
PERSONAGEM(S) EM *MEMORIAL DO CONVENTO* DE JOSÉ SARAMAGO

ISABEL VAZ PONCE DE LEÃO

No *Memorial do Convento* as personagens históricas tomam uma dimensão ficcional e fantástica, sendo meros símbolos do tempo da história. O protagonismo é dado à personagem colectiva – povo – que Blimunda, metaforicamente, representa.

In *Memorial do Convento*, the historic characters assume a fictional and fantastic dimension, becoming mere time and history symbols. Protagonism is given to the collective character – “people” – that Blimunda metaphorically represents.

A sintagmática narrativa, segundo Roland Barthes (1973: 43), não pode prescindir das personagens que, naturalmente, se afiguram como seus agentes. Tal acontece em *Memorial*, em que o narrador, procurando estabelecer normas do romance histórico (sem totalmente as respeitar)¹, faz conviver personagens ficcionais com personagens da História de Portugal, posteriormente reconvertidas, também estas, ao mundo da ficção.

Há no *Memorial* a deliberada intenção de transformar as personagens em meras abstracções, que irão ganhando concretismo na medida em que se transferem para um universo fantástico.

Não há dúvida que o leitor é confrontado com personagens referenciais. O Rei D. João V e a Rainha D. Maria Ana Josefa iniciam o pseudo nível diegético, ostentando o drama que vivenciam pela dificuldade, com que se deparam, de conseguirem “dar infantes à coroa portuguesa” (Saramago 1998: 11). Só aparentemente protagonistas, eles alcançam o valor simbólico de caracterizadores do tempo que o romance insinua² refazer.

¹ “se (os personagens históricos) aparecem unicamente misturados com os seus vizinhos fictícios, citados como que a convite para uma reunião mundana, a sua modéstia, tal como um dique que ajusta dois níveis, situa num mesmo plano de igualdade o romance e a história: os personagens históricos unificam o romance como família ...” (Barthes 1973: 80)

² Utiliza-se aqui o termo “insinua”, por se achar que não é objectivo primeiro do narrador refazer o passado, mas sim, através dele, reconstruir o presente.

PERSONAGEM(S) EM *MEMORIAL DO CONVENTO* ...

Quanto a D. Maria Ana Josefa, ela é mero instrumento de reprodução; com ela, o narrador não tenta, sequer, estabelecer uma relação empática e a sua presença vai-se esvaindo na progressão diegética. Não passa de

uma triste e enganada rainha que só de rezar não se desengana, todos os dias e todas as horas deles, ora com motivo, ora sem certeza de o ter, pelo marido leviano, pelos parentes tão longe, pela terra que não é sua, e filhos só por metade, ou ainda menos (...), pelas angústias da carne, pelo prazer entrevisto, se adivinhado entre pernas, pela custosa salvação, pelo inferno que a cobiça, pelo horror de ser rainha, pelo dó de ser mulher, pelas duas mágoas juntas (Saramago 1998: 113 / 114)

12

Já D. João V surge, pela voz cáustica e irónica do narrador, como o símbolo de um poder corrupto, excêntrico, despótico no seu desejo de grandiosidades, caracterizador da época barroca. Não olha a meios para atingir os fins, não hesitando em humilhar o povo para concretizar os seus desejos, que, por sua vez, e à luz do século XX, o humilham a ele próprio. Com ele o narrador não condescende e, perante a desgraça de um povo sacrificado ao seu Rei, afirma:

Quanto pode um rei. Está sentado em seu trono, alivia-se consoante a necessidade, na peniqueira ou nos ventres das madres, e daí, daqui ou dacolá, se o requerem os interesses do Estado, cujo ele é, despacha ordens para que de Penamacor venham homens válidos, ou nem tanto, a trabalhar neste meu convento de Mafra (Saramago 1998: 295 / 296)

Destarte aparece o rei absoluto e prepotente, que o narrador ridiculariza e reduz à condição humana, nas suas necessidades mais primárias, rei para quem "o mais glorioso dos dias" é aquele em que " faz quarenta e um anos e vê sagrar o mais prodigioso dos monumentos que em Portugal se levantaram, ainda por acabar" (Saramago 1998: 352).

É assim que, na textura do romance, o Rei e a Rainha são relegados para um plano remoto: o primeiro, por ser o símbolo da repressão, que as palavras irónicas e cáusticas do narrador não poupam; a segunda, pela insignificância do seu papel, imposto também pela sociedade da época. Logo, os seus nomes só ficam, porque pertencem ao tempo da História de um povo que enforma o universo diegético.

Antes de me referir à personagem que, assumidamente, protagoniza a obra, há dois nomes que merecem especial atenção pela simbologia que ostentam. São eles Bartolomeu Lourenço e Domenico Scarlatti.

Quanto ao primeiro "a quem chamam o Voador" (Saramago 1998: 61), "que no Brasil nasceu e novo veio pela primeira vez a Portugal" (Saramago 1998: 62), é o homem culto, conhecedor dos valores da antiguidade clássica, da filosofia aristotélica, da Bíblia Sagrada, e cujo objectivo primeiro, tal como o do Padre Bartolomeu de Gusmão que, não pertencendo à ficção, nela está

simulado, é o de construir uma passarola e voar, nem que para isso, tal como os estrangeirados, tenha que viajar à "Holanda, que é terra de muitos sábios" (Saramago 1998: 94). Disto fala a Baltasar e a Blimunda:

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, (...) Não iremos ter ao sol, para o evitar lá estarão as velas de cima, que podemos abrir e fechar à vontade, de sorte que pararemos na altura que quisermos. (...) Quanto ao saber como será o sol por dentro, levante-se da terra a máquina e o resto virá por acréscimo, querendo nós e não o contrariando insuportavelmente Deus. (Saramago 1998: 94 / 95)

Esta conversa que, no fundo, hierarquiza as etapas do conhecimento, gera um entusiasmo contagiante de Baltasar a Blimunda, de colaborarem com o homem que tem estreitas relações com o poder instituído, que, por sua vez, se interessa pela sua obra — "Verei voar a máquina um dia" (Saramago 1998: 162), pergunta o Rei — mas que elege para seus colaboradores na construção da passarola duas pessoas simples do povo que são, concomitantemente, ouvintes atentos da sua sabedoria. É, de facto, esta tríade que constrói a passarola e a faz voar, consciente, embora, dos perigos corridos. "Por enquanto ainda estamos vivos, Amanhã estaremos mortos" (Saramago 1998: 206), sentencia o Padre, durante a turbulência do voo. Este frustrou-se, e o fazer subir a máquina tornou-se, mais para o Padre Bartolomeu que para Baltasar e Blimunda, uma hipótese improvável. Durante a noite, viu-se um clarão: "era o padre com um ramo inflamado que pegava fogo à máquina" (Saramago 1998: 207). Porque mais culto, porque senhor de explicações lógicas para os factos, mais vulnerável se tornou Bartolomeu Lourenço ao fracasso do seu projecto:

Se tenho de arder numa fogueira, fosse ao menos nesta. Afastou-se para as moitas que ficavam da banda do declive, viram-no baixar-se rapidamente, e, olhando outra vez, já lá não estava, alguma necessidade urgente do corpo, se ainda as tem um homem que quis deitar fogo a um sonho. O tempo passava, o padre não reaparecia. (...) O padre Bartolomeu Lourenço não voltou. (Saramago 1998: 207 / 208)

E é pela boca de Domenico Scarlatti que Baltasar e Blimunda são informados da morte do padre "em Espanha, para onde tinha fugido, dizem que louco" (Saramago 1998: 226), com a loucura de um sonho desfeito que Baltasar, ele só, posterior e involuntariamente refez, ainda que como o início de um fim: o fim de uma tríade, de um par, de um sonho, da magia da perfeição terrena:

"Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, despedaçou, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu." (Saramago 1998: 337)

Da máquina, havia dito Domenico Scarlatti, quando anunciou a morte de Bartolomeu, "Defendam-na, cuidem-na, pode ser que um dia volte a voar, (Saramago 1998: 226). A profecia cumpriu-se, como profético parece ter sido o encontro entre estes dois seres "no salão de música" (Saramago 1998: 163) do Paço, bem como o modo como o padre Bartolomeu o apresentou a Baltasar:

não te saberei explicar, mas sinto que a pessoa que trago é de grande confiança, por ela poria as mãos no fogo ou deixaria a alma como penhor, É mulher, É homem, italiano de nação, está há poucos meses na corte e é músico, mestre de cravo da infanta" (Saramago 1998: 169).

14

De Vénus e Vulcano, apelidou ele Baltasar e Blimunda. Fruto da sua origem italiana? Não, fruto da sua depurada oxiofia, que neles viu a transcendência que o narrador do *Memorial*, desde o início, lhes conferiu. Assim se junta Domenico, que tem trinta e cinco anos tal como Bartolomeu e Baltasar, àquela tríade, talvez porque a sua música se "possa conciliar dentro das esferas com esse misterioso elemento" (Saramago 1998: 173) que é a passarola, talvez porque a partilha das cerejas do cesto de Blimunda seja, enfim, a comunhão de um mistério de respeito, igualdade e fraternidade, sendo cada gesto de partilha caracterizador de cada um dos comungantes:

Sentaram-se todos em redor da merenda, metendo a mão no cesto, à vez, sem outro resguardar de conveniências que não atropelar os dedos dos outros, agora o cepo que é a mão de Baltasar, cascosa como um tronco de oliveira, depois a mão eclesiástica e macia do padre Bartolomeu Lourenço, a mão exacta de Scarlatti, enfim Blimunda, mão discreta e maltratada, com unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar antes de apanhar cerejas (Saramago 1998: 171)

Assim se unem Portugal, o Brasil e a Itália – simbólica união – num mágico projecto que remete para Blimunda a "parte numa trindade não terreal" (Saramago 1998: 172), em que a música, símbolo do rigor e da perfeição, — "Voando a máquina, todo o céu será música" (Saramago 1998: 179) — alcança uma plenitude cósmica, porque, regendo o comportamento do homem, é por este escolhida, subordinando assim a ordem humana à ordem instrumental, e projectando a comunicação aos limites de uma transcendência, aqui inteligível pelos potenciais destinatários:

Scarlatti pôs-se a tocar, primeiro deixando correr os dedos sobre as teclas, como se soltasse as notas das suas prisões, depois organizando os sons em pequenos segmentos, como se escolhesse entre o certo e o errado, entre a forma repetida e a forma perturbada, entre a frase e o seu corte, enfim articulando em discurso novo o que parecera antes fragmentário e contraditório. 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 cravo, que tanto pareciam brinquedo infantil como colérica objurgação, tanto parecia divertirem-se anjos como zangar-se Deus. (Saramago 1998: 179)

O povo anónimo, em jeito de personagem colectiva, assume protagonismo e identidade ao longo do *Memorial*, não só pela época histórica que a obra recupera — uma época de repressão — como também pelos sacrifícios que levou a cabo para satisfazer o capricho do Rei. Por isso, o narrador afirma³, antes de proceder a uma enumeração onomástica de A a Z: "já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende" (Saramago 1998: 244)

Assim, por um lado, aparece o povo fanático e escravizado, vítima da Inquisição e de um absolutismo despótico, espectador, por virtude de uma ignorância imposta, dos Autos-de-Fé

mas não faltou o povo geral à festa, e de alguns que lá estiveram, mais os registos que sempre ficam apesar de incêndios e terramotos, ficou memória do que viram e a quem viram, queimados ou penitentes, (...), ao todo cento e trinta e sete pessoas, que o Santo Ofício, podendo, lança as redes ao mundo e trá-las cheias (Saramago 1998: 97);

desta multidão anónima sobressai, porventura, enquanto "Grita o povinho furiosos impropérios" (Saramago 1998: 52) a figura de Sebastiana Maria de Jesus⁴ — "nem o nome a salvou (Saramago 1998: 54) —, mãe de Blimunda, acusada de heresias e blasfémias, a quem o narrador cede a voz, logo também o protagonismo, e que procura com o olhar a filha — "onde estará, onde estarás Blimunda" (Saramago 1998: 53) —, suplicando-lhe através do olhar — "não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver," (Saramago 1998: 53) —, o mesmo olhar com que se despede — "adeus Blimunda que não te verei mais, (Saramago 1998: 53) — e com que, sibilamente, indica à filha que a vê passar sem "lágrima nenhuma, nem sequer o rosto compadecido" (Saramago 1998: 54), que "o homem alto que lhe estava perto," (Saramago 1998: 53) faria parte do seu futuro. Este jogo de olhares, esta contenção de sentimentos, preparam, por certo, o mistério que envolve a figura de Blimunda, herdeira dos dotes maternos; outra figura ainda se destaca do povo anónimo "é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva"⁵ (Saramago 1998: 359), que não tendo na história um lugar axial é, todavia, símbolo importante da luta contra a repressão através da palavra, luta que, assim, perdura para além da sua morte.

Por outro lado, para além deste povo espectador e actor dos Autos-de-Fé, há "o povo miúdo", ignorante e submisso que "de joelhos implorava a piedade real", ao ver passar o rei em Elvas, quando chegou o momento de

³ Torna-se curiosa a manifesta necessidade de interlocutor, aqui assumida pelo narrador.

⁴ Note-se a ironia deste apelido.

⁵ Aqui se remete para *O Judeu*, de Bernardo Santareno, bem como para a eternização desta personagem real que se perpetua através da palavra.

"casar os de além com os de aquém" (Saramago 1998: 319). De entre este, apenas se destaca João Elvas, "um homem de sorte" (Saramago 1998: 317), que pôde "entrar na casa onde se encontrarão os reis e os príncipes" (Saramago 1998: 319), mas que "nunca chegará a saber que ouviu Domenico Scarlatti tocando no seu cravo." (Saramago 1998: 320).

16

Há ainda aqueles escravizados pelo Rei, na construção do Convento, a quem se exige "força bruta, ciência pouca" (Saramago 230). Deles se destacam Francisco Marques, paradigma da vida, devolvido cadáver à mulher, esmagado por "mais de duas mil arrobas" (Saramago 1998: 261), que era o peso da pedra que o carro, que lhe passou por cima, transportava; João Pequeno, que ignorava as suas origens; Joaquim Rocha, que transporta a mágoa da perda de quatro filhos, imputando a culpa à mulher; Manuel Milho, vindo de Santarém, por julgar "haver bom jornal e bom passadio nestas obras de Mafra" (Saramago 1998: 236); João Anes, tanoeiro como Deus; Julião Mau-Tempo, o alentejano, que veio para Mafra para fugir às "grandes fomes" (Saramago 1998: 237) da sua terra; estes e tantos outros, cujas necessidades obrigaram não a emigrar, mas a transmigrar, julgando encontrar, nos trabalhos da construção do Convento, o soldo necessário a uma vida melhor, e acabando a transportar "uma pedra que não precisaria ser tão grande" (Saramago 1998: 259), chegando a Mafra "sujos, esfarrapados, sem riquezas" (Saramago 1998: 266), tudo em nome de um régio capricho e que são, de facto, os verdadeiros heróis⁶.

É nesta personagem colectiva, colectiva no esforço, no sofrimento e no anonimato, que se integra o par Baltasar e Blimunda⁷, e que, dela fazendo parte, se destaca pelas imagens e percepções que dele se recolhem. Está-se assim perante personagens que, fazendo parte do grupo anónimo, dele se desgarram, porque logram uma autonomia e um estatuto próprio, sem, contudo, ser contraditório ou antagónico.

Este par assume o protagonismo no universo ficcional, pela carga simbólica e mágica que carrega, pelo poder coadjuvante da caracterização comportamental de outras personagens como Bartolomeu Lourenço e Domenico Scarlatti ou, muito especialmente, quando se entra no domínio do fantástico.

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, envolvido numa guerra que não lhe dizia respeito — a da sucessão de Espanha —, foi mandado embora "depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estreachalhada por uma bala" (Saramago 1998: 35). Para sobreviver, "pedia esmola em Évora para juntar

⁶ Os apelidos / alcunhas destas personagens assumem um forte poder conotativo.

⁷ O tratamento individualizado das personagens, que constituem este par, torna-se praticamente impossível.

as moedas que teria que pagar ao ferreiro e ao soleiro se queria ter o gancho de ferro que lhe havia de fazer as vezes da mão." (Saramago 1998: 35)

Assim é apresentado o soldado que lutou por um interesse que não era o seu, e que poderá fazer questionar a luta em que se viu envolvido. Aparecendo como uma personagem derrotada e marginal, a sua imagem agiganta-se ao longo da obra, não só, mas também por mérito próprio. Na luta pela sobrevivência, nada tem a perder — "Não tem ninguém à sua espera" (Saramago 1998: 36) —, e não hesita em matar para não ser roubado, dando o narrador um relato cruel do seu procedimento:

Matará adiante um homem, de dois que o quiseram roubar, (...) porém, vindo nós de uma guerra onde vimos morrer tanta gente, não é este caso que mereça relato singular, salvo ter Sete-Sóis trocado depois o espigão pelo gancho para mais facilmente arrastar o morto para fora do caminho, assim ficando experimentados os préstimos de ambos os ferros. (Saramago 1998: 37 / 38)

Vai Baltasar rumo a Lisboa, que "é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra" (Saramago 1998: 45), e aí presencia o Auto-de-Fé em que conhece Blimunda, sua mulher e cúmplice de ansiedades, riscos e temores. Da sua sensibilidade e do seu arrojo diz todo o episódio da construção e da experimentação, primeiro acompanhado, e depois em solitário, do engenho voador, como diz também o seu empenhamento, motivado, embora, pela necessidade de sobrevivência, na construção do Convento de Mafra. Quando relata as suas experiências de vida aos companheiros de trabalho, correndo, embora, o risco de ser acusado de heresia pelo Santo Ofício, não omite nunca o voo que ensaiou com o padre Bartolomeu, assumindo-o como uma das suas glórias, ainda que não completamente concretizada. As suas vivências são justificativas de um discurso que, de certa maneira, denuncia a sua postura e o seu fim:

Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita que senta os seus eleitos, e uma vez que os condenados vão para o inferno, à esquerda de Deus não vem a ficar ninguém, ora, se lá não fica ninguém, para que quiereria Deus a mão esquerda, se a mão esquerda não serve, quer dizer que não existe, a minha mão não serve porque não existe, é só a diferença, (...) Então sou eu o último da fila, à minha esquerda é que não se pode sentar ninguém, comigo acaba-se o mundo (Saramago 1998: 240)

A passagem do tempo é inexorável, o trabalho desgastante, e Baltasar só não envelhece aos olhos de Blimunda com quem se abraça, para escândalo da vila de Mafra, sempre que regressa da obra. De resto, todos os outros dizem: "Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os

ombros, Baltasar, nem pareces o mesmo homem, Baltasar," (Saramago 1998: 328)⁸

Faltava-lhe ainda qualquer coisa por cumprir. O legado do padre Bartolomeu, o voo da passarola que ensaiou e que o separaria, em termos físicos, definitivamente, de Blimunda, legando-lhe, tão só, a sua vontade.

18

A estranha figura de Blimunda desempenha um papel relevante no universo ficcional, chegando a alcançar uma dimensão mítica. Capaz de premonições, apenas usa esse seu dom, posto que o seu carácter ingénuo, meigo e compreensivo não pactue com a maldade que essa característica lhe poderia propiciar. Por isso, quando confessou a Baltasar "Eu posso olhar por dentro das pessoas", apressou-se a explicar-lhe, "eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele" (Saramago 1998: 79), garantindo-lhe a sua lealdade ao afirmar que nunca o olharia por dentro. Assim, em cada manhã, o ritual que a impedia de olhar por dentro os outros acontecia: "Cobrindo o rosto com o antebraço, Blimunda comeu enfim o pão. Mastigava devagar. Quando terminou, deu um grande suspiro e abriu os olhos" (Saramago 1998: 78)

Apaixonada por Baltasar, mantém com ele uma eterna relação de companheirismo e cumplicidade a que não falta a atracção física, mesmo "com idade de sobra, talvez seja porque nunca tiveram filhos" (Saramago 1998: 328), ou porque o vínculo que os une não é institucional, mas sim fruto da vontade de quem sente o prazer de pertencer a outrem, fundindo-se num só, física e espiritualmente, violando, através da sinceridade de sentimentos, os códigos sexuais impostos. Senhora de vontades férreas, ama e ostenta o seu amor, ao longo de toda a vida, mesmo na manjedoura da barraca, que "estava agora no chão, meio desconjuntada, mas confortável como um leito real, afofada de palha, com duas mantas velhas" (Saramago 1998: 334). Para lá puxa Baltasar para aquilo que antevê ser a derradeira posse física, não só porque

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 coisas. (Saramago 1998: 334)

O percurso de Blimunda é o do "seu homem", acompanhando-o na aventura do voo do engenho do padre Bartolomeu, e não o desacompanhando quando, sacrificadamente, ele laborava na construção do Mosteiro. Com ele zelou pela conservação da passarola. Apenas uma vez não o acompanhou

⁸ A anáfora é aqui processo que corrobora o passar do tempo.

ao Monte Junto e, dessa vez, o perdeu fisicamente, perda aliás denunciada na despedida:

Com as suas vestes escuras, são duas sombras inquietas, mal se separam, logo se aproximam, não sei que adivinham estes, que outros casos se preparam, porventura tudo será obra da imaginação, fruto da hora e do lugar, de sabermos que o bem não dura muito, não demos por ele quando veio, não o vimos quando esteve, damos-lhe pela falta quando partiu, Não tardes por lá, Baltasar, Dorme tu na barraca, posso chegar já de noite, mas, se houver muito que consertar, só venho amanhã, bem sei, Adeus Blimunda, Adeus Baltasar. (Saramago 1998: 335)

Esta despedida, pela poeticidade que envolve uma triste realidade, merece um comentário judicativo do narrador: "Não vale a pena narrar segundas viagens, se foram explicadas as primeiras" (Saramago 1998: 335). E das primeiras se conclui que o percurso de Blimunda foi o da procura do seu homem, ao longo de vinte e oito anos, não hesitando em matar um frade, que queria "saciar a carne" (Saramago 1998: 347), com o espigão com que outrora Baltasar havia morto um assaltante, ficando "aterrada, não por ter matado, mas por sentir aquele peso, duas vezes esmagador" (Saramago 1998: 347), como se esse peso profanasse a sua fidelidade a Baltasar. "Milhares de léguas andou Blimunda" (Saramago 1998: 358), "não tardou que o espaço e o tempo deixassem de ter significado" (Saramago 1998: 357), até que o encontrou a arder num Auto-de Fé. Sibilamente lhe disse, "Vem." (Saramago 1998: 359), e aqui o narrador onisciente fecha o círculo que propicia o encontro, confirmando a perenidade de Baltazar na entrega da sua "vontade", que mais não é que a entrega de si próprio, a Blimunda.

Como podia não pertencer Sete-Sóis, que vê às claras, a Sete-Luas, que vê às escuras, se a sua condição era a de se completarem numa dimensão humana, dormindo "os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu" (Saramago 1998: 92) e, se Vulcano perdeu Vénus, Baltasar nunca perderá Blimunda, ultrapassando, assim, a dimensão mítica, pela vontade de uma mulher cuja índole de uma visão prospectiva, lhe permite uma antecipação do futuro.

Blimunda, nome mágico, metáfora de um Portugal popular de ontem e de hoje, crença e espera no mito sebástico, que através do trabalho, e só por ele, tentará obstruir a ruptura entre o real e o ideal. Nome poético, também, recuperado por Azio Gorgi para uma ópera, representada em 20 de Maio de 1990, no *Scala de Milão*,⁹ e cuja génese explica Saramago, num texto preme de poeticidade, publicado pela primeira vez no *JL*, n.º 410, de 15 / 5 / 90, e voltado a publicar no n.º 731 de 14 / 10 / 98 do mesmo jornal,

⁹ Sobre este assunto sugere-se, vivamente, a leitura do artigo de Mário Vieira de Carvalho, intitulado "Blimunda e Divara", publicado no *JL*, n.º 732, de 21 / 10 / 98.

aquando da atribuição do Prémio Nobel, e a cuja transcrição parcial não se resiste.

BLIMUNDA

Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo

20

Muitas vezes me perguntei: porquê este nome? (...) Nunca, em toda a minha vida, nestes quantos milhares de dias e horas somados, me encontrara com o nome de Blimunda, nenhuma mulher em Portugal, que eu saiba, se chama hoje assim. (...) Também nenhum poeta, tendo de inventar para a mulher amada um nome secreto, se atreveu a chamar-lhe Blimunda.

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 consigo 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. (...)

Que outra condição (...) 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 Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente.

Esta explicação do “som desgarrador” do nome de Blimunda confere ao *Memorial* o estatuto de metáfora optimista do Portugal Futuro, coadjuvada pelo não menos importante som do cravo de Domenico Scarlatti, que toca “horas e horas, até de madrugada” (Saramago 1998: 187), como se a sua música, tal como outrora a da lira de Anfião, consubstanciasse a reconstrução não só de Portugal como a de toda a Humanidade, remetendo, assim, a obra para uma dimensão universal.

Do que ficou dito se infere que, das personagens, o povo, sem dúvida, é protagonista. Dele se destacam Baltasar e Blimunda, cuja autenticidade lhes permitirá também a atemporalidade, remetida, esta, para a grande metáfora do Portugal Futuro, que relegará para meros figurantes aqueles que, a seu tempo, enformaram protagonismos. Confirmam a referida atemporalidade as seguintes palavras de Saramago:

Pois se eu, no *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada; falo muito dos olhos, mas não é para os descrever. E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda. Do Baltasar só se sabe que tinha barba e que lhe faltava a mão esquerda. Fora disso não os descrevo fisicamente, não digo se são formosos ou se são feios. São pessoas, nada mais! (Reis 1998: 107)

Afigura-se-nos aqui pertinente assinalar a forma, quase desconcertante, como o narrador do *Memorial* vai construindo e desconstruindo as personagens, algumas das quais não logram mais que a dimensão de fantoches, que fios translúcidos manipulam, desaparecendo, sem prévias explicações, sempre que cessa a função para a qual foram convocadas.

Memorial, memórias de um passado que enraízam num presente, ruptura com o convencional, em que a própria caracterização das personagens, indiscriminadamente, alterna entre a auto e a hetero, a directa e a indirecta, sem preocupações éticas ou epistemológicas, como convém a um romance que, postulando-se no domínio do fantástico, presentifica a realidade do século XX português, fechando, assim, o círculo iniciado no século XVIII. Círculos que se fecham, outros que se abrem, insinuadores de uma missão perene a cumprir, “porque o mundo que os escritores inventam não é, passe o paradoxo, propriamente inventado: é o **nosso** mundo, revelado pelo milagre da linguagem que só eles sabem articular.” (Reis 1998: 171)

De todas as invenções e memórias sai o homem vitorioso, as Personagens tornadas Personagem, enquanto sustentáculo de verdades que enformam os poderes e deveres do ser, que, sendo humano, é ainda e também português.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- ECO, Umberto et alii. *Interpretação e Sobreinterpretação*. Lisboa: Presença, 1993
- GENETTE, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 1991.
- PAZ, Octavio. *L'Arc et la Lyre*. Paris: Gallimard, 1987.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Ed. Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, 25ª Edição. Lisboa: Ed. Caminho, 1998.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- TODOROV, T.. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Seuil, 1970.