

TIPOS BARROCOS PARA UMA LEITURA OBLÍQUA DO MUNDO

*Barroco styles in an oblique
reading of the world*

Rosemary Conceição dos Santos*

De acordo com Kaufman (1991, p. 129), o romance histórico tradicional introduz em sua narrativa dois tipos de protagonistas, a saber, protagonistas-tipo e figuras de autenticidade histórica. A presença dos protagonistas-tipo se justificaria pela necessidade de existirem representantes de um dado meio ou classe social em cujos destinos ficcionais se refletiriam tendências importantes e mudanças históricas. Por outro lado, as figuras históricas tanto confeririam autoridade histórica quanto encarnariam os aspectos do movimento social ou da mudança histórica em que se encontram inseridas.

Um *corpus* de personagens do *Memorial do Convento*, composto por Blimunda, Baltasar, Padre Gusmão e Domênico Scarlatti, se considerado composto por protagonistas-tipo, vincular-se-ia aos tipos sociais da bruxa, soldado, cientista e artista barrocos que Rosário Villari (1991) tão bem explicitou em seu *O homem barroco*, consideradas as devidas semelhanças e variações. Por outro lado, se considerados enquanto figuras históricas, teríamos Padre Bartolomeu e Domênico Scarlatti entrando diretamente na ação e inter-relacionando-se com os personagens inventados Blimunda e Baltasar, dentro dos limites do possível, combinando o realismo de um protagonista histórico com o maravilhoso de um personagem ficcional.

Por sua vez, o termo *maravilhoso* utilizado neste estudo pode ser definido como a presença de fatos, personagens, objetos e ações constituídos

* É co-autora e organizadora da coleção “Cientistas de Ribeirão Preto”, editada pela PCARP/USP-RP e Funpec-RP; crítica literária do jornal “Gazeta de Ribeirão Preto” e consultora da Escrita Com. de Livros e Consultoria Ltda.

por elementos que não se enquadram no padrão do real em que estamos habituados a conviver e considerar normais. De acordo com o glossário preparado por Augusto Magne (1994), “maravilha” quer dizer “cousa de causar pasmo ou espanto” porque são as “grandes puridades que Nosso Senhor nom quis outorgar que homem as achasse que houvesse em pecado mortal”. Quanto a “puridades”, diz o glossário que, “no plural, são cousas ocultas e misteriosas”.

Uma vez que no *Memorial* a personagem Blimunda é dotada da virtude insólita da vidência, “Eu posso olhar por dentro das pessoas”, assim como a personagem Baltasar dá mostras de rápidas referências a seres incomuns, presentes em credices populares, como, por exemplo, “podiam aparecer avantesmas e lobisomens, almas penadas e luzeiros, com o espião os arredaria”; “Pensou em lobisomens, em avantesmas de feitio e porte vário, se andariam por ali almas penadas, acreditou firmemente que o padre tinha sido levado pelo demônio em pessoa”, entendemos que a obra saramaguiana aqui estudada faz uso do maravilhoso na confecção narrativa.

Além das características físicas de Blimunda, de seus pensamentos e dos de Baltasar, considerando o maravilhoso imaginário medieval proposto por Le Goff (1989), os portadores de defeitos físicos, assim como os desprezados e perseguidos, ainda que integrados à sociedade, são considerados como criaturas excluídas da sociedade, alvo de desprezo e vistas como “diferentes” e “estranhas”. Nestes casos entendemos que se enquadram, respectivamente, Baltasar, pela perda da mão esquerda, e Padre Bartolomeu, por muitos outros motivos, como, por exemplo, ter nascido no Brasil e continuar sua família vivendo nesse país, ter voado, quando “só o podem fazer os anjos e o Diabo”, ser amigo da mãe de Blimunda, condenada pelo Santo Ofício, etc.

Justificados os termos teóricos, abordaremos a seguir os tipos barrocos do *Memorial do Convento* através dos quais entendemos ter Saramago proposto uma leitura oblíqua do mundo.

A BRUXA VIDENTE

De acordo com Ferreira (1986, p. 289), o termo bruxaria admite três acepções: pode ser a “ação maléfica atribuída a bruxos ou magos”, também chamada “magia negra”; “um acontecimento que, à falta de explicação, se atribui supersticiosamente a artes diabólicas ou a espíritos sobrenaturais”; ou, resumidamente, pode ser “magia”.

Este tema encontra-se profundamente inserido no contexto da história européia de finais do século XVI até a segunda metade do século

XVII. Neste período de tempo predominava pela Europa a *escolástica*, filosofia cristã que aliava a razão à fé, preconizava a humildade para os pobres e asseverava os castigos que adviriam sobre aqueles que se opusessem à fé cristã. A *alquimia*, então atividade cujas técnicas eram guardadas em segredo e de difícil leitura, favoreceu o surgimento de superstições e misticismo do povo em relação aos alquímicos. E, uma vez denunciada pela igreja como prática herética, seus praticantes passaram a sofrer perseguições e condenações à fogueira sob acusação de bruxaria.

De acordo com Levack (1991, p. 209-10), “a magia que se supunha que a bruxa exercesse não era a magia elevada dos neoplatônicos renascentistas; a da bruxa que não se servia de manuais escritos ou de tratados filosóficos, era de um tipo muito mais grosseiro”. Tratava-se esta magia de recitação de poções e de encantos, de colocação de mau olhado, de utilização de arsenais mágicos compostos por bonecas, agulhas, pós negros, rituais e oferendas, de administração de ervas e ungüentos, de desencadeadores de chuvas de granizo. É por tais ações que a bruxa era normalmente apresentada na literatura histórica que vai do século XVI até a segunda metade do século seguinte.

Entretanto, na leitura do *Memorial*, percebe-se que a figura de Blimunda destoa do que foi citado acima. Não receitava poções nem colocava encantos e mau-olhado. Não utilizava arsenais de objetos macabros, nem desencadeava chuvas de granizo. O “poder mágico” de Blimunda era o de *saber* o que ia no *íntimo* das pessoas:

Eu posso olhar por dentro das pessoas [...] O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...] Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas [...] quem me dera que não o tivesse [...] porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se (SARAMAGO, 1999, p. 75-6).

Desta forma, todas as manhãs, ao acordar e sem abrir os olhos, a personagem necessitava manter-se em jejum para “ver” o interior alheio.

No que foi dito acima podemos identificar informações relevantes para a construção do plano figurativo do *Memorial*: o saber, manifestado pelo fato de Blimunda ser capaz de conhecer o íntimo das pessoas, opondo-se ao não-saber, determinado pelo fato de os demais personagens ignorarem

a vida interior uns dos outros. Além disso, como esse conhecimento era direcionado ao interior das pessoas, o objeto pão surge como indicativo de corpo. Ao fazer com que Blimunda coma o “pão”, Saramago sugere, metaforicamente, na narrativa, uma aproximação entre os sintagmas “pão” e “corpo”, de tal forma que, provando o primeiro, esta personagem descobriria fatos e sensações do segundo, os quais um ser humano comum, destituído de poder visionário semelhante, seria incapaz de conhecer.

De acordo com Levack (1991, p. 209), a bruxa “fisicamente, era velha e fraca, e sempre enferma”. Por sua vez, Blimunda era jovem: “Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos.” (SARAMAGO, 1999, p. 54).

Diante da alegorização eufórica (perseguições e condenações à fogueira, alquímicos com domínio da leitura, escrita e do conhecimento específico de materiais “mágicos” e de suas técnicas de preparo que confirmavam o “poder” de Blimunda como não herético) e disfórica (o não receber poções nem colocar encantos e mau-olhado, bem como o fato de Blimunda não ser velha, fraca e enferma) apresentada acima, cumpre esclarecermos que, ao mesmo tempo que tal euforia contribui para a criação de um efeito de realidade na narrativa, a citada disforia não deve ser entendida como uma inverossimilhança. Antes disto, esta disforia se vincula à criação do ficcional na narrativa do *Memorial*.

Em relação à construção do que é fictício no texto ficcional, Iser (1983, p. 385) nos esclarece que: “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário”. Isto posto, a alegorização eufórica da narrativa, citada acima, ao preparar o imaginário barroco no *Memorial*, procede ao enquadramento da figura de Blimunda no contexto das contradições dualistas barrocas. Desta forma, a alegorização disfórica da narrativa do *Memorial*, se a princípio pode parecer inverossimilhante, uma vez considerada sob o aspecto da criação dos atos de fingir de Iser, reforça a configuração do caráter dinâmico da alegoria.

Na tentativa de aplicar a temática barroca do misticismo em sua narrativa, assim como do detalhe visual para reforçar o significado dos eventos narrados através de associações lógicas destes ao visual estabelecido, Saramago faz uso da simbologia da Lua para nomear Blimunda: “Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu será Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas.” (SARAMAGO, 1999, p. 88). A figura da Lua, ao passo que representa, com sua luz, o esclarecimento de Blimunda em meio ao desconhecido, também esclarece a mudança deste poder durante a lua nova:

Também não irão furtar vontades. *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 [...] Amanhã Blimunda terá os seus olhos, hoje é dia de cegueira (SARAMAGO, 1999, p. 143-153).

O fato de suas visões deixarem de ocorrer durante a lua nova nos parece estar associado tanto à subjetividade inerente à figura de “la Virgen María”, a qual, nos atlas barrocos, tinha sua figura representando tal período lunar, então considerado místico e voltado, exclusivamente, para a significação psíquica, emocional e cognitiva individual, e não coletiva (SEBASTIÁN, 1989, p. 18), quanto à necessidade de recolhimento, por parte de Blimunda, para que pudesse ser capaz de discernir, interiormente, o que era o bem e o que era o mal.

Uma vez que o poder de visões desta “mulher detentora de poderes” é tão importante, cumpre destacar a caracterização que o autor faz dos mesmos quando da visitação de Blimunda à casa dos pais de Baltasar:

[...] os velhos [...] subitamente conscientes do estranho ar da rapariga, com aquele cabelo [...] cor [...] do mel, 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 aflareva, [...] ficaram todos calados (SARAMAGO, 1999, p. 100).

O tema da cromatização vai além de simplesmente servir para colorir os olhos de Blimunda; serve, principalmente, para contar metafórica, e por isso, plurissignificativamente, a complexidade do exterior e do interior da personagem. Em outras passagens, é também a metaforização uma técnica de alegorização de Blimunda: “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.*” (SARAMAGO, 1999, p. 101). A função retórica desta metaforização seria conduzir “o narratário até os signos do narrador” (CAÑIZAL, 1973, p. 259).

As “maiores verdades” do trecho remeteriam ao poder de visão de Blimunda, que tanto Baltasar quanto ela não gostariam de ter de explicar aos pais dele. Além disso, a opção pela mentira, ou seja, por ocultar essas “maiores verdades”, tematiza a questão do livre-arbítrio barroco. Assim como a metaforização, o sonho, colaborando para a alegorização no

Memorial, é utilizado pelo autor em determinados trechos, como no que segue abaixo:

Nessa noite Baltasar sonhou que andava a lavrar com uma junta de bois todo o alto da Vela e que atrás dele ia Blimunda espetando no chão penas de aves, depois estas começaram a agitar-se como se fossem levantar vôo, capaz a terra de ir com elas [...] Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita (SARAMAGO, 1999, p. 102-113).

Pelas seqüências coerentes “espetando no chão penas de aves” e “como se fossem levantar vôo”, entendemos, por associação coesiva, que as penas, integrantes do elemento articulatório responsável pelo vôo das aves, que são as asas, ao serem “plantadas”, frutificariam a liberdade. O valor liberdade, a ser alcançado graças à personificação das penas, aqui está, coerentemente, explicitado pela probabilidade de as penas levantarem vôo. No segundo trecho, Saramago reitera a mística barroca ao atribuir tanto a Blimunda quanto à mãe de Baltasar, aqui assemelhadas pela condição de ambas serem mulheres, a capacidade de manter o equilíbrio das situações.

Reiterando a alegorização eufórica citada anteriormente, como, por exemplo, a dos alquímicos com domínio da leitura, escrita e do conhecimento específico de materiais “mágicos” e de suas técnicas de preparo que confirmavam o “poder” de Blimunda como não herético, cabe novamente ao Padre Bartolomeu esclarecer a Blimunda o que era o elemento que viabilizaria o vôo da passarola:

Dentro de nós existem *vontade* e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam 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 (SARAMAGO, 1999, p. 122).

Caracterizada como éter e nuvem fechada, a vontade humana surge como importante figura alegorizada no *Memorial* e, após ter sido identificada por Blimunda, leva esta personagem a um questionamento interior em relação

ao poder divino:

Blimunda [...] está cheia de horror de ter ousado o que esta manhã ousou, aproximar-se da mesa da comunhão em jejum [...] e enfim foi receber a sagrada partícula, e viu [...] hoje decidira, sem nada a dizer a Baltasar, que iria em jejum, não para receber a Deus, mas para o ver, se ele estava lá [...] Que foi que viste na hóstia [...] Vi uma nuvem fechada [...] Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurrecto em glória, e vi uma nuvem fechada [...] Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada (SARAMAGO, 1999, p. 125-6).

Além do questionamento do valor religioso, encontramos em “Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada”, a metaforização do desconhecido, ou seja, do que o Catolicismo chama de “mistério da vida”. Este mistério, no saber de Blimunda, é caracterizado como enigmático tanto para ela quanto para outros personagens, independentemente dos poderes visionários que a distinguem dos demais: “Pudesses tu ver a nuvem fechada que dentro de ti está [...] saberias que é bem pouco comparada com a nuvem que está dentro do homem, Mas [...] ninguém pode ver a sua própria vontade.” (SARAMAGO, 1999, p. 136).

Uma vez recolhidas as vontades humanas, não se sabe se devido a sua maleficência ou ao fato de Blimunda ter estado “às instâncias vizinhas da morte com tanta continuidade”, o autor coloca-nos a temática das enfermidades barrocas:

Quando a epidemia terminou, [...] 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 rosto (SARAMAGO, 1999, p. 177-8).

Em conseqüência da abordagem da tematização das enfermidades barrocas, o autor aborda, seqüencialmente, a tematização da cura das mesmas:

Muitas vezes veio Domenico Scarlatti, primeiro apenas para visitar Blimunda, informar-se das melhorias 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 que mal ousava desprender-se das cordas feridas de

leve [...] Porventura seria esta a medicina que Blimunda esperava, ou, dentro dela, o que estaria ainda esperando alguma coisa, que cada um de nós, conscientemente, só espera o que conhece, ou tem parecenças, o que para cada caso nos disseram ter utilidade [...] Não esperaria Blimunda que, ouvindo a música, o peito se lhe dilatasse tanto, um suspiro assim, como de quem morre ou de quem nasce [...] Nessa noite, Domenico Scarlatti ficou na Quinta, tocando horas e horas, até de madrugada, já Blimunda estava de olhos abertos, corriam-lhe devagar as lágrimas [...] Durante uma semana, todos os dias, sofrendo o vento e a chuva [...] o músico foi tocar duas, três horas, até que Blimunda teve forças para levantar-se (SARAMAGO, 1999, p. 179).

A música, paliativo do sofrimento, permitiria, alegoricamente e na contextualidade barroca, a cura da enfermidade e, ao homem, libertar-se da morte:

La alquimia trabajaba bajo el principio de la unidad del Universo tanto en este mundo como en el más allá, en la tierra y en los cielos, gracias a esas fuerzas vivas que hay soterradas en la materia. Esa mística unidad vuelve a proclamarla el médico y teósofo Heinrich Khunrath en su obra Amphitheatrum sapientiae aeternae (1609), con la representación de la Tabla de Esmeralda [...] El grabado más importante de la obra representa al alquimista en oración [...] Al lado derecho de la composición aparecen el laboratorio con su horno y probetas [...] al otro costado aparece el alquimista de rodillas ante una tienda sagrada [...] Muy significativa es la mesa del primer término, rebosante de instrumentos musicales, con esta inscripción sobre el mantel: La musica sagrada ahuyenta a los espíritus malignos y a la tristeza. Vemos así cómo el arte musical quedaba unido a la alquimia y se producía la armonía cósmica, tan necesaria para la transmutación de la hyle o materia prima de Aristóteles (SEBASTIÁN, 1989, p. 2).

Com a recuperação de Blimunda, ela, Baltasar e o Padre Bartolomeu de Gusmão empreendem a tão sonhada viagem. Ganhando o céu, o vôo da passarola, enquanto concretização do sonho de capacidade, progresso e liberdade de Padre Bartolomeu, faz com que este fique extremamente perturbado e, após a aterrissagem, separe-se do grupo. Posteriormente, Baltasar, após sobrevoar com a passarola, sem opção e fatidicamente, a cidade de Lisboa, também desaparece.

Logo, para tipificar Blimunda, Saramago utiliza-se de todo um imaginário barroco visando criar, em seu texto, um efeito de realidade dual.

O SOLDADO MANETA

Mutilado na guerra pela sucessão do trono espanhol, em um conflito que não tinha nada a ver com Portugal, Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, é um camponês que encarna o protótipo do pária social e participa da sociedade apenas enquanto serve como instrumento de manipulação de uma elite inconseqüente. Sua marginalidade manifesta-se tanto na condição de ex-soldado como na de “boeiro”, único ofício que sua limitação física permitia desempenhar, conduzindo carros-de-boi durante a construção do convento de Mafra. Nos intervalos, Baltasar integrava o grupo que construiu a passarola, desempenhando com habilidade e competência a função que lhe fora atribuída pelo padre Bartolomeu.

O fato de ser maneta confere-lhe uma outra dimensão, pois coloca-o fora do tempo. Uma vez que o verbete “maneta” indica a falta de um braço ou de uma mão, Chevalier (1989) nos esclarece que tal caracterização o “faz participar de uma outra ordem, que é a da imparidade ou do sagrado, seja essa imparidade esquerda, feitiçaria, ou direita, vidência”.

Sob nosso ponto de vista, Baltasar, por não possuir a mão esquerda, tem sua deficiência anulada com a aproximação de Blimunda, que vê além do que todos comumente vêem. O gancho, ao permitir que Baltasar ate as velas e os arames da passarola, nos remete novamente a Chevalier que, no mesmo verbete, nos informa que o maneta não está fora do tempo definitivamente, podendo ser reintegrado ao mesmo “através de uma nova utilização de suas mãos e de seus braços”.

A condição de maneta também é discutida por Padre Bartolomeu que, no *Memorial*, iguala, hereticamente, Baltasar a Deus, quando argumenta que:

[...] maneta é Deus, e fez o universo [...] que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, da mão esquerda (SARAMAGO, 1999, p. 65).

Além disso, ter uma única mão significa também “poder”, pois é assim que se representa a Justiça. O trabalho de Baltasar na construção da passarola permite que ele resgate plena e profundamente sua condição de

homem. Seu martírio na fogueira da Inquisição conota uma espécie de sagrada, de verdadeira elevação espiritual, bem diferente da festa profana que simultaneamente se realiza com a inauguração da basílica de Mafra. O sofrimento e a dor de sua morte física são como um estágio necessário para consolidar a ascensão espiritual de um homem assinalado.

De acordo com Parker (1991, p. 35-58), é possível caracterizar três momentos na vida de um soldado barroco, a saber, o seu recrutamento, aprovisionamento e a sua sorte. O recrutamento era o alistamento por opção pessoal. No geral, durante a época barroca, a maior parte dos soldados vinha de duas áreas: as cidades e a própria zona de guerra. A miséria em que viviam motivava tal opção. Tendo, alguns, abandonado a família em sua aldeia, tentavam, em vão, ganhar a vida na cidade, sem experiência na agricultura e na manufatura, habituados ao ócio preguiçoso; outros, tendo perdido o emprego devido à crise econômica, privados da colheita devido a causas naturais ou humanas, alistavam-se sem exigir qualquer recompensa já que o exército representava uma das poucas possibilidades de sobrevivência. Entre esses também se incluíam aqueles que fugiam de problemas familiares e judiciais, outros buscavam uma vida com maiores aventuras, outros, ainda, para defenderem a fé protestante.

Optando pelo tipo barroco do soldado para caracterizar fisicamente a personagem Baltasar, Saramago (1999, p. 34), no *Memorial*, assim nos apresenta Sete-Sóis:

Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala [...] Por muita sorte, ou graça particular do escapulário que traz ao peito, não gangrenou ferida ao soldado nem lhe rebentaram as veias com a força do garrote [...].

No entanto, ainda que euforicamente inserido no contexto do serviço militar barroco, miseravelmente caracterizado fisicamente, Baltasar é inserido na narrativa tendo deixado o exército. Sua saída do serviço militar, ainda que repleto de recordações do mesmo, já prenuncia, analiticamente, que tal opção foi um pretexto inicial do autor e que caracterizações posteriores podem não se vincular a esta figura inicial.

De fato, os excertos seguintes vão mostrando ao leitor que a situação atual de Baltasar é a de um mendigo, portador de um defeito físico que o torna, à semelhança da tipologia de Le Goff, já explicada anteriormente, diferente, estranho, da diferença e estranheza típicas do processo alegórico

de construir a narrativa à qual se aplica:

Por ser pouco o que pudera guardar do soldo, pedia esmola em Évora para juntar as moedas que teria de pagar ao ferreiro e ao seleiro se queria ter o gancho de ferro que lhe havia de fazer as vezes da mão [...] Já era primavera quando [...] o seleiro [...] lhe entregou o gancho, mais o espigão que, por capricho de ter duas diferentes mãos esquerdas, Baltasar Sete-Sóis encomendara. Eram asseadas obras de couro, ligadas perfeitamente aos ferros, sólidos estes de malho e têmpera, e as correias de dois tamanhos, para atar acima do cotovelo e ao ombro, por maior reforço (SARAMAGO, 1999, p. 34-5).

Um soldado que o narrador, praticando sua especialidade de invasão mental na personagem sobre a qual está falando, nos revela sentir-se incompleto, implicitamente roubado pelos responsáveis pela guerra que o mutilou, mas que nada sofreram com suas consequências. É a partir de seu encontro com Blimunda que o enterneecimento de seu ser, tocado pelo amor, desocupando-se das lembranças trágicas da guerra, vai surgindo aos olhos do leitor:

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 (SARAMAGO, 1999, p. 53).

A caracterização misteriosa dos olhos de Blimunda vai permitindo ao leitor tomar contacto com metaforizações iniciais bem simples, a exemplo da expressão “negros nocturnos”. No entanto uma significação mais ampla pode ser encontrada no “aperto na boca do estômago”, ou seja, nas sensações e reações desencadeadas por estas metaforizações aparentemente banais. Essas reações, aliadas à mística do “inevitável destino”, do que “está escrito” e não se pode fugir, exemplificado, por exemplo, no porquê de Baltasar abrigar-se justamente na casa de Blimunda:

Veio a esta casa não porque lhe dissessem que viesse, mas Blimunda perguntara-lhe que nome tinha e ele respondera, não era necessária melhor razão. Terminado o auto-de-fé, varridos os restos, Blimunda

retirou-se, o padre foi com ela, e quando Blimunda chegou a casa deixou a porta aberta para que Baltasar entrasse (SARAMAGO, 1999, p. 53).

vão conduzindo o leitor à celebração herética de união do casal, de uma heresia poética, despida das convenções religiosas tão ao gosto da época, sacralizadas por um representante de Deus que, à princípio enigmaticamente, vai revelando ser portador de ideais opostos aos esperados para a época:

Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. O padre Bartolomeu Lourenço esperou que Blimunda acabasse de comer da panela as sopas que sobejavam, deitou-lhe a bênção, com ela cobrindo a pessoa, a comida e a colher, o regaço, o lume na lareira, a candela, a esteira do chão, o punho cortado de Baltasar. Depois saiu (SARAMAGO, 1999, p. 54).

Aos poucos os dons maternos especiais vão sendo esclarecidos por Blimunda a Baltasar e a linguagem metafórica retorna em “será sempre tempo de partires”, permitindo ao leitor a interpretação da mesma como a de um amor sem cobranças nem aprisionamentos, um amor que ao outro detém simplesmente através da intensidade dos olhares trocados e que revela a crença em um tipo de “poder” bem diferente do da realeza, um poder constituído pela ausência de palavras, pela sensibilização íntima do outro, pela crença em “forças maiores”, inexplicáveis, possivelmente “mágicas”. No entanto, esse sentimento amoroso, se por um lado se mostra tão poderoso, logo mostra sua fragilidade:

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 (SARAMAGO, 1999, p. 55).

O nunca “olhá-lo por dentro”, metaforicamente interpretado, pode ser entendido como nunca querer descobrir além do que o amado pode revelar. Esse respeito pelo outro, pelo direito de o outro ter sua privacidade, é o que garantirá, até o final da narrativa, a permanência do “tempo de ficar” explicado anteriormente.

Assim sendo, à semelhança de Blimunda, Baltasar é tipificado em consonância da dualidade barroca.

O CIENTISTA MÍSTICO

Tendo casado hereticamente Blimunda com Baltasar, a figura do Padre Bartolomeu, enquanto personagem tipo do cientista barroco, se, à semelhança da criação da personagem Baltasar, apresenta no início caracterização alegórica eufórica com as descrições presentes em *O homem barroco*, posterior e gradativamente, aumenta sua complexidade psicológica, configurando uma intensa crença nas ciências ocultas que o fará questionar a própria existência de Deus.

Considerando a obra *Literatura e História*, de Maria Teresa Freitas (1986), a utilização de personagens históricos, ao lado de personagens ficcionais, é uma técnica de autentificação do discurso histórico.

No *Memorial*, o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão é uma figura histórica. Nascido em Santos (Brasil), desde cedo revelou qualidades e interesse pelas ciências e suas aplicações práticas¹. Em princípios de 1709, dirigiu uma petição a D. João V anunciando ter descoberto “um instrumento para se andar pelo ar da mesma sorte que pela terra e pelo mar”. Tendo recebido permissão do rei para a construção dessa máquina, seu invento causou sensacionalismo e logo começou a ser designado pela população com a alcunha de “Voador”. No entanto, o interesse por seu invento era grande, tanto que seus interesses científicos, preconizando as possibilidades da aeronáutica, chegaram ao exterior. Ilustrando-o, acompanhava uma gravura com a representação de sua tão almejada máquina de voar, em forma de ave. Logo, vem de sua forma de ave o nome “Passarola”.

No entanto, essa imagem mística foi criada para afastar as atenções dos inoportunos e curiosos. Sabe-se hoje que a “aeronave” do Padre Gusmão se assemelhava a um balão aquecido de ar que, após infrutíferas tentativas de vôo ocorridas em outubro de 1708, finalmente alçara vôo e angariara ao religioso brasileiro a importância de ter inventado, ainda que rudimentarmente, um aeróstato.

Esse interesse pela ciência era comum entre os cientistas barrocos, segundo Rossi (1991, p. 231-250), para quem, ainda, para ser considerado cientista o indivíduo necessitava, simplesmente, dedicar-se às descobertas da física, da astronomia, da botânica, da zoologia e da medicina. Porém, era nos conhecimentos alquímicos que residia o maior interesse dos supostos

¹ SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de História de Portugal*. v. III.

“cientistas”. Para estes, a nova ciência, que então se operava, lhes permitiria restabelecer o poder sobre a natureza, poder este perdido pelo homem, após este ter conhecido o “pecado”.

Valendo-se da existência da figura histórica de Padre Bartolomeu, Saramago, no *Memorial*, se por um lado consegue autentificar sua narrativa “histórica”, por outro lhe confere pensamentos, atitudes e dúvidas imaginárias que a distinguem da inclusão convencionalmente praticada por outros autores, individualizando-a na narrativa.

Apresentada ao leitor pela onisciência narrativa, “Aquele que ali vem é o padre Bartolomeu Lourenço, a quem chamam o Voador [...] têm ambos a mesma idade, vinte e seis anos” (SARAMAGO, 1999, p. 58-59), a condição da alcunha por ele recebida, assim como dos atos que lhe deram historicidade, vai sendo esclarecida através do diálogo mantido com a personagem Baltasar, “Padre, por que foi que vos deram tal nome, perguntou Baltasar [...] Porque eu voei”.

Mover-se no ar por meio do balão era o seu conseguir se fazer ouvir e ser acreditado pelos outros. Já a idéia primária que a sociedade fazia de um vôo, a saber, o homem adquirir asas, como os pássaros, para conseguir alçar o céu, possibilidade, esta, semelhante à caracterização mitológica de um Ícaro com asas nos pés, não é descartada pelo Padre. De acordo com suas palavras, se um dia o homem “tropeça” e depois “anda” e “corre”, evolutivamente, terá chances, também, de “voar”.

Consciente das ironizações e do apregoar maledicente para que fosse punido pelo Santo Ofício de que era alvo, “Tenho sido a risada da corte e dos poetas, um deles, Tomás Pinto Brandão, chamou ao meu invento coisa de vento que se há-de acabar cedo” (SARAMAGO, 1999, p. 61), a personagem defende a evolução da ciência, a praticidade que essa evolução traz para a humanidade por ela beneficiada, assim como incentiva, metaforicamente, o buscar coisas novas, “voar é sair da terra para o ar” (SARAMAGO, 1999, p. 61), a despeito da frágil “segurança” que a ausência dos sonhos e do progresso conferem ao homem.

Assim analisado, é possível afirmarmos que Saramago ilustra euforicamente a figura do cientista barroco descrita por Rossi (1991). No entanto, ao divulgar outras colocações do padre, seja a respeito da personagem Blimunda, “voar é uma simples coisa comparado com Blimunda”, seja a respeito da trindade mística que, juntamente com Baltasar e Blimunda, ele representa, a personagem Bartolomeu vai revelando que nele prevalece a crença em mistérios ocultos que subjugam o dogmatismo dos princípios religiosos cristãos.

O narrador, consciente do dualismo que se manifesta nas atitudes e no interior do padre, assim como das imagens contraditórias entre si, de

acadêmico, inventor, erudito em conflito e sonhador que o mesmo apresenta, metaforicamente nos revela um homem que vive além dos ideais e crenças de seu tempo. Uma “Blimunda de calças”, consciente das possibilidades dos homens e dos poderes intrínsecos às coisas naturais e sobrenaturais que povoam a terra e a fantasia dos homens.

O ARTISTA INSÓLITO

Durante a construção da passarola, ao grupo formado por Padre Bartolomeu, Baltasar e Blimunda, junta-se uma outra figura histórica, ou seja, a do compositor italiano Domenico Scarlatti. Como se dizia na época, ele era um estrangeirado, contratado pela família real portuguesa para ensinar música. Analisaremos agora alguns excertos do *Memorial* que evidenciam outras características de Scarlatti, considerando, principalmente, sua caracterização enquanto figura de artista barroco.

Fisicamente, considerando a possibilidade de o autor ter consultado registros históricos sobre o músico, Scarlatti nos é apresentado da seguinte forma:

Está a menina sentada ao cravo [...] e vem de Londres contratado Domenico Scarlatti [...] il signor Scarlatti só chegou há poucos meses, e por que hão-de estes estrangeiros tornar os nomes difíceis, se tão pouco custa descobrir que é Escarlate o nome deste, e bem lhe fica, homem de completa figura, rosto comprido, boca larga e firme, olhos afastados, não sei que têm os italianos, e então este, em Nápoles nascido há trinta e cinco anos, É a força da vida, mana (SARAMAGO, 1999, p. 156).

Em companhia do Padre Bartolomeu de Gusmão, Scarlatti, com suas mãos, metaforicamente, “navegando” sobre o teclado, apresenta uma música alegre, uma vez que “florida”, com pausas mescladamente longas e breves. Uma música metaforicamente ilustrada como “um rosário profano de sons”, ou seja, entendida como uma sucessão de sensações sonoras que transgridem princípios sagrados, princípios estes que, no *Memorial*, podem ser interpretados como os valores dogmáticos proferidos pela Igreja no período barroco.

Em sua *Introdução à Estética Musical*, Mário de Andrade nos esclarece que o fenômeno fisiológico musical, ou seja, a sensação sonora sentida pelo indivíduo, é um assunto que muito interessa aos músicos,

psicólogos e estetas da música. Isto ocorre, ainda segundo Andrade, porque toda sensação sonora, pela lei da difusão², será seguida de gesto. A soma das sensações sonoras gerais, conhecida como dinamogenia, é o que causa o prazer estético. O ritmo dinamogênico gera a motricidade no indivíduo. Se a motricidade for interna, provoca a comoção; se for externa, gera suscetíveis estados de consciência. O estudo do ritmo dinamogênico mostra que o prazer estético da música é provocado pela soma consecutiva de prazeres e dores que ela gera, exaltando ou deprimindo, agitando ou acalmando o indivíduo.

No *Memorial* a música tocada por Scarlatti ao cravo, ao ser ouvida pelos soldados, marujos, vadios, frades e freiras, embuçados, apunhalados, presos, Baltasar e Blimunda, chegando ao padre Bartolomeu, gera sensações sonoras que os comovem, cada qual a sua maneira, e geram estados de consciência que oscilam do entendimento à miraculosidade, da absolvição ao assassinato:

Fechou-se a noite por completo, a cidade dorme, e se não dorme calou-se, apenas se ouve a espaços gritarem alerta as sentinelas, não venham desembarcar por aí os corsários franceses, e Domenico Scarlatti, tendo fechado portas e janelas, senta-se ao cravo, que subtil música é esta que sai para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés, ouvem-na os soldados da guarda portuguesa e da guarda alemã, e tanto a entendem uns como a entendem os outros, ouvem-na sonhando os marujos que dormem à fresca nos conveses e acordando a reconhecerem, ouvem-na os vadios que se acoitam na Ribeira, debaixo dos barcos varados em terra, ouvem-na os frades e as freiras de mil conventos, e dizem, São os anjos do Senhor, terra esta para milagres ubérrima, ouvem-na os embuçados que vão a matar e os apunhalados que, ouvindo, não pedem mais confissão e morrem absolvidos, ouviu-a um preso do Santo Ofício, no seu fundo cárcere, e estando perto um guarda lhe jogou as mãos à garganta e o esganou, por este assassinio não terá pior morte, ouvem-na tão longe daqui, Baltasar e Blimunda, que deitados perguntam, Que música é esta, ouviu-a primeiro que todos Bartolomeu Lourenço por morara perto, e levantando-se da cama acendeu o candil e abriu a janela para ouvir melhor (SARAMAGO, 1999, p. 158-159).

² A “lei da difusão”, formulada por Bain, diz que, “toda a vez que uma sensação é acompanhada de consciência, as correntes excitadas tendem a se difundir por todo o cérebro e a impressionar todos os órgãos do movimento e as próprias vísceras”. Assim a sensação sonora conduzida ao cérebro tem como resultado um ato reflexo pelo qual os nervos motores vão movimentar todo o organismo. ANDRADE, Mário. Da música. In: ANDRADE, Mário. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

Expressa pelo narrador como elemento de compreensão universal, imune a barreiras sociais ou religiosas, a música de Scarlatti é “denunciada” pelo narrador como sendo um elemento personificado, que tem vontade própria, “[...] que subtil música é esta que sai para a noite de Lisboa por frinhas e chaminés [...]”; uma música que incita o padre Bartolomeu à escrita de sermões dialéticos, “sentara-se o padre Bartolomeu Lourenço a escrever, Et ego in illo, E eu estou nele, quando amanheceu ainda escrevia, era o sermão do Corpo de Deus, e do corpo do padre não se alimentaram esta noite as melgas”, metaforicamente expressos como uma “fala das mãos”, assim como, ainda no entender do padre, o Convento de Mafra era uma “fala das obras” e a música, no entender de Scarlatti, era uma fala de sons que constituía suas obras de músico e o leva a mostrar a passarola a um Scarlatti que presume que “só a música é aérea”.

Ao conhecer a passarola e tocá-la com as mãos, com um toque semelhante ao seu dedilhar no cravo, Scarlatti faz com que a máquina de voar, misticamente, vibre. Se o termo “vibrar” também pode, entre outros sentidos, significar pulsar e ferir, é possível entender, metaforicamente, que a sensação sonora da música de Scarlatti é difundida pelo “corpo” da “ave” que se construía, sensibilizando-a a pulsar, como pulsam o coração dos homens indicando-lhes a vida, e capacitando-a à realização do ato de voar.

Logo, aos poderes de Blimunda, aos conhecimentos científicos de Padre Bartolomeu e à força física de Baltasar vem a música de Scarlatti somar habilidades para que o vôo se concretize. Entendida como elemento somatório do grupo reunido por padre Bartolomeu para a concretização da passarola, o elemento música, no *Memorial*, é elevado à categoria dos elementos emanadores de poderes alquímicos.

Instalando na abegoaria um cravo, Scarlatti, ao tocá-lo, consegue que tais poderes alquímicos da música suavizem o trabalho cansativo empreendido por Blimunda e Baltasar na construção da passarola:

Nessa mesma tarde veio Domenico Scarlatti [...] enquanto Baltasar entrancava vimes e Blimunda cosia velas, trabalhos calados que não perturbavam a obra do músico. E tendo concluído a afinação [...] Scarlatti pôs-se a tocar [...] Ao fim de uma hora levantou-se Scarlatti do cravo [...] e depois disse para Baltasar e Blimunda [...] 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 (SARAMAGO, 1999, p. 171).

Manifestado o desejo do músico de tocar no céu, as palavras de Blimunda, “todo o céu será música”, contrapõem-se às de Baltasar, “Se não for inferno todo o céu”, indicando a visão primeira de benção dirigida ao progresso da ciência, e a posterior de condenação inquisitorial ao que a Igreja poderia entender como um procedimento demoníaco.

Estas expressões exemplificam bem o momento de dualismo e contradição que é o Barroco, registrando o espírito contraditório de uma época que se divide entre as influências do Renascimento, cujo pensamento a ser associado é o de Blimunda, ou seja, de progresso científico, e a religiosidade do teocentrismo medieval, manifestada na visão de punição expressa por Baltasar.

No entanto, a música de Baltasar não se vinculou somente à construção da passarola. Discutindo uma obra de arte, de representação figurativa, com o Padre Bartolomeu, Scarlatti também entende a música como uma linguagem passível de representar outra, ou seja, a linguagem musical representando a linguagem visual:

Estão parados diante do último pano da história de Tobias, aquele onde o amargo fel do peixe restitui a vista ao cego, A amargura é o olhar dos videntes, senhor Domenico Scarlatti, Um dia se há-de pôr isso em música, senhor padre Bartolomeu de Gusmão (SARAMAGO, 1999, p. 161).

Além disso, quando Blimunda adoece, devido à busca que empreende das vontades humanas, é a música que Scarlatti toca ao cravo que permite sua recuperação. Essa recuperação através dos supostos poderes alquímicos da música, já exemplificada no estudo da figuração da personagem Blimunda, a nosso ver, reforça a ocorrência do que Mário de Andrade chamou de “fenômeno fisiológico musical”, ou seja, ação fisiológica de recuperação da motivação – no *Memorial*, motivação pela vida, do ser humano por coisas diversas.

Se o maravilhoso, na classificação de Le Goff, inclui as caracterizações insólitas, ou seja, a caracterização de personagens que não se enquadram na realidade que estamos habituados a viver, a personagem Scarlatti, ainda que histórica, ao conferir à passarola o que podemos chamar de “vida”, através da música, pode ser considerada personagem insólita e viabilizar na narrativa saramaguiana considerações metafóricas que ampliam, significativamente, a construção de um segundo discurso, de possíveis interpretações alegóricas, uma vez que extremamente subjetivo.

Logo, com a introdução do histórico e do maravilhoso em sua narrativa, Saramago garante uma coexistência harmoniosa entre o real e o

insólito. Deslocando-os para a realidade, explora vieses narrativos e emite juízos de valor através de digressões oblíquas, ou seja, alegóricas. Neste procedimento, efetua uma leitura oblíqua, ou seja, interceptiva, e hermenêutica, ou seja, interpretativa, do mundo, divulgando um conhecimento capaz de captar ou apreender os signos, juntamente com seus valores simbólicos, sem que o leitor se aperceba, imediatamente, de tal técnica, e com o predicado literário de multiplicar as interpretações possíveis.

RESUMO

Este trabalho discute a presença de personagens históricos e tipos barrocos da obra *Memorial do Convento*, verificando de que maneira eles promovem uma leitura oblíqua do mundo.
Palavras-chave: *Saramago; tipos barrocos; leitura oblíqua do mundo.*

ABSTRACT

This work analyses the presence of the historical characters and baroque types of the *Convent Memorial's* narrative, cheking the promotion of the world oblique reading.

Key-words: *Saramago; baroque types; world oblique reading.*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. Da música. In: ANDRADE, Mário. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- CAMÕES, Luis Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- CAÑIZAL, E. P. Figuração e situação de relato em *Vidas Secas*. In: *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, Centro de Estudos Semióticos, São Paulo, p. 253-267, 1973.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1997.
- FREITAS, Maria Tereza. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA,

SANTOS, R. C. dos. *TIPOS BARROCOS PARA UMA LEITURA OBLÍQUA DO MUNDO*

- Luiz. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1-2.
- KAUFMAN, Helena. A metafísica historiográfica de José Saramago. *Colóquio/Letras*, n. 120, p. 124-136.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LEVACK, Brian P. A bruxa. In: VILLARI, Rosario (Dir.). *O homem barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- MAGNE, A. (Org.). Glossário. In: _____. *A demanda do Santo Graal*. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: INL, 1944.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PARKER, Geoffrey. O soldado. In: VILLARI, Rosario (Dir.). *O homem barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- VILLARI, Rosario (Dir.). *O homem barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- WHITMAN, Jon. *Allegory: the dynamics of an ancient and medieval technique*. Massachussets: Harvard University Press, 1987.