulgares numa plebeia sem instrução. Tal verifica-se, por exemplo, na sua assumida relação de concubinato, isto é, Blimunda e Baltasar formam um «casal ilegítimo por sua própria vontade»⁵⁷⁹, “pecado” pressentido pelo vigário de Mafra: «acho que não estão casados à face da Santa Igreja»⁵⁸⁰. O padre Bartolomeu de Gusmão encobre com uma mentira piedosa tal situação: «Fui eu que os casei»⁵⁸¹. Não queremos com isto dizer que ela abjure a religião, pois em vários momentos afirma ser cristã; todavia, Saramago dotou-a da capacidade de saber distinguir, isto é, de poder crítico que lhe mostra o que importa realmente e o que é cânone, rito, como comprovam as seguintes reações da personagem neste excerto:

⁵⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 115.

⁵⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 73.

⁵⁷⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 110-111. Sublinhado nosso.

⁵⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 77.

⁵⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p. 125.

⁵⁸¹ Cf. *Ibidem*.

Juras então que não és judia nem cristã-nova, Juro, meu pai, Sendo assim, bem-vinda sejas à casa dos Sete-Sóis, Ela já se chama Sete-Luas, Quem lhe pôs o nome, O padre que nos casou, Padre que tal lembrança tem, não costuma ser fruta que se dê nas sacristias, e com esta todos riram, uns sabendo mais, outros menos. (...) Ficava no ar a mentira de não ter Blimunda costela de cristã-nova, se mentira era, quando destes dois sabemos o pouco caso que fazem de tais casos, por salvar maiores verdades se mente às vezes.⁵⁸²

Ou mais explicitamente neste, que surge na narrativa na sequência do anterior:

Tinham comido feijões e couves, apartadas as mulheres e de pé, e João Francisco Sete-Sóis foi à salgadeira e tirou um bocado de toucinho, que dividiu em quatro tiras, pôs cada uma em sua fatia de pão e distribuiu em redor. Ficou a olhar alerta para Blimunda, mas ela recebeu a sua parte e começou a comer tranquilamente. Não é judia, pensou o sogro. Marta Maria também olhara, inquieta, depois encarou o marido com severidade, como se estivesse a recrimina-lo pela astúcia. Blimunda acabou de comer e sorriu, não adivinhava João Francisco que ela teria comido o toucinho mesmo que fosse judia, é outra a verdade que tem de salvar.⁵⁸³

Distintas são também as devoções da rainha e de Blimunda, inclusive no que concerne ao cumprimento do preceito maior, o dominical, ou seja, a ida à missa. No primeiro excerto que se segue, o narrador acentua a devoção da rainha, marcada pelo recurso ao polissíndeto, denunciador da sua dependência do rito religioso:

(...) mas há quem prefira a oração, é o caso da rainha (...), preces contam-se por milhões, agora vai à casa do noviciado da Companhia de Jesus, agora à igreja paroquial de S. Paulo, agora faz a novena de S. Francisco Xavier, agora visita a imagem de Nossa Senhora das Necessidades, agora vai ao convento de S. Bento dos Loios, e vai à igreja paroquial da Encarnação, e vai ao convento da Conceição de Marvila, e vai ao convento de S. Bento da Saúde, e vai visitar a imagem de Nossa senhora da Luz, e vai à igreja de S. Roque, e à igreja da Santíssima Trindade, e ao real convento da Madre de Deus, e visita a imagem de Nossa Senhora da Lembrança, e vai à igreja de S. Pedro de Alcântara, e à igreja de Nossa Senhora do Loreto, e ao convento do Bom Sucesso⁵⁸⁴

Em contraste, Blimunda, liberta de culpa pelo seu não cumprimento, dá razão ao ditado popular «primeiro a obrigação, depois a devoção». Ora, para Blimunda, obrigação e devoção são uma só, isto é, o seu amor a Baltasar:

Para o dever da missa não faltariam igrejas perto, a dos agostinhos descalços, por exemplo, que é mais cerca, mas se o padre Bartolomeu Lourenço, como acontece, tem obrigações do seu ministério ou atenções e serviços na corte que o ocupem mais que o costumado de quem aqui nem precisaria vir todos os dias, se não acode o padre a espreitar o fogo da alma cristã que sem dúvida habita Blimunda e Baltasar, ele com os seus ferros, ela com seu lume e a sua água, ambos com a ardência que os lança sobre a enxerga, não é raro esquecerem o sacrifício divino e do esquecimento não ficarem repesos, com o que passa a ser lícito duvidar se finalmente é cristã a suposta alma de ambos.⁵⁸⁵

Perante a dúvida final do narrador, o leitor entende que estas são almas cristãs movidas pelo mandamento do amor nas ações de amar e de se amarem. Mas a noção cristã

⁵⁸² Cf. *Ibidem*, p. 107.

⁵⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 108.

⁵⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 115.

⁵⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 93.

de pecado que subjuga o *ser* a um determinado *agir*, não afeta Blimunda; daí o seu estatuto de exceção no espaço narrativo, transgredindo em várias situações os valores religiosos vigentes. Aliás, o único momento em que Blimunda surge categorizada através de ações de hipocrisia assumida é em contexto religioso:

Blimunda levantou-se, atravessou o quintal e saiu para o campo, debaixo das oliveiras que subiam pela encosta até aos marcos da obra, ia enterrando as tamancas grossas no alqueive que a chuva amaciara, se fosse descalça e pisasse pedras agudas, não as sentiria, como seria possível doer-lhe esse pouco, se toda ela está cheia do horror de ter ousado o que esta manhã ousou, aproximar-se da mesa da comunhão em jejum, fingir comer o seu pão ainda deitada, como de costume e necessidade, mas não o comeu, depois andou sempre de olhos baixos, fingindo compungimento e devoção em casa, e assim entrou na igreja, esteve no ofício como se a prostrasse a presença de Deus, ouviu o sermão sem levantar a cabeça, esmagada, ao parecer, por todas as ameaças do inferno que caíam do púlpito, e enfim foi receber a sagrada partícula, e viu. Durante todos estes anos, desde que se revelara o dom que possuía, sempre comungara em pecado, com alimento no estômago⁵⁸⁶.

Contudo, nem isso a torna antipática aos olhos do leitor, em virtude do poder acutilante da palavra de Blimunda que justifica os meios empregues em função dos fins.

3.6. A predicação de Blimunda na doença e na cura e o princípio da distintividade

Eis que nos aproximamos das considerações finais atinentes à predicação linguística de Blimunda. Reservámos para este ponto de análise um caso exemplar da distintividade⁵⁸⁷ de Blimunda: a sequência da sua estranha doença e prodigiosa cura. Com efeito, após a extenuante tarefa da recolha das vontades de que foi incumbida e do conseqüente risco de vida a que se expusera, Blimunda adoeece; todavia, os seus sintomas são anormais:

Quando a epidemia terminou, já iam rareando os casos mortais e de repente passara-se a morrer doutra coisa, havia, bem contadas, duas mil vontades nos frascos. Então, Blimunda caiu doente. Não tinha dores, febre não se lhe sentia, apenas uma extrema magreza, uma palidez profunda que lhe tornava transparente a pele. Jazia na enxerga, de olhos sempre fechados, noite e dia, porém não como se dormisse ou repousasse, mas com as pálpebras crispadas e uma expressão de agonia no rosto⁵⁸⁸

O diagnóstico é inconclusivo, e até o próprio narrador revela a sua perplexidade perante tão incomum situação, a que nem «doença» se poderá chamar, embora alvitre uma hipótese:

Muitas vezes durante a doença, se doença foi, se não foi apenas um longo regresso da própria vontade, refugiada em confins inacessíveis do corpo⁵⁸⁹

Assim, durante a ataraxia de Blimunda:

⁵⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. 134. Sublinhado nosso.

⁵⁸⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 121.

⁵⁸⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 189.

⁵⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p. 191.

(...) muitas vezes veio Domenico Scarlatti, primeiro apenas para visitar Blimunda, informar-se das melhoras que tardavam, depois demorando-se a conversar com Sete-Sóis, e um dia retirou o pano de vela que cobria o cravo, sentou-se e começou a tocar, branda, suave música (...). Porventura seria esta a medicina que Blimunda esperava, ou dentro dela, o que ainda estaria esperando alguma coisa⁵⁹⁰.

Note-se, que páginas antes o narrador, por forma a engrandecer o prodígio que a música de Scarlatti há de operar em Blimunda, tivera o cuidado de prevenir o leitor:

De música sabiam pouco Baltasar e Blimunda, a salmodia dos frades, raramente o estridor operático do Te Deum, toadas populares campestres e urbanas, cada qual suas, porém nada que se parecesse com estes sons que o italiano tirava do cravo⁵⁹¹

Ora, tendo em conta a rudimentar cultura musical, em termos eruditos, por parte de Blimunda, teremos de aquiescer com o narrador na seguinte observação, porquanto reveladora de estranheza pela singular e inesperada cura de Blimunda, que, contrariamente ao comum, quando se julga que ela vai partir, está afinal a regressar:

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 se acabasse quem afinal estava regressando. Nessa noite, Domenico Scarlatti ficou na quinta, tocando horas a fio, até de madrugada, já Blimunda estava de olhos abertos, corriam-lhe devagar as lágrimas, se aqui estivesse um médico diria que ela purgava os humores do nervo óptico ofendido, talvez as lágrimas não sejam mais que isso, o alívio duma ofensa⁵⁹²

Pela estima que lhe merece Blimunda, Domenico Scarlatti desloca-se à quinta «durante toda uma semana, sofrendo o vento e a chuva pelos caminhos alagados de S. Sebastião da Pedreira»⁵⁹³, para tocar o seu cravo com vista à desejada recuperação de Blimunda. Note-se a subtil intencionalidade de a diferenciar, materializada na dúvida do narrador relativamente ao que está acontecendo com a personagem, expressa, nos excertos precedentes e seguinte, pelos advérbios «porventura» e «talvez», assim como no recurso à frase condicional com que vai tecendo alguns comentários enigmáticos. Isto é, admite-se, quando se trata de Blimunda, apenas a possibilidade de entendimento, a hipótese, porque tecida no espaço narrativo de palavras de igual significante, mas diferente significado:

(...) o músico foi tocar duas, três horas, até que Blimunda teve forças para levantar-se, sentava-se ao pé do cravo, pálida ainda, rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, diremos nós, que ela nunca por aí navegou, o seu naufrágio foi outro⁵⁹⁴.

Em nosso entender, o princípio da distintividade com que Blimunda é brindada neste “episódio” não se restringe apenas à peculiaridade da doença e da cura; parece-nos estar

⁵⁹⁰ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

⁵⁹¹ Cf. *Ibidem*, p. 183.

⁵⁹² Cf. *Ibidem*, p. 192. Sublinhado nosso.

⁵⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 192.

⁵⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 192.

também subjacente ao desânimo e ao desvelo que lhe dedicam as três personagens masculinas: Baltasar, Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti. Assim, facilmente compreendemos por que Baltasar «não saía de junto dela, a não ser para preparar comida ou para satisfazer necessidades expulsatórias do corpo»⁵⁹⁵ e «deitado cobria «Sete-Luas com o braço são e murmurava Blimunda»⁵⁹⁶. Do mesmo modo, entendemos a atitude do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, em virtude da relação de amizade que os unia e dos remorsos pela quase fatal incumbência da recolha das vontades:

(...) sombrio sentava-se no mocho, e aí ficava horas (...) olhando para Blimunda consumida e retirada do mundo, o padre mordida as unhas, arrependia-se de a ter mandado às instâncias vizinhas da morte (...). Todas as noites, o padre, quando se retirava para a cidade, pelos caminhos escuros e azinhagas (...) punha-se a desejar meio delirando, que lhe soltassem ao caminho facinorosos (...) para vingar Blimunda

Todavia, este “delírio” será causado apenas pelo sentimento de remorso? Ou poderá encontrar razão de ser neste monólogo que nos parece insinuar algo mais do que sentimento de culpa?

(...) acendo esta candeia que Blimunda deixou, apago este pequenino sol que de mim depende atear ou extinguir, à candeia me reporto, não a Blimunda, nenhum ser humano pode ter quanto deseja nesta sua única vida terrestre, talvez sonhando, boas noites.⁵⁹⁷

Por outro lado, maior estranheza nos causa a abnegada dedicação do músico «italiano mestre da capela real e professor da infanta D. Maria Bárbara (...) emanção corpórea do paço»⁵⁹⁸ a Blimunda, que, como vimos, não se poupa a esforços, enfrentando intempéries para estar junto dela com a sua culta música. Quiçá a verdadeira razão desta afeição, pois nenhum laço os unia, possa ser entrevista no deslumbramento do músico, aquando da apresentação de ambos:

(...) tenho vinte e oito anos, e sem irmão ou irmã, e isto dizendo levantou Blimunda os olhos, quase brancos na meia penumbra da abegoaria, e Domenico Scarlatti ouviu ressoar dentro de si a corda mais grave duma harpa»⁵⁹⁹

Perguntamo-nos: efeito provocado apenas pela estranheza do olhar de Blimunda ou amor à primeira vista? Refira-se que este instantâneo deslumbramento não passou despercebido a Baltazar, cuja reação pode talvez ajudar na interpretação que almejamos:

Ostensivamente, Baltasar levantou o cesto quase vazio com o seu gancho, e disse, Acabou a merenda, vamos trabalhar.⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 189-190.

⁵⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 190.

⁵⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 122.

⁵⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 230.

⁵⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 176.

⁶⁰⁰ Cf. *Ibidem*.

Relativamente ao músico, deparámo-nos na narrativa com um outro trecho que não sabemos bem se podemos interpretar com base no anterior. Isto é, trata-se do momento em que o músico vai à quinta, após o levantamento da Passarola, e se depara com todo aquele cenário de ausência, e, melancolicamente, senta-se ao cravo e toca:

(...) um pouco, quase nada, apenas passando os dedos pelas teclas como se estivesse aflorando um rosto quando já as palavras foram ditas ou são de menos⁶⁰¹

Um qualquer rosto ou particularmente o de Blimunda por lhe doer mais esta ausência? Blimunda espaço onírico concretizado em Baltasar e espaço de desejo platónico do padre Bartolomeu de Gusmão e do músico Scarlatti?

⁶⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 205.

Capítulo 4: Atribuição de competências linguísticas a Blimunda

«Que outra nuvem fechada veria eu no Corpo de Deus, no seu carnal corpo, em voz baixa o disse a Baltasar, e ele respondeu, também segredando, Havia de ser tal, ela só, que levantaria a passarola, e Blimunda acrescentou, Quem sabe se tudo o que vemos não é nuvem fechada de Deus. 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 transcendentas.»

(José Saramago, *Memorial do convento*, p. 154)

4.1. Atribuição de competências idiomáticas a Blimunda

Se, de facto, Blimunda e Baltasar não têm «as medidas comuns» como reconhece o narrador e falam de «coisas transcendentas» é sinal de que *alguém* os dotou de tal capacidade, ou melhor, lhes atribuiu competências linguísticas surpreendentes. Cabe-nos a nós, então, deslindar a intencionalidade subjacente à arquitetura das competências linguísticas⁶⁰² de Blimunda, cuja análise permite completar o estudo da construção linguística desta personagem romanesca.

Começemos pela estudo da atribuição de competências idiomáticas a Blimunda. Desde logo, ela não manifesta qualquer tipo de tique de linguagem que a diferencie a este nível, como «gaguez, afasia, dislexia ou uso de bordões de linguagem»⁶⁰³. Por outro lado, e partindo do princípio de que «a atribuição a uma personagem romanesca de competências linguísticas exteriores à da língua do espaço narrativo majoritário, que funciona como idioma de referência, determina normalmente a sua condição de estrangeiro»⁶⁰⁴, concluímos, igualmente, não se verificar relativamente a Blimunda. A personagem não revela também dotes de poliglotismo que permitam categorizá-la como uma erudita ou uma viajante⁶⁰⁵. De qualquer modo, Blimunda nunca é colocada ao longo da narrativa numa situação de «perda de capacidade linguística com objectivos desconstrutivos»⁶⁰⁶.

Não obstante, Blimunda revela temporárias perdas da capacidade linguística que coincidem com silêncios. Estes foram teorizados nos seguintes moldes por Cristina da Costa Vieira no que concerne a uma personagem romanesca: «o silêncio pode ter outros objectivos e leituras que não a desconstrução da personagem. O silenciamento de uma personagem pode

⁶⁰² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, subcapítulo «Atribuição de competências linguísticas», p. 115-122.

⁶⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 115.

⁶⁰⁴ Cf. *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 118.

⁶⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 119.

significar paixão, dor alucinante, receio, prudência, revolta, perrice (no caso de uma criança ou adolescente) ou grande familiaridade entre personagens (que não sentem no silêncio um constrangimento a ser urgentemente preenchido).»⁶⁰⁷ Ora, Blimunda apresenta todos estes tipos de silêncios previstos por Cristina da Costa Vieira, à exceção da designada «perrice». No tocante à primeira situação, selecionámos este trecho que metaforicamente *diz* a «paixão» existente no seu silêncio:

Deite-me a sua bênção, minha mãe, Deus te abençoe, meu filho, não falou Blimunda, não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos.⁶⁰⁸

Outro momento de silêncio de Blimunda, mas prudente e oportuno, é aquele que concerne ao regresso de Baltasar à casa paterna, após longa e incerta ausência, maneta e acompanhado de Blimunda, uma mulher desconhecida para a mãe de Baltasar. Todavia, Blimunda age com prudente cautela e elevado sentido de oportunidade, mantendo-se em silêncio até ser «altura de começarem todos a falar»⁶⁰⁹, dando-se primazia aos de casa:

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. Moveu-se Baltasar para deixar ver Blimunda, era o que ele pensava, mas Marta Maria viu primeiro o que ainda não tinha visto, talvez apenas pressentido no frio desconforto do ombro, o ferro em vez da mão, porém ainda distinguiu o vulto à porta, pobre mulher, dividida entre a dor que a mutilava naquele braço e a inquietação doutra presença, de mulher também, e então Blimunda afastou-se para que cada coisa acontecesse a seu tempo e cá fora ouviu as lágrimas e as perguntas, Meu querido filho. Como foi, quem te fez isto, o dia ia escurecendo, até que Baltasar veio à porta e a chamou, Entra, acendia-se dentro de casa uma candeia, Marta Maria chorava de mansinho, Minha mãe, esta é a minha mulher, o nome dela é Blimunda de Jesus.⁶¹⁰

Quanto ao silêncio dominado pelo sentimento de receio de Blimunda, existem na narrativa vários momentos que o justificam. O primeiro tem lugar aquando do auto-de-fé, na situação cruel que a obriga a ficar calada e a não dirigir a palavra à mãe no momento da separação de ambas, por forma a não levantar qualquer suspeita perante o Santo Ofício. O silêncio pode parecer o de uma filha ingrata, sem palavra de conforto, mas o conhecimento contextual da Inquisição leva o leitor a compreender a necessidade imperiosa deste silêncio, ditado pelo receio e pela prudência.

(...) enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver

⁶⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 120.

⁶⁰⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 114.

⁶⁰⁹ Cf. *Ibidem*.

⁶¹⁰ Cf. *Ibidem*, pp.105-106.

Frias hão-de ter parecido, a quem perto estivesse, as palavras ditas por Blimunda, Ali vai minha mãe, nenhum suspiro, lágrima nenhuma, nem sequer o rosto compadecido, que ainda assim não faltam estes no meio do povo apesar de tanto ódio, de tanto insulto e escárnio, e esta que é filha, e amada como se viu pelo modo como a olhava a mãe, não teve mais que dizer senão, Ali vai, (...).⁶¹¹

Decorrido o auto-de-fé, já no refúgio da sua casa, Blimunda recolhe-se num longo silêncio e as lágrimas que lhe correm do rosto são a manifestação silenciosa dessa dor e de revolta pelo que acabou de passar e passará ainda:

Porém, agora, em sua casa, choram os olhos de Blimunda, como duas fontes de água, se tornar a ver a sua mãe será no embarque, mas de longe

Blimunda levantou-se do mocho, acendeu o lume na lareira, pôs sobre a trempe uma panela de sopas, e quando ela ferveu deitou uma parte para duas tigelas largas que serviu aos dois homens, fez tudo sem falar, não tornara a abrir a boca depois que perguntou, há quantas horas que nome é o seu⁶¹²

Há na narrativa um outro passo de silêncio forçado de Blimunda que traduz receio e reserva, mas por pruridos sociais. A troca de palavras com o interlocutor, o músico Scarlatti, poderia pôr em causa a reputação de Blimunda ou até conduzir ambos ao Santo Ofício, se se averiguasse que o motivo da conversa era o padre Bartolomeu de Gusmão, e consequentemente, a “diabólica” Passarola. Trata-se do momento em que Scarlatti pede enganadoramente «licença ao rei para ir ver as obras do convento. Recebeu-o o visconde em sua casa»⁶¹³. Ora, o facto de se tratar de hóspede “real”, levantaria suspeitas no povo de Maфра, ao vê-lo conversar de igual com a plebeia Blimunda para lhe comunicar a pressentida má notícia, (desde que se apercebera da presença do músico «havia nela uma agitação e uma tremura não costumadas»⁶¹⁴) da morte do padre Bartolomeu de Gusmão:

Saiu o músico a visitar o convento e viu Blimunda, disfarçou um, o outro disfarçou, que em Maфра não haveria morador que não estranhasse, e estranhando não fizesse logo seus juízos muito duvidosos, ver a mulher de Sete-Sóis conversando de igual com o músico que está em casa do visconde, que terá ele vindo cá fazer, ora veio ver as obras do convento, para quê se não é pedreiro nem arquiteto, para organista ainda o órgão nos falta, isso a razão há-de ser outra.⁶¹⁵

Assim, para evitar a maledicência incriminatória, ignoraram-se, disfarçaram e esperaram melhor altura para que o músico pudesse enfim justificar a sua presença em Maфра: «Vim-te dizer, e a Baltasar, que o padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo (...) e como não se falava de ti nem de Baltasar, resolvi vir a Maфра saber se estavam vivos»⁶¹⁶.

⁶¹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 53, 54 e 55, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁶¹² Cf. *Ibidem*, pp. 55 e 56, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁶¹³ Cf. *Ibidem*, p. 230.

⁶¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 229.

⁶¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 231.

⁶¹⁶ Cf. *Ibidem*.

Oposto a estes silêncios de acanhamento, de prudência e de reserva, a narrativa constrói uma Blimunda silenciosa em situações «de grande familiaridade entre personagens (que não sentem no silêncio um constrangimento a ser urgentemente preenchido)»⁶¹⁷. Nesse sentido, a seguinte passagem é disso um bom exemplo:

Sendo os haveres tão poucos, uma viagem chegou para transportar, à cabeça de Blimunda e às costas de Baltasar, a trouxa e o atado a que se resumiu tudo. Descansaram aqui e além no caminho, calados, nem tinham que dizer, se até uma simples palavra sobra se é a vida que está mudando, muito mais, que estarmos nós mudando nela.⁶¹⁸

A cumplicidade é ainda visível no excerto abaixo transcrito, em que o entendimento das coisas através de um olhar de Blimunda dispensa a palavra desta personagem:

Ela já se chama Sete-Luas, Quem lhe pôs o nome, O padre que nos casou, Padre que tal lembrança tem, não costuma ser fruta que se dê nas sacristias, e com esta todos riram, uns sabendo mais, outros menos. Blimunda olhou para Baltasar e ambos viram no olhar um do outro o mesmo pensamento, a passarola desfeita pelo chão, o padre Bartolomeu Lourenço a sair pelo portão da quinta, montado na mula a caminho da Holanda⁶¹⁹

O silêncio “fala” também quando as almas de Blimunda e Baltasar comungam da mesma harmonia, a ponto de as coisas obedecerem naturalmente:

Tornou o padre aos estudos, já bacharel, já licenciado, doutor não tarda, enquanto Baltasar chega os ferros à forja e os tempera na água, enquanto Blimunda raspa as peles trazidas do açougue, enquanto ambos cortam o vime e trabalham à bigorna, segurando ela a lamela com a tenaz, batendo ele com o malho, e têm de entender-se muito bem para que não se perca nenhuma pancada, ela apresentando o ferro rubro, ele desferindo o golpe certo, em força e direcção, nem precisam falar.⁶²⁰

A cumplicidade entre Blimunda e Baltasar faz também com que um gesto afetivo substitua a voz, a qual poderia exasperar em vez de acalmar:

É sabido que Baltasar vai beber, mas não se embriagará. Bebe desde que soube da morte do padre Bartolomeu Lourenço, triste morte (...). Bebe porque constantemente se lembra da passarola (...). Mas, bebendo, sempre chega o momento em que sente pousar sobre o seu ombro a mão de Blimunda, não é preciso mais nada, está Blimunda sossegada em casa, Baltasar pega no púcaro cheio de vinho, julga que o vai beber como bebeu os outros, mas a mão toca-lhe no ombro, é uma voz que diz, Baltasar, e o púcaro volta à mesa intacto, os amigos sabem que não beberá mais nesse dia.⁶²¹

Blimunda tem outros *dizeres* subentendidos em silêncios, como mostram explicitamente os dois exemplos que se seguem, o primeiro junto de Baltasar, o segundo junto do padre Bartolomeu de Gusmão:

⁶¹⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 120.

⁶¹⁸ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 91. Sublinhado nosso.

⁶¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 107. Sublinhado nosso.

⁶²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 151. Sublinhado nosso.

⁶²¹ Cf. *Ibidem*, p. 239. Sublinhado nosso.

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, está calado, apenas olha fixamente Blimunda, e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago (...). Veio a esta casa não porque lhe dissessem que viesse, mas Blimunda perguntara-lhe que nome tinha e ele respondera, não era necessário melhor razão. Terminado o auto-de-fé, varridos os restos, Blimunda retirou-se, o padre foi com ela, e quando chegou a casa deixou a porta aberta para que Baltasar entrasse (...)

(...) e apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, 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 tornado 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 casados⁶²²

Deparámo-nos ainda com um outro momento silencioso de Blimunda e que não se encaixa em nenhuma das situações previstas por Cristina da Costa Vieira no seu ensaio. Com efeito, o excerto abaixo citado apresenta o primeiro momento a sós entre Blimunda e Baltasar, após a saída do padre Bartolomeu. Portanto, ao invés da situação de «grande familiaridade entre as personagens»⁶²³ prevista por Cristina da Costa Vieira, julgamos encontrar aqui constrangimento, na medida em que as personagens acabaram de se conhecer, de forma estranha e invulgar, tendo trocado entre si apenas as parcas palavras de que se compõem a inquirição de um nome próprio e a indicação do mesmo. Portanto, o silêncio resulta de um certo acanhamento provocado pela ausência de familiaridade:

Por uma hora ficaram os dois sentados, sem falar. Apenas uma vez Baltasar se levantou para pôr alguma lenha na fogueira que esmorecia, e uma vez Blimunda espevitou o morrão da candeia que estava comendo a luz⁶²⁴.

4.2. Atribuição de níveis de linguagem a Blimunda

Aprofundada a atribuição de competências idiomáticas a Blimunda, analisaremos agora o processo de diferenciação daquela personagem através da atribuição de níveis de linguagem.

Segundo Cristina da Costa Vieira, este procedimento «pode distinguir personagens, mesmo sem ter em conta os aspectos axiológicos que este processo acarreta»⁶²⁵, pois «num diálogo entre duas ou mais personagens, em que o narrador se abstenha de intervenções, a gestão da possível confusão entre as mesmas pode ser efetuada pela diferenciação de níveis de linguagem: por exemplo, uma caracteriza-se pelo uso do nível familiar e a outra, pelo

⁶²² Cf. *Ibidem*, pp. 55-56 e 56, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁶²³ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 120.

⁶²⁴ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 56. Sublinhado nosso.

⁶²⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 120.

nível popular»⁶²⁶. Nesse sentido, apresentamos uma passagem que contrapõe ao uso do nível de língua familiar de Blimunda, o nível corrente e cuidado do padre Bartolomeu Lourenço:

Está doente, padre Bartolomeu Lourenço, tem a cara branca, os olhos pisados, nem ficou contente por saber a notícia, Fiquei Blimunda, fiquei, mas as notícias do destino são sempre meias notícias, o que vem amanhã é que conta, hoje é sempre nada, 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.⁶²⁷

A diferenciação linguística de Blimunda verifica-se neste diálogo sendo ela categorizada num registo de língua corrente e, por vezes, familiar e popular, e Bartolomeu de Gusmão, interlocutor membro do clero e académico, fazendo uso de um nível de língua cuidado. Todavia, esses diálogos, sem a interrupção do narrador, são pouco extensos e não abundam no espaço narrativo, pelo que nos questionamos: a necessidade de frequentes intervenções do narrador nos diálogos de maior extensão entre o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Blimunda, Baltasar ou Scarlatti, com a indicação do interlocutor, poderá ter a ver com a consciência do Autor de que a ausência de sinais gráficos, na sua escrita, auxiliares do discurso direto, em razão do seu estilo, poderá constituir um óbice à leitura dos enunciados? Isto é, parece-nos que, em diálogos mais extensos entre estas três ou quatro personagens, normalmente incidindo sobre temáticas transcendentais, o narrador sente necessidade de intervir, porventura entendendo que «a diferença dos níveis de linguagem empregues por cada interlocutor»⁶²⁸ não será suficiente para o «destrinçamento imediato de quem é quem no diálogo.»⁶²⁹ Nesse sentido, exemplificamos esta mesma situação através do mesmo diálogo por nós truncado, primeiramente, com interrupções do narrador, e, depois, abstendo-se este de intervir no mesmo:

Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, 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 farei, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta⁶³⁰

Eis a continuação do diálogo anterior, agora sem a intervenção do narrador, posto que, dadas estas indicações, tornar-se-á mais fácil o destrinçamento do interlocutor:

Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a

⁶²⁶ Cf. *Ibidem*.

⁶²⁷ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 194.

⁶²⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 121.

⁶²⁹ Cf. *Ibidem*.

⁶³⁰ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 130. Sublinhado nosso.

vires, experimenta com Baltasar, para isso viemos aqui, Não posso, jurei que nunca o veria por dentro, Então comigo.⁶³¹

Situação similar verifica-se neste outro excerto, onde o nível de língua cuidado do padre Bartolomeu Lourenço poderá funcionar, em termos do «princípio de distintividade»⁶³², como socioleto⁶³³, enquanto gíria profissional⁶³⁴. Neste caso, tratando-se de um padre, está presente a gíria religiosa, que assume «neste plano, um papel importante na construção linguística da personagem romanesca, categorizando-a em função do seu grupo de pertença»⁶³⁵, neste caso o clero. Por conseguinte, eis a primeira parte do excerto truncado, na qual se observam as intervenções do narrador:

(...) e depois a voz ergueu-se outra vez Deus é uno em essência e trino em pessoa. Nada aconteceu primeiro, nada aconteceu agora. 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 trino em pessoa, onde está a verdade, onde está a falsidade, Não sabemos, respondeu Blimunda, e não compreendemos as palavras,⁶³⁶

Como anteriormente, fornecidas as indicações dos interlocutores do diálogo, a “voz” do narrador apaga-se:

Mas acreditas 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 ninguém⁶³⁷

Todavia, este apagamento não dura muito, pois a voz do narrador regressa na última parte do mesmo diálogo:

(...) 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, pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade e Jesus não respondeu, Talvez ainda fosse muito cedo para o saber, disse Blimunda⁶³⁸

Essa necessidade de intervenção do narrador nos diálogos significa, em termos de construção linguística de Blimunda, que a diferenciação dos níveis de linguagem dos

⁶³¹ Cf. *Ibidem*.

⁶³² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 121.

⁶³³ Cf. *Ibidem*.

⁶³⁴ Cf. *Ibidem*.

⁶³⁵ Cf. *Ibidem*.

⁶³⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, pp. 178-179. Sublinhado nosso.

⁶³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 179.

⁶³⁸ Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

intervenientes nesses diálogos não basta para distinguir as personagens. Essa relativa ambiguidade na identificação das personagens desfeita pelas indicações do narrador está bem patente na passagem abaixo citada:

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 vier aí 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, 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 que, como eu, vai ser doutor em cânones precisa ter um nome que lhe assente à dignidade, Adão não teve outro nome, disse Baltasar, E Deus não tem nenhum, respondeu o padre, mas Deus, em verdade, não é nomeável, e no paraíso não havia outro homem de quem Adão houvesse de distinguir-se, E Eva não foi mais que Eva, disse Blimunda, Eva continua a não ser mais que Eva, estou que a mulher é uma só no mundo, só múltipla de aparência, por isso se escusariam outros nomes, e tu és Blimunda, diz-me se precisas de Jesus, Sou cristã, Quem o duvida, perguntou o padre Bartolomeu Lourenço, e rematou, Bem me entendes, mas 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 perguntada⁶³⁹

Aliás, devemos ter em conta uma particularidade da linguagem de Blimunda: parece-nos existir nas suas falas um certo “hibridismo” linguístico. Por outras palavras, a par do uso do nível de língua popular, familiar ou corrente, Blimunda utiliza, por vezes, uma linguagem simples, mas abordando assuntos do domínio filosófico, temas transcendentais, o que obriga ao uso de um vocabulário mais abstrato, e por isso mais distante do nível familiar no que ao vocabulário diz respeito. Isto diferencia-a dos seus pares, e põe-na em igualdade com os seus outros dois interlocutores que fazem uso do nível cuidado, o padre Bartolomeu Lourenço, sobretudo quando se assume como Gusmão, doutor em cânones, e o culto músico Scarlatti, frequentador da corte. Assim sendo, debruçar-nos-emos, primeiramente, sobre o modo como esse “hibridismo linguístico” diferencia Blimunda dos seus pares.

Há, de facto, na narrativa, passagens atribuídas a Blimunda onde coexistem os níveis de língua familiar ou corrente e uma linguagem aforística, sábia, repleta de subentendidos de filosofia empírica e racional que encerram conceitos transcendentais, independentemente de toda a carga axiológica, os quais pressupõem questionamento, introspeção e profundo saber conceptual, para poderem ser *ditos*, por vezes, enriquecidos pelo recurso à função poética da linguagem. Isso sucede, surpreendentemente, em diálogos com Baltasar:

Porque foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei

Se não tens onde viver melhor, fica aqui, Hei-de ir para Mafra, tenho lá família, Mulher, Pais e uma irmã, Fica, enquanto não fores, será sempre tempo de partires, Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso

⁶³⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 150-151. Sublinhado nosso.

Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada

e Baltasar diz, Se começa a chover, não teremos onde recolher-nos, depois levanta os olhos para as nuvens, é uma única placa sombria, cor de ardósia, Se as vontades são nuvens fechadas, quem sabe se não ficarão presas nestas, tão escuras e grossas que nem o próprio sol se vê por trás destas, e Blimunda respondeu, Pudesses tu ver a nuvem fechada que dentro de ti está, (...) pudesses tu vê-la, e saberias que é bem pouco uma nuvem do céu comparada com a nuvem que está dentro do homem, Mas tu nunca viste a minha nuvem, nem a tua, Ninguém pode ver a sua própria vontade

Que outra nuvem fechada veria eu no Corpo de Deus, no seu carnal corpo, em voz baixa o disse a Baltasar, e ele respondeu, também segredando, Havia de ser tal, ela só, que levantaria a passarola, e Blimunda acrescentou, Quem sabe se tudo o que vemos não é a nuvem fechada de Deus

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

Dizes-me sempre que me acautele, eu vou e venho, mais cuidados não posso ter, Tem-nos todos, não te esqueças, Sossega mulher, que o meu dia ainda não chegou, Não sossego, homem, os dias chegam sempre

Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era vê-las descerem daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas. Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação. Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só há morte e vida, A vida está antes da morte, Enganas-te Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos a falar dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos, Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo.⁶⁴⁰

Esse “hibridismo” de níveis linguísticos por parte de Blimunda é utilizado também em diálogos assertivos, quase desafiadores, com personagens cultas de outras ordens sociais. Veja-se em primeiro lugar, o músico Scarlatti, revelando Blimunda uma sábia supremacia pragmática:

(...) mas, havendo esta ave de voar, como sairá, se não cabe na porta. Baltasar e o padre Bartolomeu olharam-se perplexos, e depois para fora. Blimunda estava ali, com um cesto cheio de cerejas, e respondia, 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 preciso⁶⁴¹

⁶⁴⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 56, 57, 135, 145, 154, 276, 342 e 345, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁶⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 175. Sublinhado nosso.

Assim, Blimunda, embora plebeia, soube corresponder ou até mesmo superar o músico, na medida em que parafraseia uma citação do Livro da Sapiência, o Eclesiastes, para referir a grandeza de um acontecimento, fazendo uso da função poética da linguagem, facto deveras importante para a sua construção, do ponto de vista da distintividade linguística:

Ao fim de uma hora levantou-se Scarlatti do cravo, cobriu-o com um pano de vela, e depois disse para Baltasar e Blimunda, que tinham interrompido o trabalho, Se a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão chegar a voar um dia, gostaria de ir nela e tocar no céu, e Blimunda respondeu, Voando a máquina, todo o céu será música⁶⁴²

Ainda em diálogo com Scarlatti, Blimunda iguala-se noutra passagem ao célebre músico em termos de linguagem poética:

Diz-se que foi no dia 19 de novembro, por sinal que nessa data houve em Lisboa uma grande tempestade, se o padre Bartolomeu de Gusmão fosse santo, seria um sinal do céu. Que é ser santo, senhor Escarlata, Que é ser santo, Blimunda⁶⁴³

As frases sublinhadas, em construção paralelística, acentuam esse nivelamento entre Blimunda e Scarlatti.

Por fim, em diálogos com o padre Bartolomeu de Gusmão, a função poética da linguagem, utilizada por Blimunda, convive harmoniosamente com o espírito racional desta personagem feminina:

Temos de construir aqui uma forja, temperar os ferros, se não até o peso da passarola os fará vergar, e o padre respondeu, Não se me dá que verguem ou não, o caso é que ela voasse, e assim não pode voar se lhe falta o éter, Que é isso, perguntou Blimunda, É o onde se suspendem as estrelas, 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, Então como faremos, 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, Que virtude é essa do éter, perguntou Blimunda, É ser parte da virtude geral que atraí os seres e os corpos, e até as coisas inanimadas, se os libertam do peso da terra, para o sol, Diga isso por palavras que eu perceba, padre, Para que a máquina se levante ao ar, é preciso que o sol atraia o âmbar que há-de estar preso nos arames do tecto, o qual, por sua vez, atrairá o éter que teremos introduzido dentro das esferas, o qual, por sua vez, atrairá os ímanes que estarão por baixo, os quais, por sua vez, atrairão as lamelas de ferro de que se compõe o cavername da barca, e então subiremos ao ar, com o vento, ou com o sopro dos foles, se o vento faltar, mas torno a dizer, faltando o éter, falta-nos tudo. E Blimunda disse, Se o sol atraí o âmbar, e o âmbar atraí o éter, e o éter atraí o íman, e o íman atraí o ferro, a máquina irá sendo puxada para o sol, sem parar, Fez uma pausa e perguntou como se falasse consigo própria, Que será o sol por dentro.

De que tem mais medo, padre Bartolomeu Lourenço, do que pode vir a acontecer ou do que está acontecendo⁶⁴⁴

Todavia, ao falarmos de diferenciação através do uso de níveis de linguagem, relativamente a Blimunda, há que atender ao facto de a personagem se movimentar num

⁶⁴² Cf. *Ibidem*, p. 184. Sublinhado nosso.

⁶⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 231. Sublinhado nosso.

⁶⁴⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 96-97 e 198, respetivamente.

círculo restrito de interlocutores fora do seu grupo social, o povo, e mesmo aqui restringir-se quase exclusivamente a Baltasar e à família deste.

No entanto, Blimunda também dialoga com o padre Bartolomeu de Gusmão e o músico Scarlatti, usando o nível popular ou familiar. E daí a distinção de Blimunda quando fala com Scarlatti:

À despedida, disse [padre Bartolomeu de Gusmão], Senhor Scarlatti, quando o enfadar o paço, lembre-se deste lugar, Lembrarei, por certo, e, se com isso não perturbar o trabalho de Baltasar e Blimunda, trarei para cá um cravo e tocarei para eles e para a passarola, talvez a minha música possa conciliar-se dentro das esferas com esse misterioso elemento, Senhor Escarlata, disse Baltasar, tomando bruscamente a palavra, venha quando quiser, se o senhor padre Bartolomeu Lourenço autoriza, mas, Mas, No lugar da minha mão esquerda tenho este gancho, ou um espigão em vez dele, sobre o coração uma cruz de sangue, Sangue meu, acrescentou Blimunda, Sou o irmão de todos, disse Scarlatti, se me aceitarem.⁶⁴⁵

Vim-te dizer, e a Baltasar, que o padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo, que é em Espanha, (...). 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, Quando foi que morreu o padre Baltasar Lourenço⁶⁴⁶

Nesta outra passagem, a construção de Blimunda depende também da diferenciação dos níveis de linguagem em que se destaca a doura gíria do padre Bartolomeu de Gusmão, por um lado, e os registos familiares de Blimunda, por outro:

(...) e o padre repetiu, 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 acreditas 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 com o que acabo de dizer estou nas mãos de ambos e perdido estarei se me forem denunciar. Disse Baltasar, Perdesse eu a outra mão se tal fizesse, Disse Blimunda, Se tal fizesse, não pudesse eu mais fechar os olhos e vissem eles como em jejum constante⁶⁴⁷

Com efeito, Blimunda, apesar de ser uma personagem de poucas, mas poderosas palavras, faz uso de uma linguagem pouco característica de uma mulher do povo analfabeta. Desde logo, praticamente, não faz uso do vitupério, do calão, embora este possa «servir como procedimento linguístico ao serviço da identificação categorial da personagem, funcionando, por exemplo, como marcador sociolectal das personagens populares»⁶⁴⁸. O uso do imprecativo por Blimunda ocorre uma só vez na narrativa, fazendo lembrar a linguagem da etnia cigana, à qual Blimunda não pertence. Eis o exemplo:

⁶⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 177. Sublinhado e acrescento nossos.

⁶⁴⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 177 e 231, respetivamente.

⁶⁴⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 179 e 198, respetivamente. Sublinhado nosso.

⁶⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

Tens um sapo no coração, cuspo nele, em ti e em toda a geração⁶⁴⁹

Que razões validam esta exceção numa Blimunda sempre tão elegante no seu dizer, mesmo fazendo uso dos níveis de linguagem popular ou familiar? Razões pessoais é fácil encontrá-las no contexto em que surge a imprecação, pois apresenta-as o narrador, alegando que «ao ver aquela mulher ali sentada, alguns melquetrefes vindos de longe julgaram que era assim que a vila de Mafra recebia os visitantes machos, com oferecidas facilidades, e atiravam-lhe chufas obscenas, logo engolidas diante do rosto de pedra que os fitava. E um que se atreveu a experimentar outras aproximações, recuou assustado quando Blimunda lhe disse numa voz baça»⁶⁵⁰. O dito de Blimunda já o conhecemos, a raiva e o tom de «voz baça» com que foi proferido justificados estão, faltando apenas encontrar a razão da categorização de Blimunda em função do mesmo. Assim, interrogamo-nos: quis o criador da personagem evitar que esta descesse ao nível dos melquetrefes e lhes devolvesse as obscenidades, fazendo, uso, portanto, do vitupério sob forma de calão? Quis o Autor valorizar Blimunda categorizando-a como personagem popular que, tal como a minoria cigana, quando sente ultrajada a sua dignidade, a sua honra, reage emotivamente “rogando pragas”, acreditando no seu maléfico poder, pois que se outro efeito não produzir, pelo menos amedronta o visado? Tal não seria descabido nesta situação, pois Blimunda está só, não tem ao seu lado homem que a defenda. Ou será tão só uma forma de distinguir o poder de Blimunda corporizado na maldição, ou seja, no poder de “fazer mal” através da palavra? Supersticioso que é, por norma, o povo, ao reconhecer em algum deles esse poder, que assenta num dizer estranho, incompreensível e sem nexos, encara-o, por essa mesma razão, como um ser diferente e, temendo, as consequências, respeita-o. Será esta a diferenciação pretendida para Blimunda?

Passemos agora à análise do uso da gíria profissional do vidente, do *médium* ou bruxo, que está em correlação com o seu poder de Blimunda de «olhar por dentro das pessoas. Todavia, o recurso à frase negativa no diálogo abaixo transcrito funciona como elemento diferenciador do vulgar vidente ou comum feiticeiro:

Não tenho forças que me levem daqui, *deitaste-me um encanto*, Não deitei tal, não disse uma palavra, não te toquei, *Olhaste-me por dentro*,⁶⁵¹

O princípio da distintividade de Blimunda em relação às artes de feitiçaria e vidência continua pela voz de Blimunda, ainda que para tal use a gíria profissional do ocultismo:

O meu dom não é heresia, nem feitiçaria, os meus olhos são naturais, Mas a tua mãe foi açoitada e degredada por ter visões e revelações, aprendeste com ela, Não é a mesma coisa, eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo. Mas persignaste-te com o teu sangue e fizeste-me com ele uma cruz no peito, se isso não é feitiçaria, Sangue de virgindade é

⁶⁴⁹ Cf. *Ibidem*, p. 351.

⁶⁵⁰ Cf. *Ibidem*, p. 351.

⁶⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 57. Sublinhado nosso.

água de baptismo, soube que o era quando me rompeste, e quando o senti correr adivinhei os gestos, Que poder é esse teu⁶⁵²

A linguagem de Blimunda está também marcada pelo ato de jurar por forma a tornar mais credível as suas ações ou intenções. Ora, esse ato perlocutório tem um sabor popular. Veja-se com Baltasar:

Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabes de que estás a falar⁶⁵³

Depois com o Padre Bartolomeu Lourenço:

(...) experimenta com Baltasar, para isso viemos aqui, Não posso, jurei que nunca o veria por dentro⁶⁵⁴

E, finalmente, com o pai de Baltasar:

Minha mãe não era feiticeira, nem eu o sou, Também tens visões, Só as que todas as mulheres têm, minha mãe, Ficas a ser minha filha, Sim minha mãe, Juras então que não és judia nem és cristã nova, Juro meu pai, Sendo assim, bem-vinda sejas à casa dos Sete-Sóis⁶⁵⁵

Porém, Blimunda destaca-se porque embora jurando amiúde, não cumpre as suas juras e a elas atribui pouca importância. Blimunda quebrou a promessa a Baltasar quando se viu obrigada a que a vontade dele não subisse «para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda»⁶⁵⁶. Quanto à jura ao pai de Baltasar, o subsequente comentário do narrador - «ficava no ar a mentira de não ter Blimunda costela de cristã-nova, se mentira era»⁶⁵⁷ - mostra a fragilidade daquela, ainda que sem condenar o facto. Aliás sobre a importância ou o valor do ato de jurar, a convicção de Blimunda é outra, crença esta que corrobora o princípio da distintividade desta personagem em relação seus pares:

Dá-me o pão, e eu digo-te tudo, Juras, Para que serviriam juras se não bastasse o sim e o não⁶⁵⁸.

Esta passagem aproxima Blimunda da linguagem de Cristo, que também desvalorizou os juramentos por estas palavras:

⁶⁵² Cf. *Ibidem*, pp. 79-80. Sublinhado nosso.

⁶⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 57. Sublinhado nosso.

⁶⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 130. Sublinhado nosso.

⁶⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 107. Sublinhado nosso.

⁶⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 373.

⁶⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 107.

⁶⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 78.

Não jures pela tua cabeça, porque não tens poder de tornar um só dos teus cabelos branco ou preto. Seja este o vosso modo de falar: Sim, sim; não, não. Tudo o que for além disto procede do espírito do mal.⁶⁵⁹

Outro aspeto que achámos pertinente aclarar foi o de nos parecer quase intencional o uso mais acentuado do nível de língua popular por Blimunda, nos dois capítulos finais, quando esta procura desesperadamente Baltasar. Sabemos que ela faz uso daquele registo nas suas conversas com Baltasar e com a família deste, mas aqui é mais nítido. Nesse sentido, questionamo-nos de novo: poderá estar aqui subjacente a este nível de língua popular, na sua forma mais pura e expressiva, a intencionalidade de tornar Blimunda, sempre individualizada, mais semelhante, no final da narrativa, aos seus pares? Será intencional o atenuar-se nela uma certa altivez, revestindo de humildade o seu dizer, a fim de que esse povo irmão compreenda melhor as suas razões e pretensões, na medida em que falam de igual para igual? Passemos, então, aos poucos exemplos representativos desse nível popular, para melhor poderem ser tiradas ilações:

Somos de Mafra o meu homem veio aqui ao Monte Junto por causa de um grande pássaro que ouvimos dizer que vivia cá, o meu medo é que o pássaro o tenha levado

Então não viu por aqui um homem que tem falta da mão esquerda e usa um gancho a fazer as vezes dela

E não viu nenhum pássaro grande voar daquele lado de além, ontem ou hoje

Sendo assim, vou-me embora, deite-me a sua bênção, padre⁶⁶⁰

Quiçá, o próximo fragmento seja o mais expressivo do uso do nível popular de linguagem por Blimunda. As duas personagens estão irmanadas na simplicidade do linguajar do povo, vincando-se a categorização social de Blimunda:

Não se lembra de mim, chamavam-me Voadora, Ah, bem me lembro, então achou o homem que procurava, O meu homem, Sim, esse, Não achei, Ai pobrezinha, Ele não terá aparecido por aqui depois de eu ter passado, Não, não apareceu, nem nunca ouvi falar dele por estes arredores, Então cá vou, até um dia, Boa viagem, Se o encontrar⁶⁶¹

E assim se consuma a atribuição de competências linguísticas a Blimunda, ressaltando-se que o princípio da distintividade assiste-lhe em qualquer situação: entre os seus pares, distanciando-se deles e entre os outros, os cultos e os doutos, igualando-se-lhes ou até, superando-os, através dos seus ditos surpreendentes, o que faz jus às palavras do narrador com que iniciámos o ciclo: «São ditos de maneta e visionária, ele porque lhe falta,

⁶⁵⁹ Cf. Mateus, 5:36-37, *Nova bíblia dos capuchinhos*, p. 1573.

⁶⁶⁰ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 356.

⁶⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 372.

ela porque lhe sobra, há-de-se-lhes perdoar não terem as medidas comuns e falarem de coisas transcendentales»⁶⁶².

⁶⁶² Cf. *Ibidem*, p. 154. Sublinhado nosso.

Conclusão

Da génese desta análise linguística a Blimunda não esteve ausente, já o dissemos, a nossa *afeição* à personagem do romance. Esta adesão afetiva a um *ser de papel*, portanto, a um *ser fictício*, renovada em cada leitura, é, como sabemos, motivada por mecanismos autorais que visam despertar no leitor processos de identificação e de projeção através da aproximação da personagem à pessoa humana. Eis porque a nossa abordagem teórica se centrou na evolução do conceito de personagem, tendo como ponto de partida uma noção mimética de personagem narrativa e como ponto de chegada o século XX, altura dos grandes avanços epistemológicos sobre esta categoria narrativa que perspetivam a personagem como um *ser de papel*, isto é, centram já a sua atenção na natureza linguística daquela, evoluindo rumo a uma conceção semiológica da personagem que não a circunscreve apenas ao domínio da linguagem, mas passa a enquadrá-la contextualmente, o que equivale a dizer que a personagem passa a ser encarada como um signo dentro de um sistema de signos.

Estes fundamentos teóricos abriram-nos o caminho aos vários processos implicados na construção de uma personagem romanesca teorizados por Cristina da Costa Vieira no seu ensaio *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, fazendo parte desse quadro processual os linguísticos, os retóricos, os narratológicos, os axiológicos e os semiótico-contextuais. Epistemologicamente, tivemos necessidade de nos centrar nos processos linguísticos subjacentes à construção literária da Blimunda de *Memorial do convento*. Por conseguinte, fizemos a “desconstrução linguística” desta personagem sob o ponto de vista da sua desembraiagem designativa, da sua cataforização e anaforização bem como da sua designação perspetivada no sentido semântico, morfossemântico e morfossintático e ainda da sua funcionalidade e das atribuições de competências linguísticas. Se adaptarmos o juízo de Júlio Dantas a essa “desconstrução”, diremos que o difícil não foi escrever muito sobre a personagem Blimunda, mas *dizer* tudo escrevendo pouco, ou não se tratasse de uma das personagens do par protagonista de um romance com a dimensão de *Memorial do convento*. Portanto, *dizer* Blimunda implicou, também, *dizer* a sua interação «com outras personagens que, embora não sendo detentoras dos mesmos extraordinários e sobre-humanos poderes, apresentam características e evidenciam capacidades que, em todo o caso, as afastam do comum dos mortais»⁶⁶³. Consequentemente, escrever Blimunda significou de igual modo aludir a outras personagens com as quais aquela interage ou contrasta no universo ficcional, pois não será demais lembrar que «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

⁶⁶³ Cf. Ana Paula Arnaut, «O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda», p. 44.

de um quotidiano opressivo e dissimulado»⁶⁶⁴, oposição e contraste que de, facto, estabelecemos com a rainha, D. Maria Ana.

Podemos, em final de trajeto, concluir que na construção linguística de Blimunda não se aplicou qualquer estrutura processual que visasse a desconstrução da sua base linguística com o intento de a tornar um signo ambíguo. Muito pelo contrário, esta personagem foi claramente diferenciada dos outros seres ficcionais no espaço narrativo de *Memorial do convento*. Assim, não será por acaso que a sua cataforização esteja a cargo da mãe e se materialize na doce expressão «minha filha»; fruto do acaso não serão também as dez anaforizações do designador rígido *Blimunda* presentes na página (meia página!) da cataforização; Não será igualmente por acaso que a referencialização identificativa, através do nome próprio, ocorra no espaço narrativo quatrocentas e dezoito vezes, o que nos permite concluir tratar-se de uma personagem romanesca que goza do estatuto mais eficaz de estabilização através do processo da nomeação, o que justifica a inexistência do processo designativo de descrição definida para Blimunda. Também não será mera coincidência o facto de esta designação identificativa *Blimunda* estar presente ininterruptamente desde o capítulo V, em que ela surge cataforizada até ao último. Não será ainda por acaso que a construção linguística desta personagem congregue uma pluralidade de processos morfossemânticos como a adição, a subtração, a repetição anaforizante, a substituição e a permutação ao serviço de uma nítida distinção da personagem, o que leva à exclusão de todos os processos que pressupõem «semelhança», «similitude» e «ambiguidade» conducentes a equívocos voluntários de identidade. De realçar ainda, a beleza que existe no significante das palavras que materializam estes processos, mesmo quando o significado é disfórico, se isolado do contexto. Continuará a não ser fruto do acaso depararmo-nos, no tocante aos processos morfossintáticos, com casos de nomeação, descrição definida, deixis, pronominalização de terceira pessoa e numeração em termos de funcionamento grupal (dois, três ou quatro), partilhando aqui Blimunda o protagonismo com Baltasar, padre Bartolomeu de Gusmão e o músico Scarlatti, mas não se lhe aplicando o estatuto redutor de personagem «figurante», «perda de identidade» ou «alienação da dignidade humana».

Blimunda tem ainda representatividade nos processos linguísticos de diferencialização por generalização e por individualização, o que nos permite concluir tratar-se de uma personagem densamente modelada. Com efeito, na construção linguística da Blimunda saramaguiana tudo foi arquitetado pelo seu criador para despertar um eco de credulidade, de interesse e de profunda simpatia por parte das personagens que com ela interagem e do leitor que a vai recriando nessa base, predicando-a de forma singular quanto ao seu peculiar ser, ao seu poderoso dizer, ao seu estranho poder, ao seu sibilino sentir, ao seu surpreendente saber e ao seu distinto agir.

Diferenciada foi também Blimunda no processo de atribuição de capacidades linguísticas ao nível das competências idiomáticas que subjazem aos sábios e subtis silêncios

⁶⁶⁴ Cf. Maria de Fátima Marinho, *A lição de Blimunda. A propósito de Memorial do convento*, p.112.

na prudência e na reserva, na cumplicidade e no acanhamento, em suma, no seu saber ser-estar-amar-olhar que dispensa a palavra. Finalmente, vimos também que no derradeiro patamar da sua construção linguística, a diferenciação através do uso de níveis de linguagem, o princípio da distintividade lhe assiste em qualquer situação: entre os seus pares, distanciando-se deles e entre os outros, os cultos e os doutos, igualando-se-lhes ou até, superando-os, através dos seus ditos surpreendentes não só para o leitor mas para o narrador.

A importância de Blimunda em relação a Baltasar parece, à partida, estar posta em causa pelo facto de esta personagem feminina ser apenas cataforizada no capítulo V. Mesmo assim, conclui o narrador que a Blimunda “sobra-lhe” e a Baltasar “falta-lhe”, beneficiando Baltasar do que “sobra” a Blimunda. Este nunca a consegue igualar nem mesmo por «tanto dormir com Blimunda, e com ela quase todas as noites ter dares e tomares da carne, começava a haver em Baltasar um luzeiro espiritual de dupla visão, que, não dando para mais profundas penetrações, é quanto basta para observações sumárias»⁶⁶⁵. O “profundo” é reservado a Blimunda. Esta personagem consegue, assim, despertar sentimentos de consternação e de solidariedade na própria natureza, personificada nas «nuvens a dizerem umas para as outras, A ver se eles chegam a casa, depois já poderemos chover»⁶⁶⁶.

Ser de papel, Blimunda, mas também mais do que isso, como deixámos comprovado ao longo desta dissertação, já que se trata de uma personagem que suscita sentimentos, que pressupõe possíveis projeções autorais de uma mulher que Saramago amou (a avó Josefa, analfabeta mas sábia como Blimunda) e de outra a amar (e encontrada em Pilar). Por isso, terminamos com estas palavras do “construtor” linguístico de Blimunda, imaginadas e escritas precisamente por Pilar, “projeção a amar” curiosamente tornada realidade, para dar resposta à pergunta de Blimunda que almeja saber a razão por que a escreveu o seu Autor:

Escrevi-te porque te levava dentro, sabia que o homem é capaz de voar se estiverem juntos homem e mulher, se estão juntos os homens e as mulheres, com a sua soberana vontade de levantar-se do chão se levantam, soube que eras capaz de ver porque as mulheres sempre o fizeram, escrevi que susteis o mundo porque aprendi com a minha avó Josefa o que é suste uma casa e torna-la habitável⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ Cf. José Saramago, *Memorial do convento*, p. 126.

⁶⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 146.

⁶⁶⁷ Cf. Ana Paula Arnaut, «O outro lado da personagem: a(re)criação de Blimunda», pp. 39-40.

Bibliografia

1. Bibliografia ativa

- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972.
- CAMÕES, Luís Vaz de, *Os lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Pimpão, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Instituto de Alta Cultura, 1972.
- CAMÕES, Luís Vaz de, *Poesia lírica*, sel. e introd. de Isabel Pascoal, Lisboa, Ulisseia, col. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1984.
- QUEIROZ, Eça de, *Os maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 1980.
- SARAMAGO, José, *Deste mundo e do outro*, [1971] Lisboa, Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia*, [1977], Lisboa, Caminho, 6ª ed., 2006.
- SARAMAGO, José, *Levantado do chão*, [1980], Lisboa, Caminho, 19ª ed., 2010.
- SARAMAGO, José, *Memorial do convento*, [1982] Lisboa, Caminho, 38ª ed., 2006.
- SARAMAGO, José, *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Caminho, 1999.
- SARAMAGO, José, *O homem duplicado*, Lisboa, Caminho, 2002.
- SARAMAGO José, *Ensaio sobre a lucidez*, Lisboa, Caminho, 2004.
- SARAMAGO José, *As intermitências da morte*, Lisboa, Caminho, 2005.
- SARAMAGO, José, *As pequenas memórias*, Lisboa, Caminho, 2006.
- SARAMAGO, José, *A viagem do elefante*, Lisboa, Caminho, 2008.
- SARAMAGO, José, *Caim* [2009] Lisboa, Caminho, 7ª ed., 2009.
- SARAMAGO, José, *Claraboia*, Lisboa, Caminho, 2011.
- SARAMAGO, José, *O caderno de Saramago*, in <http://www.josesaramago.org> (consultado a 05-01-2011).
- TORGA, Miguel, *Poesia completa*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

2. Bibliografia passiva

- ACADEMIA SUECA, “O comunicado da arte romanesca” [excerto], in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, p. 4.
- ARNAUT, Ana Paula, “O outro lado da personagem: A (re)criação de Blimunda” in Carlos Reis, *Figuras de ficção*, Coimbra, CLP/Faculdade de Letras de Coimbra, 2006, pp. 39-52.
- BAPTISTA-BASTOS, José Saramago - aproximação a um retrato, Lisboa, Dom Quixote, 1996.
- BARBAS, Helena, “Das aparências das coisas”, in *Expresso*, nº 1640, abril 2004, pp. 14-17.
- BENITE, Joaquim, “A Primeira peça. Memorial de a noite”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, p. 21.
- DACOSTA, Fernando, “O convento de Saramago”, in *Visão*, nº 366, 16-03-2000, pp. 150-151.

- DACOSTA, Fernando, “Um escritor confessa-se”, in *Jornal de letras artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, pp. 24-25.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (ed. e sel. de), *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Caminho, 2010.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, *Memorial do convento de José Saramago. Subsídios para uma leitura*, Lisboa, Editora Replicação, 1999.
- MANZONI, Teresa, “E a palavra se fez música”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, p. 18.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A lição de Blimunda. A propósito de Memorial do convento*, Porto, Areal Editores, 2009.
- MONIZ, António, *Para uma leitura de Memorial do convento de José Saramago*, Lisboa, Editorial Presença, 4ª ed., 2009.
- NUNES, Maria Leonor, “Uma vida com palavras”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, pp. 8-11.
- REBELO, Luís de Sousa, “Os rumos da ficção de José Saramago” in SARAMAGO, José, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Caminho, 2006, p.19.
- REIS, Carlos, “Diálogo inédito. O momento decisivo”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, pp. 16-17.
- SALLES, Alain, “La virgule de José Saramago”, *Le Monde* 20-06-10 In www.lemonde.fr/carnet (consultado a 21-01-2011).
- SARAMAGO, José, “Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, p. 30.
- SILVA, Rodrigues da, “O homem faz-se a si próprio”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 690, 26-03-1997, pp. 11-14.
- VASCONCELOS, José Carlos de, “José Saramago. Prémio Nobel”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, nº 731, 14-10-1998, p. 2.

3. Bibliografia geral

- ALMEIDA, Leonardo, “Entretien avec Vincent Jouve,” in *Leitura em revista*, Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio, nº1, out. 2010, pp. 181-201.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. e trad. de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 8ª ed., 2010.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, «Hétérogénéité(s) énonciative(s)» in *Langage*, 73, 1984, pp. 98-111.
- BAUDELLE, Yves, *Sémantique de l'onomastique romanesque*. Thèse pour le doctorat, Paris, Univ. de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1989.
- BRAIT, Beth, *A personagem*, São Paulo, Ática, 8ª ed., 2006.
- BRUNEL, Pierre et alii, *Histoire de littérature française*, Paris/Bruxelles, Bordas, 1972.
- CÂNDIDO, António, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio e GOMES, Paulo, *A personagem de ficção*, S. Paulo, Perspetiva, col. Debates, 10ª ed., 2004.

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan, *Dicionário das ciências da linguagem*, Lisboa, Dom Quixote, 5ª ed., 1978.
- ECO, Umberto, *O signo*, trad. de Maria de Fátima Marinho, Lisboa, Presença, 1973.
- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, Col. Thèmes et Études, 2006.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the novel*, London, Penguin Books, 1976.
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Le personnage*, Paris, PUF, Col. Que sais-je ?, 1998.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens II, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2ª ed., 1995.
- HAMON, Philippe, “Para um estatuto semiológico da personagem”, in AA.VV. *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia, col. Práticas de Leituras, 2ª ed., 1977, p. 88.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.
- HORÁCIO, *Arte poética*, trad. e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Inquérito, col. Clássicos Inquéritos, 3ª ed., 1992.
- JOUVE, Vincent, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, col. Écriture, 1992.
- KRIPKE, Saul, *La logique des noms propres* [1972], Paris, Minuit, col. Proportions, 1999.
- KRISTEVA, Julia, *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.
- LAGARDE, André e MICHARD, Laurent, *XIX^e siècle, les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1969.
- Nova bíblia dos capuchinhos (versão dos textos originais)*, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 1998.
- REIS, Carlos, *Figuras da Ficção* (coord. de), “Abertura”, Coimbra, CLP/Faculdade de Letras de Coimbra, 2006, pp. 9-23.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de narratologia*, “Personagem”, Coimbra, Almedina, 7ª ed., 2011.
- S/Autor, “Personagem”, in *Dicionário electrónico houaiss da língua portuguesa*, Editora Objetiva, versão monousuário 1.0, Junho 2009.
- S/Autor, “Personagem” in *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Vol. 21.
- SARAIVA, Arnaldo, “Prefácio” in VIEIRA, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, Lisboa, Colibri, 2008, pp. 3-4.
- TYNIA NOV, “Da evolução literária”, in *Teoria da literatura I*, textos dos formalistas russos apresentados por Tzevetan Todorov, Lisboa, Edições 70, Col. Signos, 1987.
- VIEIRA, Cristina Maria da Costa, *O Universo feminino n’A Esmeralda partida*, de Fernando Campos, Lisboa, Difel, 2002.

VIEIRA, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, Lisboa, Colibri, 2008.

WATT, Jan, «Realismo e forma romanesca», in R. Barthes et *alii*, *Literatura e realidade*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, D. Quixote, 1984.