

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP**

Davi da Silva Oliveira

As falas do silêncio das personagens Sebastiana Maria de Jesus, D. Maria Ana Josefa e Blimunda de Jesus no romance *Memorial do Convento* de José Saramago.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP**

Davi da Silva Oliveira

As falas do silêncio das personagens Sebastiana Maria de Jesus, D. Maria Ana Josefa e Blimunda de Jesus no romance *Memorial do Convento* de José Saramago.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Berrini.

SÃO PAULO

2008

Banca Examinadora:

AGRADECIMENTOS

O conselho de J. Setanti pode parecer deveras piegas, mas deveria ser cristalizado na vida do ser humano: “A quem te der a mão para subires, beija-a a cada instante”. Ainda que eu não possa, nesta empreitada, concretizar os dois verbos *beijar* e *subir*, necessito, como garimpeiro das nobres virtudes, prestar meu preito de gratidão àqueles que, de forma direta ou não, me auxiliaram na subida dos degraus da escada acadêmica.

Sem a jactância de apadrinhamento, quero, neste primeiro momento, me dirigir em espírito de gratidão a Deus, criador e mantenedor da vida, que me concedeu a oportunidade de navegar por estas ondas e chegar ao porto seguro da conclusão do curso. Se, conforme Izaak Walter, “Deus tem duas moradas: uma nos céus; e a outra, nos corações ternos e agradecidos”, então, quero, através desta palavras de gratidão, fazer deste espaço um dos endereços da morada divina.

Minha gratidão especial dirige-se ao Centro Universitário Adventista, *campus* Engenheiro Coelho, SP, o *subsídio financeiro*, cobrindo todas as despesas do Mestrado.

Meu obrigado à minha família distante, apenas em termos geográficos, principalmente às pequerruchas Talita e Ana, respectivamente, esperta e dócil, cuja foto na tela do computador era um refúgio em meio à solidão das pesquisas.

Meus agradecimentos aos meus professores da PUC-SP: Dra. Maria José Palo, Dra. Ana Maria Haddad Baptista, Dra. Maria Aparecida Junqueira, Dr. Fernando Segolin e Dra. Beatriz Berrini. Vocês, no universo da Literatura, fizeram-me ver diferente um mundo diferente.

Também sou grato aos funcionários da PUC-SP, mormente àqueles que atuam nas secretarias, principalmente, Ana Albertina, secretária da Pós-Graduação. A lição de todos eles foi a informação e a paciência para com o mestrando.

Relevantemente, agradeço às professoras componentes da Banca de Qualificação e Banca Examinadora: Profa. Dra. Maria José Palo, as orientações

precisamente formatadas; Profa. Paola Pomo, as observações precisamente centradas da Literatura Portuguesa.

Reservo o último e copioso agradecimento à octogenária, mas, incansável e legendária Professora e Doutora Beatriz Berrini. Um exemplo de dedicação e um desafio aos que pensam que a lucidez, a pesquisa e o trabalho são cerceados pela fronteira da idade.

Antes do nome

Não me importa a palavra, esta corriqueira.

*Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o 'de', o 'aliás',
o 'o', o 'porém' e o 'que', esta incompreensível
muleta que me apóia.*

*Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é o Verbo. Morre quem entender.*

*A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.*

*Em momentos de graça, infreqüentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror.*

Adélia Prado

RESUMO

Nesta Dissertação, fizemos uma análise das falas do silêncio das personagens femininas do romance **Memorial do Convento** de José Saramago: D. Maria Ana Josefa, Sebastiana de Jesus e Blimunda de Jesus. Utilizamos o método indutivo, ou seja, partimos das premissas particulares na observação da incidência do discurso do silêncio no *corpus*, em direção a outra premissa que é o nosso objeto, isto é, a identificação e caracterização da existência deste fenômeno no discurso literário. A pesquisa é de caráter qualitativo e fenomenológico, pois o conhecimento do problema é o resultado da visão que temos sobre o percebido: a fala do silêncio das personagens. Esta observação nos garante revelar que a ausência da voz não significa a lacuna do dizer, pois o silêncio das mulheres tem um significado. O calar das personagens é um calar registrado pelo narrador e tem uma ressonância da história como ingrediente determinante para o comportamento das mesmas. Portanto, a construção do dizer do silêncio tem uma estrutura alicerçada na concepção que a sociedade tinha das mulheres e bruxas. Para cobrirmos o problema cabalmente, partimos da leitura atenta, analisando os atos das personagens focalizadas, no estudo, desde as circunstâncias históricas e sociais que marcaram as mulheres no período contemplado pelo narrador, século XVIII, até as linhas do discurso literário no romance. Para o suporte deste estudo, nos debruçamos nos postulados da Teoria Literária sobre o romance (enfocando principalmente os conceitos de personagens e narrador), da História e da ficção.

Palavras-chave: narrador, personagem feminina, mulher, bruxa, discurso histórico e ficcional, ideologia, José Saramago.

ABSTRACT

In this dissertation, an analysis was carried out concerning the speeches of silence performed by women characters in the novel *Memorial do Convento*, written by José Saramago. The characters are: D. Maria Ana Josefa, Sebastiana de Jesus and Blimunda de Jesus. The inductive methodology was used, starting from the particular premises while we observed the incidences of the discourse of silence in the *corpus*, with the purpose of reaching another premise, which is the identification and characterization of this phenomenon in the literary discourse. The research has a qualitative and phenomenological nature, since we believe that the knowledge of the problem is the result of the vision we have about what is perceived: the speech of silence of the characters. This perception reveals us that the absence of voices does not mean a gap in the saying, taking into account that the silence of women has a meaning. The silence of characters is one recorded by the author and has a resounding of the story as a determining ingredient for the behavior of such characters. Therefore, the construction of the saying of the silence has a structure based on the conception the society had regarding women and witches. In order to cover the problem thoroughly, our starting point was a careful reading of the novel, looking at the behavior of the characters under consideration, considering not only the historical and social circumstances that impacted the women of the 18th century, period covered by the narrator, but also the lines of literary discourse in the novel. For the theoretical underpinning of this study, we researched intensively the postulates of the Literary Theory about novels related to History and Fiction, focusing mainly on the concepts of characters and narrator.

Keywords: narrator, female character, woman, witch, historical and fictional discourse, ideology, José Saramago.

ABREVIATURAS

At. – Atos dos apóstolos.

Co. – Coríntios.

Ec. – Eclesiastes.

Ec. – Eclesiástico (apócrifo)

Gn. Gênesis.

Hb. – Hebreus.

Is. - Isaías.

Jr. – Jeremias.

Lc. – Lucas.

MC – Memorial do Convento.

Mc. – Marcos.

Mt. – Mateus.

Pv. – Provérbios.

Sm. – Samuel.

Tm. - Timóteo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo I - SILÊNCIO IMPUTADO.....	18
1.1 Palavra do cristianismo	19
1.2 Palavra na literatura.....	20
1.3 Silêncio na Bíblia	22
1.4 História – a mulher.....	22
Capítulo II - GRAMÁTICA DOS SILÊNCIOS	36
2.1 Silêncio	36
2.2 Censura.....	43
2.3 Romance e sociedade	44
Capítulo III - D. MARIA ANA E SEUS SILÊNCIOS	49
3.1 Personagem	49
3.2 Nome	50
3.3 Culpada	52
3.4 Memória	54
3.5 D. Maria Ana e as circunstâncias	55
3.6 Silêncio e a História	57
3.7 Palavra e silêncio	63
3.8 Silêncio da personagem	66
3.9 Quebra do silêncio - diálogo com o cunhado	70
3.10 Conselho à filha	72
Capítulo IV – MUNDO DE BLIMUNDA	75
4.1 Nome e personagem	75
4.2 Inquisição	79
4.3 Medo	81
4.4 Sebastiana e Blimunda - elementos da História marginal	82
4.5 Blimunda e padre Bartolomeu	89
4.6 Blimunda e o narrador	92
4.7 Blimunda murmura	96

4.8 Blimunda fala baixo	96
4.9 Blimunda grita.....	96
4.10 Blimunda: uma mulher de iniciativa para falar	97
4.11 Blimunda: uma questionadora	97
4.12 Família calada	98
4.13 Silêncio destinado à Blimunda	100
4.14 Blimunda silenciosa	102
4.15 Silêncio físico	104
4.16 Silêncio escatológico	105
4.17 Outros silêncios	105
4.18 Estátuas	108

CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
-----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	114
---------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Nossa análise reporta-se à obra *Memorial do Convento*, romance publicado em 1982, que conferiu ao seu autor, o escritor português José Saramago, o prêmio Nobel da Literatura em 10 de dezembro 1998. José Saramago é o único escritor de Língua Portuguesa a receber, até então, este prêmio.

Os objetivos da pesquisa *As falas do silêncio das personagens Maria Ana Josefa, Sebastiana Maria de Jesus e Blimunda Sete-Luas do romance Memorial do Convento de José Saramago* são identificar os motivos que levaram o narrador a relatar os silêncios das personagens femininas, bem como, compreender o que diz este silêncio no romance.

Confinado à primeira vista, possivelmente a leitura do *Memorial do Convento* nos ofereça algumas leituras como: a construção do Convento de Mafra, a construção e o vôo da passarola e os meandros do relacionamento entre os casais D. Maria e D. João V e, Baltasar e Blimunda. Porém, não conformados com este nadar na praia, resolvemos nos distanciar destas importantes narrativas e nos aventuramos em avançar neste mar “nunca dantes navegado” por nós, a fim de nos entregarmos na prática de mergulhos mais constantes e profundos na leitura. Esta é uma metáfora para significar uma leitura mais atenciosa para com os detalhes da urdidura do texto, no intuito de descobrir as manobras do narrador.

Foi nesta particular investigação, neste nado a braço, que saltou aos nossos olhos o tema do silêncio que se encontrava até então ‘silenciado’ em nossa experiência de leitor meramente informado sobre a obra.

A partir desta descoberta, nosso relacionamento com o *corpus* já mudou de postura, porque passamos a enxergar as personagens em jogo neste palco do silêncio com os olhos voltados, não para a omissão do dizer, mas dizendo alguma coisa, mesmo sem pronunciar as palavras. Dentre estes episódios, podemos destacar a cena de despedida ocorrida entre Sebastiana Maria de Jesus e sua filha Blimunda de Jesus. Neste instante, a mãe, que estava sob a égide da condenação, diz para a filha (*MC.*, p. 51) “(...) não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver (...). Este foi um dos incidentes catalisadores que fizeram desabrochar a idéia que se transformou em objeto de nosso estudo.

A hipótese de explorar o tema da fala através silêncio crescia e se materializava à medida que relíamos os episódios que envolviam as personagens. O tema revelava-se como mais uma possibilidade para a análise e a leitura do *Memorial do Convento*.

Considero de singular importância o fato de que, como revelado até então, foi da própria obra que brotou a perspectiva da abordagem deste tema. Parece que a leitura repetida estava colocando nos nossos ouvidos as palavras de Salomão “Bebe a água da tua própria cisterna e das correntes do teu poço” (*Pv.*, 5:15). Ainda não precisava ir em busca de teorias, bastava apenas ruminar o texto para consolidar a idéia.

A princípio, não procuramos as cisternas das críticas sobre a obra a fim de adequá-las à nossa pesquisa. Pelo contrário, seguindo o conselho do sábio Salomão (que nade tem a ver com Literatura Portuguesa), partimos para a leitura e pouco a pouco tentamos mergulhar até as profundidades desse poço literário – *Memorial do Convento* – com o intuito de recolher as mais cristalinas das porções dessas águas.

Com estas considerações, não ostentamos nenhum descrédito às teorias das análises encontradas nos escritos acadêmicos que privilegiam nosso *corpus*, nem renegamos quaisquer que sejam os ensaios pioneiros que se aventuraram nos estudos sobre a obra portuguesa que escolhemos como objeto. Nossa prática procurou ver quais as possíveis teorias que seriam adequadas para a nossa análise. Nossos bois sempre estariam à frente do carro. Percebemos que o silêncio *significava* e, daí, constituía um tema digno de ser explorado. Foi no caminho da trama do texto que os bois das falas dos silêncios das personagens, nas mais diversas situações, puxaram o carro das teorias de análise da obra. As rédeas da carruagem estavam com o narrador do *Memorial do Convento* e não nas mãos das teorias.

Ainda seguindo o caminho das metáforas, diríamos que as teorias se sujeitaram aos caprichos do texto, ou seja, nosso estudo foi gerado de dentro do romance para fora, e não de fora para dentro.

Sem decretarmos nenhum exclusivismo nem ostentarmos qualquer vanglória acadêmica, não encontramos nenhuma matéria que contemplasse especificamente o tema da fala do silêncio no *corpus* em estudo. Evidentemente, algumas obras citadas na bibliografia

geral desta dissertação tangenciam nosso foco de análise, mas não se dedicam particularmente ao tema em estudo.

Como a natureza de nossa pesquisa reporta-se ao silêncio, fez-se necessário visitarmos a teoria literária para ampararmos de credibilidade este estudo.

Bellemin-Nöel (1983, p. 13) afirma que “o poema sabe mais que o poeta”. Reconhecemos que no *MC* o narrador, como um contador da História, registrou o silêncio das personagens em alguns momentos da urdidura do texto e isto se constitui, para nós, o tema de interesse da pesquisa, independente da intenção ou não quem narrou os episódios.

Estudando sobre o tema de uma obra, declara Tomachevski (1976, p. 167): “(...) as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma idéia ou tema comum.” O pesquisador conceitua como tema “As significações dos elementos particulares da obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 167).

Ainda nas pegadas de Tomachevski (1976, p. 172), apreendemos que o processo literário “(...) organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração”. Além do mais Tomachevski (1976, p. 172), acrescenta: “O tema apresenta uma certa unidade. É constituído de pequenos elementos dispostos numa certa ordem”.

São esses “pequenos elementos” percebidos no enredo: um silêncio aqui e uma fala ali que nos chamaram a atenção no comportamento, por exemplo, de Blimunda diante dos seus diálogos com Baltasar e com sua mãe. Não são acontecimentos isolados, mas é na fábula desde o encontro de Blimunda com a sua mãe que a temática do silêncio ganha vulto.

A escolha do tema tem, segundo Tomachevski (1976, p. 169-170), revela o seu grau de dependência ligado à “(...) aceitação que encontra junto ao leitor”, porque “A figura do leitor está sempre presente na consciência do escritor, embora abstrata, exigindo o esforço deste para ser o leitor de sua obra. Ou seja, a (TOMACHEVSKI, 1976, p. 172) “(...) preocupação com um leitor abstrato traduz-se na noção de interesse”.

Partindo desses pressupostos, admitimos que o autor elabora a sua obra tendo em vista torná-la interessante para o leitor. O interesse do leitor pode ser o mais variável quanto ao número deles. Os interesses podem ser localizados no tempo e no espaço, como também

podem ser interpretados como interesses universais como o amor, a vida e a morte - estes são os temas universais por excelência. Para um teólogo, por exemplo, o tema da profanação em *MC* pode ser atrativo como objeto de estudo; para um estudioso de Linguística, muito interessa os discursos do Padre Bartolomeu e o estilo de José Saramago. No nosso caso, o que emerge em importância são as ocorrências dos silêncios das personagens dentro do *corpus*. Esse dito nada mais é senão a “decomposição”, segundo Tomachevski (1976, p. 173) da obra em seus respectivos temas.

Relembramos que o tema central do *MC* é a construção do convento em Mafra, mas, paralelamente a este, correm outros temas como a construção da passarola e o desenrolar do relacionamento clandestino entre Blimunda e Baltasar. Porém, abaixo da superfície destes temas de maior visibilidade, encontramos outros como o (des)valor das mulheres, o registro do desempenho da população marginalizada e a própria temática privilegiada pelo nosso estudo.

Apesar de vasculharmos o significado do silêncio em alguns seguimentos das ciências como Linguística e Psicanálise, nossa proposta teórica centra-se principalmente nos princípios da Teoria Literária, sem, contudo, deixarmos à margem os conceitos que ocasionalmente venham contribuir para a compreensão e enriquecimento da nossa pesquisa – o significar dos silêncios das personagens. É através desses mosaicos teóricos que haveremos de compor nosso embasamento.

O silêncio é definido por Orlandi (2007, p. 29) como “(...) uma matéria significativa por excelência”, enquanto que Teles (1989, p. 14) diz que “(...) o silêncio é o espaço de possibilidades, cujas margens, por um lado, recobrem a profundidade da obra literária e, por outro, o terreno inclinado da atividade crítica”. Sob esses ganchos de suporte teórico, entendemos que há um objetivo, por parte do narrador, em registrar a ocorrência do silêncio das personagens no *MC* para ‘alcançar’ a intenção do discurso literário.

Nossas inquirições perseguem o objetivo de dar respostas aos problemas propostos: primeiro, há alguma correspondência entre a construção do silêncio e o dizer das personagens e a intenção do narrador em registrar um fato histórico? Segundo, o que o silêncio e a fala significam no universo do romance?

Sustentamos a tese de que, sendo o narrador um ser que incorporou a própria História, ele nada impôs às personagens. Simplesmente, plasmou em cada uma delas aquilo que já era constatado no âmbito histórico onde as mesmas estavam inseridas. Além do mais, sustentamos a tese de que o silêncio é um fenômeno que identifica as mulheres no romance.

Para a construção da pesquisa e a compreensão do tema, a dissertação organiza-se em quatro capítulos:

O primeiro capítulo procura explorar os meandros da História, mais precisamente os episódios que situam o papel da mulher na sociedade de então, numa época em que elas eram vistas como bruxas. Por causa desta dupla situação – mulher e bruxa - os algozes da Inquisição ativaram suas estratégias e atos punidores, empreendendo uma verdadeira caça às bruxas. Neste capítulo, percorreremos os tribunais que julgavam e executavam as sentenças, tanto dos autos-de-fé, quanto do degredo aplicados àquelas a quem fossem auferidos a alcunha de bruxa.

O segundo capítulo ocupa-se em fazer um levantamento teórico dos conceitos de silêncio, censura, romance e sociedade. Merecendo cada parte uma pesquisa. Estes tópicos serão a bússola que irá orientar toda a pesquisa, ou seja, eles serão os responsáveis pela explicação dos expedientes usados pelo narrador na confecção da trama no romance.

O terceiro capítulo será dedicado à análise da fala do silêncio que circunda a rainha D. Maria Ana Josefa. Nele, vamos esquadrihar a vida, que tem início logo na primeira página do romance, da esposa do rei. A vida de rainha - esposa, beata e mãe - é o alvo de nossa pesquisa, porque, nestes lances, configuram-se as ações da mulher mais importante do contexto histórico da obra.

O último capítulo volta-se para a personagem Blimunda Sete-Luas. Na vida social, ela é hierarquicamente inferior à D. Maria Ana Josefa. Mas, a companheira do soldado ocupa um lugar expressivo no romance, atuando na construção da passarola, compondo um membro da trindade terrestre e, afetivamente, conjugando um relacionamento consistente com o Baltasar Sete-Sóis. Além do falar e o não-falar, serão contemplados o murmúrio, o falar baixo e o gritar de Blimunda.

Oportuno é lembrar que também traremos para a nossa dissertação as ocorrências de silêncios que se encontram nos episódios envolvendo outras personagens não femininas, como, por exemplo, o músico Scarlatti e o Padre Bartolomeu. Mas estes silêncios não são contemplados pela análise proposta nos objetivos deste trabalho, isto é, o silêncio que envolve D. Maria Ana Josefa, Sebastiana Maria de Jesus e Blimunda de Jesus.

Este trabalho, enfim, investiga a análise das ocorrências dos silêncios registrados pelo narrador, principalmente, aquele silêncio que aparentemente é uma ausência do falar, mas, que muito diz, muito significa.

Capítulo I

SILÊNCIO IMPUTADO

No princípio deste capítulo, vamos reconhecer o diálogo entre o romance em estudo e o texto sagrado. Faremos uma romaria até a Bíblia, o livro dos cristãos, que foi rosário de manuseio do narrador quer no uso de algumas expressões, muitas delas ironizadas e citadas de modo inverso ao seu original como “*Pater noster que non estis in coelis*” (MC., p. 153), quer como paradigma de estrutura temática exemplificada na formação de uma trindade, expressão esta familiar aos comentaristas da linha teológica, quando se referem à composição – Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo.

Há, no MC, um trio que, tanto do ponto de vista numérico quanto sígnico espelha a trindade cristã, uma alegoria, que se materializa (MC., p. 164) no Padre Bartolomeu, no soldado Baltasar e na feiticeira Blimunda. Este diálogo entre o romance e a Bíblia dos cristãos constitui-se, em outras palavras, o que Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 17-43) aplicam o nome de *intertextualidade*, ramificada como estilística, explícita e implícita.

Os textos bíblicos aqui citados não são tomados como uma autoridade da teoria literária, nem como conceitos lingüísticos, mas apresentam-se como registros que pertencem à mesma área de saber do narrador do *Memorial* e estão no imaginário do cristianismo. Aliás, nem todo texto saramaguiano é um prolongamento da Bíblia, mas há nele uma familiaridade com o universo religioso, como é o caso do próprio nome do *corpus* – *Convento*. Essa marca da religiosidade é percebida por Fonseca (1985, p. 116) em Portugal, quando analisa a mulher sob a perspectiva dos sermões do século XVII:

(...) a instrução religiosa é um fenômeno do quotidiano, a regra moral que define as normas do comportamento, o discurso sobre a origem e o destino último são transmitidos por uma rede numerosa de agentes que vão do confessor da corte ao pároco de aldeia.

A intertextualidade de temática religiosa incorpora-se na literatura explicada pela situação geográfica e hereditária, conforme declara Machado (2002, p. 34), num texto que aborda esta situação aplicada ao Brasil: “(...) independentemente de qualquer crença religiosa, o simples fato de vivermos numa nação que faz parte do Ocidente judaico-cristão já nos torna

herdeiros da linguagem bíblica. Estamos impregnados de suas histórias e ensinamentos.” O *Memorial do Convento* está no lastro das obras que invocam a temática religiosa.

1.1 Palavra no cristianismo

O cristianismo é a religião da palavra, aliás, a própria *Bíblia* é denominada de ‘a palavra’ pelos fiéis. A história do povo de Deus é uma história que tem o seu eixo de doutrina baseado na palavra. Logo no primeiro livro bíblico, *Gênesis*, no primeiro capítulo, encontramos o Deus criador executando seu ofício através da palavra. A expressão ‘Disse Deus’ ou simplesmente “Disse”, tendo como sujeito Deus, repete-se antes de cada ato criador como “Haja luz” (*Gn.*, 1:3), “Haja firmamento” (*Gn.*, 1:6), “Ajuntem-se as águas” (*Gn.*,1:9), “Produza a terra relva” (*Gn.* 1:11), “Haja luzeiros” (*Gn.*, 1:14) e, a última, a coroação da criação, Deus diz: “Façamos o homem à nossa imagem” (*Gn.*, 1:26). Esta intensa referência ao ato de *dizer* tem sua fase embrionária em *Gênesis*, mas sua ocorrência propaga-se por toda a *Bíblia*, sendo isto uma das características apontadas pelos teólogos como a fronteira que separa este livro dos demais, no que diz respeito à autoridade de sua inspiração divina. Segundo Reis (2002, p. 21) “Somente no Antigo Testamento, é dito cerca de 3.000 vezes que Deus falou alguma coisa.”

As palavras ditas por Deus são comparadas ao alimento, pelo menos é o que se infere na escrita do profeta Jeremias (*Jr.*, 15:16): “Achadas as tuas palavras, logo as comi; as tuas palavras foram gozo e alegria para o coração(...)” . A palavra para o profeta não é apenas um apêndice, é proteína e porção posta no prato.

A palavra está no cotidiano das religiões cristãs. Deslocando-nos para o *Novo Testamento*, percebemos que os evangelhos estão repletos de relatos de curas executados por Cristo, baseados apenas ou essencialmente através da palavra de ordem do Mestre - ordem para os demônios saírem dos corpos possessos, ordem para as ondas do mar se acalmarem, ordem para o cego tornar a ver. Esta ordem, entenda-se, é o seu usar da palavra como operadora do milagre.

Ainda reportando-nos ao texto das *Escrituras Sagradas*, deparamo-nos com a assertiva joanina logo no início do seu livro, que tematiza a encarnação do Filho de Deus, no princípio da criação do mundo. A descrição transcorre assim (*Jo.*, 1:1): “No princípio era o

Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. O Verbo estava no começo de todas as coisas, pois foi pela palavra (O Verbo), que o mundo veio a existir. Deus é a palavra e a palavra está em Deus. Dessa forma, temos na Bíblia o embrião da palavra divina, conforme diz B. Warfield, citado por Campbell (*apud* ZUCK, 1994, p. 7) “A Bíblia é a Palavra de Deus, de tal forma que, quando ela fala, Deus fala”.

Despedindo-nos das considerações sobre a importância da palavra no terreno das *Sagradas Escrituras*, citamos o texto paulino (*Hb.*, 4:, 12):

Porque a palavra de Deus é viva, e eficaz, e mais cortante do que qualquer espada de dois gumes, e penetra até ao ponto de dividir alma e espírito, juntas e medulas, e é apta para discernir os pensamentos e propósitos do coração.

1.2 Palavra na literatura

No universo da literatura, cuja acepção etimológica aponta para tudo aquilo que é formatado através das letras, desde o bilhete, passando pela receita de bolo, tratados científicos, reportagens, pichações de muros e discursos presidenciais. As letras ou as palavras constituem-se a matéria prima, quer no sentido primário, quer já na concepção de uma obra com o seu projeto estético que pode ir desde a literatura de cordel até um texto de Shakespeare. É a condição *sine qua non* com sua identidade registrada através dos sinais tipográficos no papel, no caso do livro, que materializa a sua existência como literatura.

A palavra não é apenas a marca de uma realização física, quer escrita, quer falada, ela é o esboço de uma representação ideológica do sujeito que fala, conforme assevera Orlandi (2007, p. 96): “(...) não há discurso sem o sujeito nem sujeito sem ideologia.” Depreende-se da fala da pesquisadora que as palavras são a grafização da concepção de vida, real ou imaginada, por parte de quem a usa.

Tendo em foco o texto literário, diríamos que a personagem com a sua fala, ou seu silêncio, não é diferente de suas raízes ideológicas, ela diz ou não diz o que é através de suas palavras e/ou de seu silêncio. O discurso da personagem é a exposição verbal da sua concepção espiritual, social, política e intelectual. Não se pode, neste sentido, separar o *ato* e

o *ser* de uma personagem, a menos que o sujeito formule um discurso intencionalmente oposto ao seu perfil.

Ainda que admitamos o recurso de falar por falar, aí existe uma revelação, conforme diz Novalis, citado por Suzuki (1998, p. 191): “(...) quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais.” Apropriando-se das idéias de Schlegel, Suzuki (1998, p. 204) diz que “a letra é o veículo de libertação do espírito”

Continuando nos fundamentos de nossas considerações sobre a palavra, buscamos em Bakhtin (1993) a legitimação para a compreensão da palavra, desta feita, no romance. Assim se expressa o russo (1993, p. 134): “O homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem.” Mais adiante, o teórico (BAKHTIN, 1993, p. 135) pondera que “O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra”.

Ao trilhar este terreno, recorreremos ao testemunho de um fiel operário da palavra, Camões, (*apud* NEVES e TUFANO, 1980, p. 12), no soneto “Aquela triste e leda madrugada”. Personalizando o amanhecer, que foi a testemunha de um encontro entre dois seres, o eu-lírico diz, referindo-se à madrugada: “ouviu as palavras magoadas que puderam tornar o fogo frio”. O oxímoro camoniano rende à palavra o poder do impossível, ou seja, a mudança de temperatura de elementos da natureza, impossível pelas leis naturais. Ainda apelando para aquele que foi o modelo para Bocage, ficaríamos a todos devendo a importância dada pelo poeta à palavra, se bem que cantada ou declamada, conforme se encontra em *Os Lusíadas* no Canto I, na segunda estrofe, versos sete e oito (CAMÕES, 1998, p. 48): “cantando (com palavras) espalharei por toda parte, Se a tanto me ajudar o engenho e a arte.”

Nesta amostra sobre o valor da palavra, assinalamos que ela se constitui um ingrediente essencial para o processo construtivo de uma escrita, contudo, nas personagens que são objeto de nosso estudo, há um abrir mão desta matéria prima, mas que na lacuna do não palavrear, construindo o silêncio, capta-se um sentido compreensível pelo contexto literário e histórico onde está inserido o ‘diálogo’.

1.3 Silêncio na Bíblia

Um episódio de mudez encontra-se registrado na gravidez de Isabel, a futura mãe de João, cujo pai era o sacerdote Zacarias. Segundo o relato de *Lucas*, no primeiro capítulo, dos versículos cinco a vinte e três, um anjo, Gabriel, apareceu ao sacerdote anunciando-lhe o nascimento de um filho. Desacreditando deste anúncio, pois tanto ele quanto a esposa já contavam muitos dias de existência, conforme discorre o texto “(...) eu sou velho, e minha mulher, avançada em dias” (*Lc.*, 1:18), Zacarias não deu crédito às boas novas do anjo, e isto lhe veio como uma maldição, resultando na sua mudez temporária, tendo a sua validade até o dia em que a criança haveria de nascer. Segundo o texto (*Lc.*, 1:22), o descrente pai “não lhes (ao povo) podia falar [...] E expressava-se por acenos e permanecia mudo”.

Certamente, uma das características da mansidão de Jesus, como indício de sua inocência e humildade, é referida na Bíblia através da imagem de um cordeiro, adjetivado pela palavra *mudo*. Isto é o que faz referência o livro de *Atos* (8:32) dialogando com as palavras do profeta Isaías (*Is.*, 53:7): “Foi levado como ovelha ao matadouro; e, como um cordeiro mudo perante o seu tosquiador, assim ele não abriu a boca”.

Ainda na Bíblia, registra-se a ocasião em que o apóstolo Paulo, numa situação histórico-geográfica e cronologicamente definidas, aconselha as mulheres a evitarem o falar, conforme vemos em (*I Co.*, 14: 34): “Conservem-se as mulheres caladas nas igrejas, porque não lhes é permitido falar; mas estejam submissas como também a lei o determina”.

1.4 História – a mulher

Tendo em vista que o foco de nossa análise centra-se nas mulheres, é preciso abrir uma clareira no meio dessa floresta literária para vasculhar no terreno da História, a fim de compreendermos o papel e o perfil dos seres femininos, principalmente das bruxas e feiticeiras, àquela época na Europa, no intuito de tangenciarmos o clima de tensão estabelecido entre o governo, materializado na Igreja Católica, com o seu braço condenatório na Inquisição, e as mulheres, tendo em vista que tanto Sebastiana de Jesus, quanto sua filha, são personagens com roupagens de bruxaria no romance em estudo.

Volvamos nossos olhares para a obra *Malleus Maleficarum*, escrita em 1484, o mais importante livro escrito sobre o feminino pelos inquisidores Heinrich Kramer e James

Sprenger. Durante quatrocentos anos, este compêndio tornou-se a *Bíblia* para a Inquisição, funcionando como um manual para a caça às bruxas. Retiraremos deste compêndio algumas citações adiante escritas.

O universo da bruxaria tem como centro de suas atenções as mulheres e não é por acaso. Segundo Kramer e Sprenger (2007, p. 113),

Existem três coisas na natureza - as Línguas, os Eclesiásticos e as Mulheres – que, seja na bondade, seja no vício, não conhecem moderação; e quando ultrapassam os limites de sua condição atingem as maiores alturas na bondade e as mais fundas profundezas no vício. Quando governados por espíritos do bem, atingem o acme da virtude; mas, quando governados por espírito do mal, se comprazem nos piores vícios possíveis.

Vê-se, por este excerto, que a mulher, em conjunto com os outros itens elencados, constitui-se como um elemento passível de maldade fenomenal. Os autores (KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 114) recorrem à *Bíblia* para justificarem tal classificação, citando o livro apócrifo Eclesiástico (*Ec.*, 25:15): “Não há veneno pior que o das serpentes; não há cólera que vença a da mulher. É melhor viver com um leão e um dragão que morar com uma mulher maldosa.”

Os mesmos autores também citam personagens fora da *Bíblia* para legitimarem os conceitos sobre o papel maléfico das mulheres. Agora é a vez de Sênega (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 115) falar: “A mulher ou ama ou odeia. Não há meio-termo. E as suas lágrimas são falazes, porque ou brotam de verdadeiro pesar, ou não passam de embuste. A mulher que solitária medita medita no mal”. (*sic*)

Sem assumir um papel unilateral, a mulher é citada pelo lado positivo, um conceito também retirado do texto bíblico (*I Co.*, 7: 13-14): “Se uma mulher desposou um marido pagão e este consente em coabitar com ela, que não o repudie. Porque o marido que não tem a fé é santificado por sua mulher”.

Algumas razões são dadas por Kramer e Sprenger (2007, p. 115-120) para explicar o espírito supersticioso das mulheres: são propensas a maior credulidade; são mais impressionáveis e mais propensas às influências de espíritos descorporificados; possuem

língua traiçoeira, pois, não se contêm de relatar para suas amigas o conteúdo da aprendizagem sobre o mal; entregam-se com mais freqüências aos atos de bruxaria pelo fato de serem mais fracas na mente e no corpo; odeiam, naturalmente, alguém a quem amou; são mais carnavais; há um problema na formação inicial da mulher, ou seja, elas foram tiradas de uma costela recurva do homem (contrário à retidão do homem); as mulheres perversas são tendentes à dúvida, à falta de fé, à abjuração; as mulheres têm memória fraca, em decorrência disso, seguem seus impulsos sem senso do que lhe é devido; são mentirosas por natureza; derrubaram reinos (Tróia – Helena; reino dos judeus – Jezabel; romano – Cleópatra, Rainha do Egito, a pior de todas as mulheres); são vaidosas no andar, na postura e nos hábitos; são assassinas da alma dos homens; até o choro das mulheres é uma cilada. Para defesa deste último argumento, os autores Kramer e Sprenger (2007, p. 116) citam Cato: “Quando uma mulher chora, está a urdir uma cilada. [...] Quando uma mulher chora, trabalha para enganar um homem”.

Até a etimologia é invocada para justificar falta de fé das mulheres, como uma imagem negativa plasmada pelos inquisidores, conforme declaram os autores do *Malleus Maleficarum* (2007, p. 117): “Tal é o que indica a etimologia da palavra que lhe designa o sexo, pois feminino vem de *Fe* e *Minus*, por ser a mulher sempre mais fraca em manter e em preservar a sua fé”.

Nada amigável é a conclusão de Kramer e Sprenger (2007, p. 121) no tópico: *Por que a superstição é encontrada principalmente em Mulheres*:

Toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres. Ver Provérbios 30: ‘Há três coisas insaciáveis, quatro mesmo que nunca dizem: Basta!’ A quarta é a boca do útero. Pelo que, para saciarem a sua lascívia, copulam até mesmo com demônios. Poderíamos ainda aditar outras razões, mas já nos parece suficientemente claro que não admira ser o maior número de mulheres contaminadas pela heresia da bruxaria.

Muraro (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 5), comentando sobre a história da mulher, declara que:

O ser humano habita este planeta há mais de dois milhões de anos. Mais de três quartos deste tempo a nossa espécie passou nas culturas

de coleta e caça aos pequenos animais. Nessas sociedades não havia necessidade de força física para a sobrevivência, e nelas as mulheres possuíam um lugar central.

A escritora afirma que nos grupos *mahoris* (Indonésia), pigmeus e bosquímanos (África Central) a cultura ainda é assim. Nestes grupos, a mulher é considerada um ser sagrado, tendo em vista a capacidade de dar a vida, ajudando a fertilidade da aterra e dos animais. “Nesses grupos”, assevera a autora (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 5): “o princípio masculino e o feminino governavam o mundo juntos. Havia divisão de trabalhos entre os sexos, mas não havia desigualdade”.

Após esta fase mais primitiva, dá-se início ao período da caça aos grandes animais, quando se torna essencial a força física: é a supremacia masculina que se inicia. Também na sociedade de caça, a mulher era considerada (Muraro *apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 5):

(...) um ser sagrado, que possuía o privilégio dado pelos deuses de reproduzir a espécie. Os homens se sentiam marginalizados nesse processo e invejavam as mulheres. Essa primitiva ‘inveja do útero’ dos homens é a antepassada da moderna ‘inveja do pênis’ que sente as mulheres nas culturas patriarcais mais recentes.

Isto é o que French, citado por Kramer e Sprenger (2007, p. 8) parafraseia do texto bíblico: “No princípio era a Mãe, o Verbo veio depois”. Há, neste período, uma precaução ou prevenção contra as mulheres, impedindo-as de exercerem o poder de decisão. As invejas se inverteram, não é o homem quem inveja as mulheres, mas sim, estas invejam aqueles; desta forma, elas são vistas como dependentes, como uma peça danificadora, tentadora e que perturbaria a relação transcendental do homem.

Chegando à Idade Média, a mulher usufrui de um estágio de ascensão, pois, como registra Muraro (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 13):

Elas têm acesso às artes, às ciências, à literatura. Isso acontece durante as cruzadas, período em que não só a Igreja alcança seu maior poder temporal, como também, o mundo se prepara para as grandes transformações que viriam séculos mais tarde, com a Renascença.

Seguindo o percurso do papel que a mulher exerce na sociedade, Muraro (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 13) certifica: “E é logo depois dessa época, no período que vai do fim do século XIV até meados do século XVIII que aconteceu o fenômeno generalizado em toda a Europa: a repressão sistemática do feminino. Estamos nos referindo aos quatro séculos de ‘caça às bruxas’.

O registro da história a respeito desse período da caça às bruxas é alimentada no tinteiro de sangue de mulheres, estimando-se que, no mínimo, cem mil mulheres foram ceifadas nas fogueiras. Acredita-se que as sacrificaram vivas. A descrição é digna de um inferno, de uma cena de película de terror. No próximo texto, vamos visualizar a ocorrência desta chacina, capturada por escritores e registrada por Muraro (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 13):

Deirdre English e Barbara Ehrenreich, em seu livro *Witches, Nurses and Midwives* (The Feminist Press, 1973), nos dão estatísticas aterradoras do que foi a queima de mulheres feiticeiras em fogueiras durante esses quatro séculos. ‘A extensão da caça às bruxas é espantosa. No fim do século XV e no começo do século XVI, houve milhares e milhares de execuções – usualmente eram queimadas vivas na fogueira – na Alemanha, na Itália e em outros países. A partir de meados do século XVI, o terror se espalhou por toda a Europa, começando pela França e pela Inglaterra. Um escritor estimou o número de execuções em seiscentos por ano para certas cidades, numa média de duas por dia, ‘exceto aos domingos’. Novecentas bruxas foram executadas num único ano na área de Wertzberg, e cerca de mil na diocese de Como. Em Toulouse, quatrocentas foram assassinadas num único dia. No arcebispado de Trier, em 1585, duas aldeias foram deixadas apenas com duas mulheres moradoras cada uma. Muitos escritores estimaram que o número total de mulheres executadas subia à casa de milhões, e as mulheres constituíam 85% de todos os bruxos e bruxas que foram executados.

É preciso divisar em meio à fumaça sacrificial o porquê dessa perseguição às mulheres. Lembremo-nos de que no sistema feudal o poder era disperso e no avançar da história, principalmente no final do século XIII, pensa-se na necessidade de fazer uma

reengenharia deste sistema, centralizando e hierarquizando o poder, fazendo surgir embrionariamente, o sentido de pátria, segundo Klausevitz, citado por Kramer e Sprenger (2007, p. 14).

Ora, para essa empreitada política, a história valeu-se das mãos da religião católica e, posteriormente do protestantismo, para cimentar a centralização do poder. Entrou em cena a Inquisição dramatizada pelos tribunais da Europa, trazendo para a vida real a tortura e o assassinato em massa dos supostos heréticos e bruxos.

A vítima na Idade Média é a figura da mulher, um combustível alimentado pelo saber que ela acumulara no decorrer do tempo e que representava uma constante ameaça a alguns seguimentos da sociedade. As camponesas, pelo fato de serem seladas pela pobreza, cuidavam-se umas das outras, numa espécie de sistema de saúde doméstica e cultural. Elas precisavam conhecer o poder medicinal das ervas cultivadas pelos seus ancestrais, e sabiam aplicá-las no seu dia-a-dia. Antecedendo a isso, manifestava-se entre elas a noção de conhecimentos da anatomia e fisiologia humanas, chegando a praticar o ofício de parteiras ambulantes, indo de aldeia em aldeia, atendendo às necessidades umas das outras. Dessas práticas, diversificou-se e multiplicou-se o exercício da medicina popular, estendendo-se os cuidados para todas as doenças conhecidas.

As mulheres feiticeiras formavam uma comunidade que permutavam os conhecimentos a respeito dos problemas pertinentes à saúde e, além do mais, por consequência da união entre elas, promovia-se a participação das mesmas nas revoltas camponesas. Esses conhecimentos e práticas geraram desconfiança em alguns seguimentos da sociedade de então, como a classe médica, que tomava vulto nas universidades.

Na conjugação entre fé e sexo proposta pelos inquisidores, viu-se na mulher o objeto de perseguição. O código do *Malleus Maleficarum* (2007) – a *Bíblia* dos inquisidores - apresenta, entre tantos, os seguintes passos para justificar o ato de perseguir as mulheres, de acordo com Muraro, (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 15-16):

E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam as agentes por excelência do demônio (as feiticeiras). E as mulheres têm mais convívio com o demônio porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta.

A primeira e maior característica, aquela que dá todo o poder às feiticeiras, é copular com o demônio. Satã é, portanto, o senhor do prazer.

Uma vez obtida a intimidade com o demônio, as feiticeiras são capazes de desencadear todos os males, especialmente a impotência masculina, a impossibilidade de livrar-se de paixões desordenadas, abortos, oferendas de crianças a Satanás, estrago das colheitas, doenças nos animais, (...).

[...] as bruxas pecam contra Deus e o Redentor (Cristo), e portanto este crime é imperdoável e por isso só pode ser resgatado com a tortura e a morte.(sic)

A nova história da mulher proposta pela Inquisição é um retorno paradoxal ao relato da mulher como o símbolo da fertilidade para as colheitas e os animais (KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 16). A partir deste momento, tornou-se difícil o contorno do estrago ao sexo feminino, pois agora as mulheres julgavam-se, realmente, instrumentos do diabo, conscientes de que a sexualidade é coisa satânica. As descendentes de Eva tornaram-se frígidas e rendidas à condição de serem punidas pelas suas atitudes. Dessa forma, de acordo com Muraro (*apud* KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 16): “De doadora da vida, símbolo da fertilidade para as colheitas e os animais, agora a situação se inverte: a mulher é a primeira e a maior pecadora, a origem de todas as ações nocivas ao homem, à natureza e aos animais”.

O fogo da Inquisição imolou as mulheres. Punidas pelo tempo, sequer tinham o direito de questionar o sistema, levando-as assim, a uma aceitação incondicional do que lhes era imposto, inclusive o silêncio. É a instalação do fenômeno da alalia politicamente estabelecido nos fins do século XVIII. Na teoria de Orlandi (2007, p. 79), isto é asfixiar o sujeito pela censura:

(...) ela é (censura) a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavras fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito.

A caça às bruxas rendeu um achado à classe dominante: a repressão como objeto de alienação. O fogo do poder dominante fazia arder nas suas labaredas o direito ao prazer sexual e à participação política da cidadã, obrigando-a a uma espécie de atitude exílica para dentro de si mesma. A filosofia da misoginia, o ódio às mulheres, tem o seu discurso registrado no *Malleus Maleficarum*.

Paralelamente aos atos proibidos, as mulheres também eram obrigadas a confessarem suas faltas sob a força da tortura, a fim de revelarem a verdade. Aqui temos o poder da classe inquisidora no intuito de exercer o domínio do falar e não falar.

O falar era um ingrediente vivo na época da caça às bruxas. A incriminação era selada pela delação ou pelo próprio testemunho. Sobre este último, conseguia-se através dos mais escabrosos métodos de tortura, levando, principalmente as mulheres, a se declararem bruxas, premidas pela dor torturante. Isto é o que afirma o padre jesuíta Spee, citado por Brasey (2006, p. 38):

(...) muitas vezes penso que o único motivo pelo qual nós todos não somos bruxos é não termos sido torturados. E há verdade no que recentemente ousou dizer um inquisidor, à guisa de vanglória, que, se lhe dessem acesso ao papa, faria com que até ele se confessasse bruxo.

A cerimônia do auto-de-fé, segundo Silva (1989, p. 47), “(...) tinha requintes grandiosos: procissão, leitura das sentenças e, enfim, os suplícios.” Sobre estes suplícios, relembra a citada autora as palavras de Foucault (1984, p. 46-47):

(...) a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num instante: o grau zero do suplício – até o esquarteramento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, dividindo-a em ‘mil mortes’ e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz relacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o

tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas (...).

Havia uma condição para alguém se tornar bruxo ou bruxa: ser torturado. O reter as palavras seria a segurança para não ser levado à fogueira, ao açoite ou ao degredo. Há lógica nas palavras do episódio de Sebastiana (*MC.*, p. 51): “(...) olha só, ”, ou seja, não fale. Não que ali houvesse alguém a torturar sua filha, obrigando-a a se declarar bruxa, mas o evitar falar poderia ser um ato salvífico.

Por outro lado, os métodos inquisitórios não admitiam o recurso do silêncio utilizado pelos hereges, daí, eram usados meios os mais diversos, a fim de que as vítimas finalmente confessassem seus atos de bruxarias. A confissão de que a torturada era uma bruxa é extraída pela dor. Assim, o silêncio funcionava como uma denúncia por parte da suposta bruxa: ela teria que confessar. Para isso, as supostas bruxa eram prevenidos, caso alguma se recusasse a falar, conforme apreendemos neste texto (KRAMER e SPRENGER, 2007, 435): “ Se deseja saber se a acusada possui o poder maléfico de preservar o silêncio, que repare se ela é capaz de soltar lágrimas ao ficar em sua presença, ou quando estiver sendo torturada”.

Se a possível bruxa insistisse em manter o silêncio, os juízes tinham mais recursos para tentar descobrir os possíveis meios utilizados por elas que lhe conferia poder para se exilarem no silêncio, conforme vemos no texto (KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 437):

(...) os pêlos e cabelos devem ser raspados de todo o seu corpo. A razão para isso é a mesma porque se deve tirar-lhes as roupas (...); pois para conservarem o poder do silêncio têm o hábito de esconder objetos supersticiosos nas roupas e nos cabelos, até mesmo nas partes mais secretas do corpo.

A Inquisição procurava saber quais as teimosias utilizadas pelas bruxas que lhes dariam o poder de sustentarem o silêncio, mesmo sob o peso da tortura. Um desses mistérios, chamado de *dom*, é relatado no *Malleus*, (KRAMER e SPRENGER, 2007, p. 437):

Ela (a bruxa) costumava obter o dom do silêncio da seguinte forma: depois de ter matado um primogênito recém-nascido que não fora batizado, assava-o num forno junto com outras substâncias que não

convém aqui mencionar, triturando-o a pó e cinza; qualquer criminoso ou bruxa que portasse uma pequena parcela dessa substância final seria incapaz de confessar seus crimes.

O recurso ao silêncio utilizado pelas bruxas era algo tão hediondo que houve sugestão para que se buscasse até mesmo outra bruxa, a fim de tentar se descobrir o segredo do silenciar, mas esta medida não foi aceita. Este escuso método foi substituído pela busca de outras pessoas dignas, que viviam em piedade, a fim de saber quais os segredos que estavam por trás do esquivar-se de falar, utilizado pelas hereges.

Pelo visto, a tortura era uma incubadora de bruxas. Sob a tortura, a denunciada confessava a suposta prática herética. Havia a obrigação de falar. Sebastiana (*MC.*, p. 51) fora ‘amordaçada’ para não falar as suas palavras, porque elas não seriam reconhecidas como verdadeiras.

Se, por um lado, as bruxas eram punidas se optassem pelo silêncio na hora da confissão e pelo que dissessem eram desacreditadas, por outro, elas não deveriam ser deixadas à liberdade de ver. Eis o que é dito sobre o olhar das bruxas (KRAMER e SPRENGER (2007, p. 436):

E sabemos pela experiência que algumas bruxas, quando detidas na prisão, têm insistentemente suplicado aos carrascos que lhes seja permitido olhar para o Juiz antes que este as olhe; assim, conseguindo lançar primeiro o seu olhar sobre ele, são capazes de modificar-lhe o pensamento (e também dos assessores) a ponto de fazer com que este perca todo o ódio que alimenta contra elas, deixando-as sair em liberdade. Aquele que sabe e que por isso já passou que dê o próprio testemunho da verdade. E que elas não sejam capazes de realizar tais coisas!

A literatura não tem, necessariamente, um compromisso com a verdade, mas, por outro lado, ela bebe na fonte da História, quer para compor seu discurso literário, quer para dar legitimidade ao seu enredo. De acordo com Eco (1994, p. 89): “(...) os mundos ficcionais são parasitas do mundo real.” Estes fatos são registrados sob a perspectiva de um narrador que pode selecionar a cena do seu interesse. Daí, a literatura constitui-se como um registro da história não historicizada. Isto é o que se pode inferir das palavras de Barthes (1978, p. 18-

19), onde o teórico atribui à literatura três grandes forças, entre elas, a de “muitos saberes”. A empolgação do autor de *Aula* (1978) leva-o a sugerir que, se houvesse a necessidade de se excluir alguma disciplina, todas poderiam ser banidas da academia, exceto a literatura – esta deveria ser salva. A explicação é que nesta arte estão contidos saberes, além dos literários, os saberes de geografia, história, religião, psicológico, entre outros. Segundo Barthes (1978, p. 21) estes saberes se encontram na literatura: “A escritura (literatura) faz do saber uma festa”.

“A literatura”, segundo Barthes (1978, p. 19) “(...) não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens”. Comentando sobre a época em que se desenvolve a trama do *MC*, declara Ferraz (2003, 75) que os episódios se desenrolam “(...) em torno da construção do Convento de Mafra, que começa no século XVIII (1711), sob o reinado de D. João V (1689-1750)”.

Memorial do Convento não é um documento histórico onde podemos encontrar todos os registros onde estão escritos os eventos que marcaram o Portugal da época, mas, por outro lado, na obra saramaguiana, há indícios de que o narrador sabe de alguma coisa a respeito do tempo de então. Ainda de acordo com Ferraz (2003, p. 76):

O século XVIII português está presente em *Memorial do Convento* e esse século é iluminado pelo fogo dos autos-de-fé. Não é à toa que o livro começa e termina com um auto-de-fé. Além da história do convento de Mafra, o livro faz uma releitura do passado lusitano, mais em sua miséria absoluta do que em seu esplendor. Aqui os privilegiados serão novamente as camadas sociais estranguladas pela História: os trabalhadores de Mafra, uma visionária, um soldado maneta, um padre voador e sonhador, enfim, é a história dos oprimidos. O narrador de *Memorial do Convento* prefere centrar seu olhar para as margens e só enxergar o centro a partir das margens.

Neste sentido, afirma Barthes (1978, p. 18), a literatura “é absolutamente, categoricamente realista: ela é realista, isto é, o próprio fulgor do real”.

Não é a história de Portugal contada por uma classe elitizada. É uma História contada a partir das classes sofridas, dando voz aos que antes não tinham, trazendo-os para o centro do discurso literário.

Apesar de se tratar de um romance, ficção, portanto, o entrarmos numa obra literária nos leva a construir o mundo dentro da sua realidade, porque assim o encaramos e, graças à fé ficcional, admitimos sua realidade. Não entendemos a ficção como a mentira por mentira, porque estabelecemos uma “suspensão da descrença”, conforme denomina Coleridge, citado por Eco (1994, p. 81). Sabemos que não está ali um registro digno de servir de prova para uma conclusão científica a partir dos dados apresentados, mas, segundo Eco (1994, p. 81):

O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

A obra ficcional está no céu da imaginação, mas seus pés de pesquisa e de modelo estão na terra da realidade dos fatos. Não matematicamente como o são, mas como poderiam ser.

Não interpretamos o *MC* como a verdadeira história, mas não podemos negar a sua existência como um registro da história como ciência. A Inquisição, a construção do Memorial na cidade de Mafra, as negociações entre estado e igreja, a existência de D. João V, e a perseguição às mulheres são fatos naturalmente historicizados na cronometria do nosso calendário. Mas, à luz dos estudos de Eco (1994), não devemos erguer uma muralha intransponível entre esta realidade lusitana e a ficção saramaguiana.

Não ousamos apresentar o *Memorial do Convento* e estabelecermos a realidade a partir da obra e, vendo em cada ação no romance uma cena da história real; por outro lado, não carimbemos suas narrações com a alcunha de contos de fada, pois, como assevera Eco (ECO, 1994, p. 84): “A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério”. Até porque, mesmo nesta empreitada ficcional, não são muitos os fatos que se auto-invalidam, como o caso de Blimunda ver o que se passa dentro das pessoas. Há uma autenticidade estabelecida, uma legitimação pela mostra de pessoas e lugares como D. João V, padre Bartolomeu e Mafra, como elementos presentificados no texto.

A esta altura de nossas considerações, necessitamos dizer que a história funciona como um “pano de fundo” (ECO, 1994, p. 89) para a ficção. Ainda que não sejamos exigentes com o universo ficcional, o conhecimento ou o pré-conhecimento do leitor a respeito da história de Portugal incidiriam alguns raios de luz na “degustação” do cenário do *MC*.

Não é nosso foco de análise o revelar todos os saberes do *Memorial do Convento*, mas, à guisa de informação, poderemos citar: a História de Portugal e, dentro dela, os conchavos religiosos, a construção do convento de Mafra, o (des)valor da mulher, a pretensa ciência da aviação e a Inquisição, entre tantos outros, como tópicos que arquitetam o mundo ficcional. É sobre este último, a Inquisição, focamos nossa análise do silêncio primordial decretado e solicitado por Sebastiana de Jesus a Blimunda, pois, como veremos mais à frente, o exercício inquisitorial foi uma mordada à liberdade de viver imposta às mulheres.

Ainda que venhamos a ocupar o lugar comum no tangenciarmos os fundamentos da Inquisição, porque na Literatura Portuguesa esta temática é imorredoura, parece-nos uma condição *sine qua non* para nossa pesquisa abrirmos a janela da paróquia dissertativa e verificar o que transcorre nas celebrações inquisitórias e elencar as incidências desta temática na literatura lusitana.

Apesar de ter acontecido por trás da cortina do remoto tempo, a Inquisição reencarna-se nas obras contemporâneas, quando, na década de 80 os romances largamente fazedores de sucesso traziam no seu bojo a temática da violência inquisitorial.

Como a Inquisição tomava por base o delito da opinião, algumas obras vieram à tona órfãs, como uma blindagem de segurança para seus progenitores. Assim, de acordo com Pereira (1991, p.117), encontramos essas filhas bastardas como as “*Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*, as *Notícias Recônditas e Póstumas do Procedimento das Inquisições de Espanha e Portugal com Seus Presos* e a *Arte de Furtar*, atribuídas ao Padre António Vieira, um dos principais críticos da Inquisição do século XVII”, povoando o mundo literário.

Já livres do poder nefasto da Inquisição, no século XIX, Camilo Castelo Branco assume a paternidade de obras como *Cavar em Ruínas*, *A caveira do Mártir* e, adicione-se que o autor de *Amor de Perdição* edita um poema de António Serrão de Castro: *Os Ratos da Inquisição*. Por estas obras, corre o sangue nas veias das palavras que descrevem o poder demoníaco dos agentes inquisitórios. (*sic*)

Na ênfase do lastro onde se manifestam as marcas da Inquisição, encontramos as obras *O Físico Prodigioso*, *A Casa do Pó* e *o Memorial do Convento*, respectivamente de Jorge de Sena, Fernando Campos e José Saramago, todas paridas no berço do século XX.

A leitura destas obras atua como uma releitura da História de Portugal, História ressuscitada e relida, com a liberdade do romancista de apresentar a sua verdade livre das algemas do poder repressor e cruel do Santo Ofício.

No próximo capítulo, estudaremos as manifestações do silêncio, atentando para o processo teórico que norteia nossos estudos sobre o falar do silêncio, através das personagens em estudo no *Memorial do Convento*.

Capítulo II

GRAMÁTICA DOS SILÊNCIOS

2.1 Silêncio

Como nos propusemos a analisar a ocorrência do silêncio no romance *Memorial do Convento*, faz-se por bem recorrermos ao conceito da Crítica Temática, tendo em vista que nossa análise volta-se para um tema, o do silêncio. Moisés (1973, p. 103-104) pontua o que seja uma crítica temática:

(...) em literatura, a noção de tema se liga ao significado da obra, ou, se restituirmos a antiga dicotomia, a seu conteúdo. Concebido de modo largo, o tema é o assunto (aquilo de que se fala), o ponto de partida da *mimesis* literária. Preexistente à obra, o tema determina muitas de suas características, conferindo-lhe unidade e harmonia.

Obviamente, o tema do silêncio não é a única leitura possível do *MC*. Porque ele, o silêncio, em todas as suas faces (lingüística, retórica e ideológica) existe fora da obra, mas este foi o canal optado pela nossa perspectiva de leitura. Fizemos uma rede de associações de episódios aqui e ali que surgiam, e daí, reconhecemos que este seria um dos ângulos para observarmos o que se passava no interior do romance.

Bergez (1997, p. 118-119) lança uma luz a mais para compreendermos o que significa a exploração do tema numa obra literária:

(...) uma leitura temática nunca se apresenta como um levantamento de frequências; ela tende a formar uma rede de associações significativas e recorrentes; não é a insistência que faz sentido, mas o conjunto das conexões que a obra forma, em relação com a consciência que nela se expressa.

Então, não foi meramente a repetição da palavra *silêncio* que nos chamou a atenção. Foram as ocorrências no discurso literário e as circunstâncias que cercam a palavra e os episódios no enredo do *Memorial do Convento*, que sinalizaram a possibilidade de se especular o porquê desta prática por parte do narrador.

Compreendemos que o romance é uma totalidade, um corpo organicamente organizado e que o silêncio não é meramente um apêndice para ser interpretado, mas que faz parte desse todo para a compreensão plena do projeto literário do autor.

O embasamento teórico para a exploração dos silêncios presentes nesta dissertação será subsidiado pelas pesquisas de Eni Orlandi Puccinelli (2007) e Gilberto Mendonça Teles (1989). Isto não significa que nos limitaremos a esses pesquisadores, porque, num momento ou noutro, ancorarei minha análise em alguns estudos que contemplam o tema proposto.

Os estudos do silêncio de Gilberto Mendonça Teles estão registrados em sua obra *Retórica do Silêncio I* (1989). Neste compêndio, o pesquisador reconhece três tipos de silêncios: primeiro, o silêncio lingüístico; o segundo, o silêncio retórico; e, por fim, o terceiro tipo, o silêncio ideológico.

Um significativo registro escrito que versa sobre o silêncio é registrado por Teles (1989), a propósito de uma leitura de um verbete escrito por Todorov. Diz Teles que este pesquisador (1989, p. 11):

(...) se refere a uma lenda, segundo a qual Hieral I, tirano de Siracusa, que reuniu em torno de si uma plêiade de pessoas cultas (Píndaro, Ésquilo), teria, por um requinte de crueldade, proibido os seus súditos de falar, o que levou Córax e Tísias a pensar no poder e na importância da palavra, a ponto de fazer temerem os tiranos.

Este relato faz menção do silêncio empregado como um recurso repressor, o que levaria os estudiosos a repensarem, a partir do silêncio, o poder existente na palavra. Mas o silêncio não se restringe a tal missão, especificamente. Poderíamos dizer que o silêncio tem uma plurissignificação. É o que veremos no decorrer desta pesquisa.

Conforme Teles (1989, p. 16) relata, “O culto do Silêncio fez parte do ritual iniciático dos pitagóricos, que só recebiam na sua sociedade os indivíduos que houvessem passado pela prova do silêncio: ficar de dois a cinco anos sem dizer nada”.

Continuando, Teles (1989, p. 16) revela que:

Na mitologia latina, o Silêncio é uma divindade alegórica, representada na figura de um jovem com o dedo sobre a boca. E se chamava Harpócrates, um dos Lares. Ou se chama Muta ou Lara. A harmonia do lar era alcançada pelo justo equilíbrio entre a fala e o silêncio.

Perseguindo o significado da palavra silêncio, Teles (1989, p. 13) declara:

Esta é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria, como poderia ter dito o Evangelista. Não propriamente a sabedoria do calar, do não dizer por já haver dito tudo, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo.

Neste texto de cunho conceitual, o pesquisador abre o leque das possibilidades das realizações do silêncio. Possivelmente, o lugar comum do silêncio ocupa a área simplesmente do não dizer, como sinônimo de sabedoria ou a propósito de se refletir antes do falar.

Deslocamos o olhar para *As Escrituras Sagradas*, onde são registradas as palavras de Salomão, destilando seus conselhos sobre a importância de reter as palavras (*Ec.*, 5:2): “Não te precipites com a tua boca, nem o teu coração se apresse a pronunciar palavra alguma diante de Deus; [...] portanto, sejam poucas as tuas palavras”.

Na mesma corrente salomônica, cristalizam-se na língua cotidiana expressões como: “A palavra é prata, o silêncio é ouro” e, “Em boca fechada não entra mosquito”. O silêncio pode ser interpretado como uma caixa de surpresa em sintagmas como: “Guarda-te do homem que não fala e do cão que não ladra”. Também, o silêncio é entendido como um recurso hábil para evitar as indesejadas repetições de algo já mencionado antes.

Numa leitura sobre o significante da palavra *silêncio*, Teles (1989, p. 14) descreve:

(...) visto apenas como significante, o silêncio é um daqueles ‘vocábulos expressivos’, de que fala Mattoso Câmara Jr., vocábulo cuja estrutura fonológica se apresenta ‘como apropriado ao significado’: a repetição das sibilantes surdas (si...ci), a tônica anasalada, o ditongo crescente a prolongar a sibilância reiterada, a consoante constrictiva e lateral da sílaba tônica, situada exatamente entre as sílabas repetidas, tudo isso concorre para que a significação comum da palavra silêncio se enriqueça de possibilidades rítmicas, como se nessa palavra houvesse, ao mesmo tempo, o som e o não-som, a música da fala e a pausa melodiosa de outra fala em perspectiva.

Evadindo-nos da esfera lingüística e seguindo (1989, p. 15) na abordagem do silêncio retórico – o bom e o belo uso da fala – o silêncio sai do “(...) código estritamente lingüístico,” e é percebido com “(...) valores estéticos no seu significante e sentidos possíveis no seu significado”. O silêncio, na perspectiva da Retórica, é visto como (TELES, 1989, p. 15) “uma não-palavra, evocadora de efeitos de suspense”.

Este segundo silêncio, o da Retórica, é aquele espaço deixado intencional e planejado com o intuito de se evitar uma declaração. O dizer o que se pensa, provocando uma interrupção na hora oportuna, e, ao invés de emitir uma frase, implanta-se o silêncio, gera-se, segundo Teles (1989, p. 15), um “(...) impacto de hesitação e emoção que envolve efetivamente o leitor”. O signo verbal é descartado, mas “outro signo se impõe: o do silêncio”. Neste sentido, continua Teles (1989, p. 15), “(...) [...] é que a *reticentia* (ou o termo grego *aposiopese*) constitui um signo semiológico, uma vez que aponta para a linguagem verbal, para a sua interrupção e, ao mesmo tempo, para a linguagem não-verbal, para o espaço/tempo em que o verbal se faz ausência”. (*sic*)

Este *silêncio* significa *dizer menos para dizer mais*. Há algumas figuras de linguagem que se prestam muito bem para esta proposta. Figuras como (TELES, 1989, p. 15) a *preterição*, o *suspense*, a *litote*, a *elipse*, a *silepse*, o *zeugma*, o *silêncio* (a assemia absoluta) e a *reticência*, (...). Teles (1989, p. 16) denomina o silêncio retórico como “(...) um dos *topói* do inexprimível, (...)”.

A prática do silêncio retórico é tão antiga quanto o próprio silêncio. O não encontrar palavras para dizer o que se pretende, ou ter capacidade de dominar o assunto que prega, sendo substituído por expressões equivalentes, são os recursos que a retórica oferece ao sujeito que produz o discurso. No livro de João, escrito possivelmente entre o espaço polarizado de 60 a.C a 90 d.C., o autor, depois de falar sobre a vida e o ministério de Jesus, declara (*Jo.*, 21:25): “Há, porém, ainda muitas outras cousas que Jesus fez. Se todas elas fossem relatadas uma por uma, creio eu que nem no mundo inteiro caberiam os livros que seriam escritos”.

O pensamento joanino tem sua interpretação em Henri Bergson, citada por Teles (1989, p. 16): “Uma obra literária, em face do indizível que ficou na alma do artista é, [...], franja residual do oceano infinito e inquieto das emoções.” A idéia de Teles é que este silêncio seja oriundo do escritor (1989, p. 16): “(...) não encontrar palavras para exprimir a grandeza do assunto, não conseguir dominá-lo, apresentar apenas o pouco do que se sabe a respeito, não pode dizer tudo o que sabe.”.

Na opinião de Teles (1989, p. 17) *Retórica e silêncio* estão de mãos dadas, porque: “(...) a proibição de falar despertou o interesse pela linguagem, que passou a ser sentida como instrumento de poder”.

O terceiro ponto enunciado por Teles (1989, p. 17) sobre o silêncio é visto nas suas complicações ideológicas:

(...) o silêncio como resultado de uma ação que transcende o homem nos planos literário, psicológico, antropológico, político e mitológico. O silêncio como ação e reação: o silêncio da cesura e o da censura, espaço ideológico do silêncio.

De acordo com Teles (1989, p. 16), “Para a mitologia mais primitiva (a sumério-babilônica, por exemplo), as coisas só tinham existência quando os deuses pronunciavam o nome delas”. Antes disso, tudo era sem forma, vazio, caótico e silêncio. Ainda de acordo com Teles (1989, p. 16): “Sair do silêncio é criar, isto é, começar a organizar um universo da linguagem”.

O citado autor compreende que o silêncio não é o não-dizer. Para ele, o silêncio (TELES, 1989, p. 16):

(...) em vez de ausência de fala, o silêncio se deixa ler como o espaço de outras ‘falas’, de outras linguagens, como a *pausa* na música, como a página branca ou o *espaço em branco* de um livro de vanguarda, como a mímica no teatro, criando tensões e expectativas, contribuindo para que o espectador aprofunde os estados de alma, motivando verossimilhanças, (...).

Em suas considerações sobre o silêncio dos poetas, concentrando as observações em Hölderlin e Rimbaud, Steiner (1988, p. 68) declara que: “Na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos”. Mais adiante, o teórico (1988, p. 68) aconselha que:

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica do silêncio.

Em Orlandi (2007), que tem uma abordagem à luz da análise do discurso, o silêncio é visto sob uma perspectiva otimista, pois ele *significa* (assim como significa nos três pontos explorados por Teles: além do lingüístico, o ideológico e o retórico). Porém, diz a pesquisadora, há dificuldades no estudo do silêncio. Para Orlandi (2007, p. 32),

(...) falar do silêncio traz, em si, uma dificuldade (...), já que ele se apresenta como absoluto, contínuo, disperso.

O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele corre por entre a trama das falas.

Para a escritora (2007, p. 13), “O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido

faça sentido.” Segundo a autora (2007, p. 151), “não se pode compreender o funcionamento da linguagem sem compreender o estatuto do silêncio nos processos de significação”.

Nos estudos de Orlandi (2007) destaca-se que o silêncio é fundante, ou seja, ele (ORLANDI, 2007, p. 29) “(...) é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante”. Segundo seus estudos (ORLANDI, 2007, p. 29-30), “O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (...)”. Ela pondera que (2007, p. 31): “(...) o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.”

A pesquisadora (2007, p. 31) declara que “(...) ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso”. Exemplificando, ela expõe três exemplos:

Estar em silêncio/Romper o silêncio

Guardar o silêncio/Tomar a palavra

Ficar em silêncio/Apropriar-se da palavra

Orlandi (2007) desmistifica a lei do senso comum e também da ciência em que a linguagem é tida como ‘figura’ e o silêncio como ‘fundo’. Para ela, é o inverso, ou seja, o silêncio é ‘figura’, pois é fundante.

Focalizando o homem no contexto histórico-social, Orlandi (2007, p. 34) declara que, no nosso contexto, “(...) um homem em silêncio é um homem sem sentido.” Isto leva este homem a transgredir a lei do significado do silêncio e irrompe em palavras e falas. Desta forma, ele preenche o espaço de sons e “cria a idéia de silêncio como vazio, como falta”. O homem que não fala não pode ser tachado como mudo. Ele está em silêncio. Se está em silêncio, há, portanto um pensamento, um sentido, uma reflexão.

O estigma da ideologia da comunicação considera que o homem em silêncio é um homem sem sentido, leva-nos a vislumbrar a necessidade de dizer e dizer em várias formas de linguagem. Em Orlandi (2007), há uma atmosfera imperativa: resgatar o silêncio, conferindo-lhe um papel otimista, em detrimento da concepção negativa que o senso comum lhe atribui.

A autora de *As formas do silêncio* admite ainda que o silêncio tem seu aspecto cultural. Mas, segundo a pesquisadora (2007, p. 40), “(...) não é o único fator que conta. Determinações políticas e históricas estão igualmente inscritas aí.”

Para a autora (2007, p. 68), “O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa.”. Centrando no nosso objeto de estudo, por exemplo, o calar da rainha D. Maria Ana, reveste-se de significado tanto na sociedade de então, quanto na construção da trama do romance.

Pelo visto nos conceitos e classificações do silêncio e, mediante a proposta da nossa pesquisa, o silêncio que nos interessa é aquele contemplado pelo fator ideológico. Isto não significa que não existam os outros na obra, nem que serão deixados à margem nesta análise. Todos eles serão observados, mas a prioridade está naquele em que a ideologia vigente levou a personagem a silenciar, tendo em vista que o narrador é a própria História, impondo a censura ou o que se deve falar.

Daí que, os conceitos do silêncio tanto de Orlandi (2007) quanto de Teles (1989) serão aplicados oportunamente, de acordo com o desenrolar e a exigência do enredo tecido pelo narrador.

2.2 Censura

Fixando-nos no interior da nossa pesquisa, não há, explicitamente, no trato do narrador com a personagem *rainha* uma censura que filtra, proíbe ou propõe certas palavras ou obrigue a optar por outro discurso. Na personagem D. Maria Ana, o silêncio, analisado sob a perspectiva histórica, concretiza uma autocensura, que inibe a esposa do rei de verbalizar suas idéias. De acordo com Orlandi (2007, p. 76), na censura “proíbem-se certas palavras para se proibirem certos sentidos”, daí, “proíbem-se certas ‘posições’ do sujeito”.

Segundo Teles (1989), o primeiro cidadão a exercer a censura foi Platão. No terceiro livro de *A República* e por intermédio de Sócrates, o professor de Aristóteles ataca a poesia, no caso a obra de Homero, dizendo: “Platão propõe que se suprimam alguns versos da *Ilíada*. De acordo com Teles (1989, p. 16) “Esse medo de que a obra fala gera uma neurose do silêncio.”

“A censura”, continua o pesquisador (1989, p. 16),

instaura a auto-censura, [...] O medo de falar se torna igual à necessidade de calar [...] O silêncio da censura excita o silêncio da censura e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira, e permanece (...).

A censura não formulada, mas evidenciada no desprestígio dispensado à rainha do *MC*, a privou da palavra. A censura interditou o livre trânsito do discurso da personagem. Para a rainha, valeria o conselho, diante de uma política do silenciamento: Calar-se sobre aquilo de que não se pode falar.

A censura estudada por Orlandi (2007, p. 106) diz respeito à censura local, aquela que é “(...) visível, exercida por um poder explícito”. Mas há outra censura que proíbe a veiculação do discurso do sujeito. Há uma autoridade não declarada que entrava o dizer (2007, p. 106):

(...) há sentidos que não nos são proibidos por uma autoridade de palavra mas que, por processos complexos de nossa relação ao dizível e que tocam diretamente ao como se significa a história, nós não chegamos a formular e nem mesmo a reconhecer.

A censura, neste caso, é exercida nas entrelinhas da história impedindo o sujeito de assumir o seu sentido no âmbito do significado. É o caso que analisaremos no próximo capítulo. Infere-se, numa óbvia análise da vida de um ser, que a rainha, D. Maria Ana, gozava da liberdade de se expressar no seio da família onde nasceu, mas a sentença que a condenou ao silêncio foi promulgada no matrimônio. Acabou a fala depois do palácio. Contudo, a rainha é deixada ao relento do calar por um longo espaço no romance, mas o seu silêncio fala alto, talvez mais alto do que sua própria fala. Através dele conhecemos o lugar que esta personagem ocupa no romance.

2.3 Romance e sociedade

Pensando sobre o romance e a sociedade, Ribeiro (1996, p. 45-46) declara que:

Ele (o romance) não existe, e não pode existir, senão como parte de uma dinâmica ideológica mais ampla do que ele. É no quadro do processo ideológico global de uma sociedade que ele encontra espaço

para definir-se, nascer e desempenhar suas funções. [...] Pensá-lo, então, é pensar a sociedade que o produz e consome, sem deixar de, nesse contexto, atentar para sua irreduzível especificidade.

O enredo, encaixado na sociedade do século XVIII, obedece a todo o processo de comportamento vigente na época de então. As relações familiares registradas pelo narrador são representações dos cacoetes sociais praticados dentro e fora do convento do *Memorial*. Sobre a relação entre o romance e a sociedade, relembremos Barthes (1978, p. 19) para legitimar afinidade: “(...) a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.”

Persistindo no viés do relacionamento entre o romance e a sociedade, desta feita na variante da personagem, Ribeiro (1996, p. 47) revela que “A personagem do romance é sempre, e necessariamente, um indivíduo cuja identidade repousa sobre sua posição relativamente ao meio em que se move.” Sob este abrigo teórico, inferimos que não podemos colar nas personagens do romance em estudo uma análise diferente do comportamento das mesmas sem pensar na sociedade que as abriga.

O silêncio gerado pela censura não é entendido como uma ausência de informação do sujeito. O sujeito tem informação, às vezes até sobrepujante, mas ele, o sujeito, é interdito no seu discurso. A censura funciona como a tampa que sufoca os ingredientes alojados no interior de uma vasilha, asfixiando-lhes. Isto é o que leva Orlandi (2007, p. 107) a admitir que a

(...) censura funciona não em nível de informação mas de circulação e de elaboração histórica dos sentidos, assim como sobre o processo de identificação do sujeito em sua relação com os sentidos. Ela impede o trabalho histórico do sentido. (*sic*)

Esta interdição é imposta por uma lei não formulada que sentencia o sujeito à reclusão discursiva. O sujeito procura o seu exílio compelido pelas proibições do dizer, independente do grau de informação que este sujeito tenha.

A censura imposta pela história é compreendida por Orlandi (2007, p. 110-111), que se ampara na leitura de D. Maingueneau (1984), declarando que “(...) não se pode pensar a existência de um discurso apartado do grupo social que o sustenta”.

No contexto social onde a rainha estava inserida, imperava a censura social de que ela não tinha valor e, no romance, não mereceria ser condecorada com importância. A censura imposta não significava que ela poderia dizer alguma coisa para significar outra. Não se configurava um dizer para significar outro dizer. O silêncio verificado em D. Maria Ana não é o dito que remete ao não-dito. Seu silêncio não é o silêncio como resistência.

A rainha tinha seu discurso e sua fala, pelo menos é o que se apreende das declarações do narrador relatando que a austríaca conversava com seus pares e, pontualmente, nas raras prosas que a genitora teve com o cunhado e com a filha. Mas a censura de caráter histórico determinou o que poderia e deveria ser dito. A ela não foi facultado o discurso diante do narratário, sobre seu cotidiano, sua gravidez, suas perspectivas de vida. Sobre este expediente, apelamos para os conceitos de Orlandi (2007, p. 77): “A censura estabelece um jogo de relações de força pela qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala. [...] não se pode dizer o que se pode dizer”.

Colocamos em pauta uma questão na análise do romance que redundaria numa questão moral para a rainha: por que a sua primeira participação, como alguém que fala, está inserida num incidente onde se dialoga sobre os seus sonhos eróticos encenados com um coadjuvante, D. Francisco, irmão de D. João?

Outra face da mesma personagem em relação ao que pôde dizer remete aos seus conselhos à infanta. Nestes, apreende-se um discurso em forma de mandamento endereçado à filha, às vésperas de um casamento, onde estava em iminência o transcurso sexual. O conteúdo da preleção gira em torno dos cuidados que a herdeira deve ter em face do insano apetite sexual dos homens, mesmo diante da mulher, indefesa.

A censura histórica, que até então extorquiu da personagem o direito de falar, agora abriu uma trincheira por onde o discurso poderia transitar livremente. Apenas os discursos que tematizam a relação sexual tiveram materialização na proposta do narrador. O primeiro, o sexo ilícito; o segundo, o sexo animal (*MC.*, p. 298): “(...) os homens são sempre uns brutos [...] põem-se a rosnar, a rosnar, como uns dogues,”. No primeiro, a rainha era proibida de praticar; no segundo, a infanta era proibida de rejeitar. O conselho vem em boa hora (*MC.*, p. 298: “(...) o melhor é fingir que não demos por nada, porque se não for na primeira noite, é na segunda, ou na terceira, (...).” Em ambos, a possibilidade discursiva

envolvia um público de duas pessoas: no primeiro, a rainha e o cunhado; no segundo, a mãe e a filha.

O instrumento censurador era o título nobiliárquico *rainha*. Ela declara (*MC.*, p. 112): “Farta estou de ser rainha e não posso ser outra coisa,”. Os sonhos, declara a sonhadora, (*MC.*, 112) “são fraquezas de mulher guardadas no meu coração e que nem ao confessor confesso”. Com estas palavras, o narrador registra a fala da rainha para com o leitor. Diante desta declaração, torna-se espantoso saber como o cunhado penetrou neste mistério. Segundo a rainha, certamente, estes segredos são frutos da meticulosa percepção dos traços fisionômicos captados pelos que sondam os mistérios (*MC.*, p. 112): “(...) vêm ao rosto os sonhos, se assim nos adivinham”.

A realidade de ser a rainha, no contexto histórico onde se insere o episódio do romance, já era a oficialização da censura implícita e isto deixava a personagem limitada na sua circulação dentro do romance como um ser de respiração própria. Segundo Orlandi (2007, p. 79):

(...) a situação típica da censura traduz exatamente essa asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. [...] o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito”.

A censura, como instrumento silenciador, danifica a identidade do sujeito, pois, segundo Orlandi (2007, p. 76): “(...) a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e não em outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido”.

Ainda de acordo com Orlandi (2007, p. 102), é “(...) inútil traduzir o silêncio em palavras; é possível, no entanto, compreender o sentido do silêncio por métodos de observação discursivos.” Como a rainha de Portugal não falou, ou falou muito pouco, procuramos compreender o seu silêncio a partir do contexto onde a mesma está inserida e através das escassas informações que o narrador nos franqueia.

A censura, de acordo com Orlandi (2007, p. 104), “(...) é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições.”. Quem proibiria a personagem de circular discursivamente no romance? Certamente, a própria História. Real (1995, p. 27) declara:

Não temos dúvida que a pessoa do narrador deste romance é a própria História, ou melhor dito, as representações imagéticas que a consciência histórica vai tendo do seu próprio desenrolar-se. [...] É uma História que assiste aos jogos dos homens, aos esforços, às vaidades, às grandiloquências, à desrazão social, às desigualdades impostas, aos medos, às esperanças, às virtudes morais, à sublimação destas.

Como a História exerce um papel censurador, então, a rainha rompe com a mesma, transgredindo a lei do medo. E é essa História, numa releitura a partir da perspectiva de um narrador moderno, que retrata a rainha, encaminhando-a ao discurso, aproximando-a do paralelismo entre a posição de corte da rainha e a situação de “miuçalha” de Blimunda.

No próximo capítulo, nossa pesquisa direciona-se para detectar o que o silêncio, que gira em torno de D. Maria Ana Josefa, nos diz sobre a sua pessoa e sua visão de mundo. Sabendo, desde já, que esta senhora é a esposa do rei, uma rainha que é apresentada nas primeiras linhas do romance.

Capítulo III

D. MARIA ANA E SEUS SILÊNCIOS

3.1 Personagem

Neste capítulo, analisaremos o discurso literário, incluindo as falas e os silêncios, dando prioridade aos silêncios de D. Maria Ana Josefa - uma representante da camada mais alta na hierarquia das personagens do romance. Dona Maria é a rainha e abaixo dela estão as damas e todas as outras mulheres.

A presença, logo no início do romance, do rei e da rainha constitui-se uma falsa pista que o narrador esboça, porque, como será visto na leitura do romance, estas personagens, principalmente a rainha, não serão os mais importantes do enredo. Contudo, o casal monárquico inaugura o discurso da obra.

Recorrendo à classificação das personagens, encontramos em Candido (1972, p. 61) o título de *personagem de costumes* aplicado àquelas

(...) apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles.

Constrói-se a imagem da aparente mudez e, por traz desta, imagina-se o motivo que provoca todo o silenciamento. Invocar o nome da rainha, no romance, é invocar o silêncio que a cerca. O silêncio, não a ausência de significação. Isto não é uma construção casual, pois, como acordado por Candido (1972, p. 75): “(...) a vida da personagem depende da economia do livro”.

A tese defendida pelo autor mencionado é que o narrador convencionaliza a personagem. A convencionalização aplicada à rainha persegue-a do início ao fim de sua ação no romance. Sempre entendemo-la como uma mulher aparentemente calada, submissa e reclusa, restringindo-se ao convívio e a conversas com seus pares de habitação conventual. Esta convencionalidade leva à composição que (CANDIDO, 1972, p. 75) “(...) atua como uma

espécie de destino, que determina e sobrevoa, na sua totalidade, a vida de um ser; os contextos adequados asseguram o traçado convincente da personagem (...).”

Registre-se, neste íterim, que há, no *MC*, o desfile de entes ficcionais de eminência social, política, intelectual e profissional, mas estes não ofuscam o brilho das outras personagens não-fidalgas, haja vista que o espaço ficcional dedicado àquelas é superado quilometricamente ao dedicado a estas.

3.2 Nome

Apesar de o narrador dizer que (*MC.*, p. 50) “(...) um nome não é nada (...)”, percebe-se nas personagens do *Memorial* alguns nomes que podem lembrar outros da História, que tiveram um percurso semelhante ao personagem do romance. Basta lembrar o padre Bartolomeu do romance de José Saramago, uma referência (SILVA, 1989, p. 40) ao

Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), também chamado de Padre Voador, que em 1709 apresentou ao rei de Portugal, D. João V, uma petição de privilégio na qual dizia haver inventado um aparelho voador ‘para se andar pelo ar da mesma sorte que pela terra e pelo mar’. O rei parece ter-se deixado interessar por tal invento capaz de transportar produtos ultramarinos, socorrer as praças sitiadas, resolver enfim, o problema das longitudes.

Precedendo o nome Maria, nos deparamos com a expressão *Dona*. Este título da nobreza era, segundo Ferreira (1999, p. 704), “um tratamento honorífico que antecedia o nome próprio das mulheres pertencentes às famílias reais de Portugal e do Brasil”.

Percebemos, etimologicamente, no nome *D. Maria Ana Josefa* um espelho do seu comportamento dentro do romance. De acordo com Moraes (2004, 116), *Maria* na língua grega significa exaltada; no aramaico, senhora; no hebraico, elevada, princesa, estrela do mar; na língua egípcia, *Mirjam*, significa amada de Amom (na igreja grega é chamada de *Panágia*).

José Saramago, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991, p. 400), dá um considerável conceito sobre o nome *Maria* – Maria como sinônimo de mulher-servidora: “(...)

quase todas estas são Marias, e mesmo as que não forem darão por esse nome, dizemos mulher, dizemos Maria, e elas olham e vêm servir-nos”.

O segundo nome *Ana* tem características de um palíndromo, isto é, diz-se de frase ou palavra que podem ser lidos da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, indistintamente. Têm o mesmo sentido, como, *Natan*. Este recurso também é aplicável aos números que podem ser lidos em ambas as direções. Por exemplo, tomemos o número 323.

De todos os nomes aplicados à rainha, merece atenção o nome *Ana* – de origem hebraica, significa: graça, graciosa, clemência, favor e compaixão. Há uma referência a uma Ana no texto bíblico que guarda semelhança com a Ana do romance. Na *Bíblia*, Ana, uma das mulheres de Elcana, faz votos a Deus, suplicando-lhe um filho, que seria consagrado ao grande Jeová. A devoção de Ana era tamanha, conforme testemunha o texto (*I Sm.*, 1:12-15):

Demorando-se ela no orar perante o Senhor, passou Eli a observar-lhe o movimento dos lábios, porquanto Ana só no coração falava; seus lábios se moviam, porém não se lhe ouvia voz nenhuma; por isso, Eli a teve por embriagada e lhe disse: Até quando estarás tu embriagada? Aparta de ti esse vinho! Porém Ana respondeu: Não, senhor meu! Eu sou mulher atribulada de espírito; não bebi nem vinho nem bebida forte; porém venho derramando a minha alma perante o Senhor.

A composição de um texto baseado na etimologia de *Dona Ana Maria Josefa* poderia ser: a mulher, princesa, clemente e graciosa, a quem Deus pode acrescentar-lhe um filho.

A semelhança entre as anas dá-se no fato de que ambas desejavam um filho e ambas eram devotas. Em ambas estava a possível condenação da esterilidade: na Ana de José Saramago, conforme vimos, o problema nunca estaria no rei; estaria nela. Na Ana bíblica, percebe-se a marca da ignomínia sobre uma mulher estéril. Em ambas está assinalado o espírito de devoção e súplica em prol da mesma causa, isto é, a geração de um filho. Também na Ana bíblica há um momento, conforme vimos no texto citado, que suas palavras não são ouvidas. Da mesma forma, na Ana de Saramago, as palavras nem sempre são ouvidas, apenas sabe-se que a personagem fala, através do relato do narrador.

Maria e Ana são dois substantivos próprios que designam o nome de alguém. É nesta ordem que se encontram no romance de José Saramago. Poder-se-iam unir os dois nomes, aglutinando com a perda de uma letra, surgindo um terceiro nome Maria + Ana = Mariana, em nada diferindo foneticamente.

Josefa é uma variante de Josefina que, por sua vez, vem de *José*. Segundo Davis (1987, p. 340), Josefa vem do hebraico, significando: “possa ele (Deus) acrescentar”. Por extensão, significa: aquele que acrescenta; o que nasceu depois dos outros; Deus dê aumento ou aumente com outro filho.

3.3 Culpada

A personagem D. Maria Ana Josefa, austríaca, tem o privilégio de ser apresentada logo na segunda linha do romance. Ela surge como a mulher do rei D. João V. Aqui ela já é apresentada pelo narrador como um indício de importância genealógica, não somente como esposa, mas também, como aquela que será a progenitora dos herdeiros da realeza. Logo no início do romance, o narrador apresenta D. João V e, imediatamente, ele constata uma dose de culpa prévia à rainha (*MC.*, p. 11), “(...) que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou”.

Circulava um boato na corte de que (*MC.*, p. 11) “(...) a rainha, provavelmente, tem a madre seca”. A tese da culpabilidade da futura matriarca era estabelecida pelo fato dela ainda não ter dado à luz é defendida, ironicamente, em argumentos duplamente trabalhados na trama da narração. (*MC.*, p. 11):

Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material prova, se necessário fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente [...]. Além disso, quem se extenua a implorar ao céu um filho não é o rei, mas a rainha, e também por duas razões. A primeira razão é que um rei, e ainda mais se de Portugal for, não pede o que unicamente está em seu poder, a segunda razão porque sendo a mulher, naturalmente, vaso de receber, há-de ser naturalmente suplicante, (...).

Esta é a porta de entrada, envernizada com as marcas da história do país, de D. Maria Ana: uma porta de inferioridade e culpabilidade. A falsa pista que o narrador abre para desencaminhar o leitor logo será desvendada. Poucas páginas à frente, as personagens importantes (Padre Bartolomeu, Baltasar e Blimunda) surgirão como uma avalanche que submergirá o casal monárquico. Este fato nos chama a atenção no romance de José Saramago: o descartar um membro da nobreza em troca de outro pertencente à vileza.

Encontramos, nesta introdução, o germe proponente da mudez da personagem no decorrer das páginas do enredo. É na leitura deste lance que procuraremos compreender o fenômeno da apatia, registrado pelo narrador em relação à mulher de D. João V. Esta atitude da História em, desde já, colocar à margem a mulher do rei, constitui-se um índice para a nossa perspectiva no apreender o silêncio que paira ao redor da personagem.

A leitura deste início do romance seria o primeiro estágio para o leitor na compreensão da história, mas, caminhando nos entremeios da narrativa, percebe-se que esta semente de desvalorização é semeada mais adiante, materializando o registro do narrador. No passar do nível de uma mera leitura da rainha como estéril para uma leitura de uma rainha deixada de lado está o entendimento que aponta para a causa do silêncio.

Encontramos o ‘germe’ da mudez da personagem na proposta do narrador em anotar os fatos históricos. O correlato de D. João V é de soberania e fertilidade (*MC.*, p. 11): “(...) porque a esterilidade não é mal dos homens:”; o correlato da rainha é da subvalorização e esterilidade (*MC.*, p. 11): “(...) (a esterilidade) não é mal dos homens, das mulheres sim (...)”. Ou seja, D. Maria Ana é uma personagem que não tem um correlato promissor no meio social em que estava inserida.

A infertilidade da voz de D. Maria é o reflexo da castração do prazer imposto pelas leis éticas vigentes, conforme afirma Silva (1989, p. 78):

O prazer castrado a que as relações forçadas pelos interesses políticos submetem reis, rainhas e futuros herdeiros do trono advém ainda de um complexo ideológico onde aspirações econômicas, morais e religiosas se congregam para reprimir os actos contrários a uma ética desejada. (*sic*)

De acordo com Orlandi (2007, p. 87), “O silêncio faz parte da constituição do sujeito e do sentido”. Desta forma, a mulher do rei identifica-se com o silêncio e o silêncio identifica a mulher do rei. Ambos tornam-se sinônimos, redundando numa somatória que tem como resultado o sentido que este sujeito tem no contexto histórico.

A ideologia do sexo sem prazer ou sem a erotização, do ser fértil sem ter afeto e do ser rainha sem ser majestade foi a energia repressora que enclausurou e silenciou socialmente D. Maria. Sua liberdade foi cerceada – inclusive a liberdade de falar. A ideologia do momento histórico procurou enformar a mulher do rei para mantê-la à margem da importância.

3.4 Memória

Sem incorrerem no lugar comum da maldição implícita do aforismo *o teu passado te condena*, não poderíamos deixar de usufruir desta sentença que pode ser contemplada na vida da majestade. Pertencente a uma linhagem real, ela não fugiria à regra da proposta de comportamento concernente ao seu *habitat*. Sobre esta faceta da vida, o narrador declara que (MC., p. 31): “D. Maria Ana, como razões acrescentadas de recato, tem a mais maníaca devoção com que foi educada na Áustria, e a cumplicidade que deu ao artifício franciscano, (...)”. Também fica evidente que (MC., p. 11) “(...) (ela) que chegou [...] há mais de anos da Austria para dar infantes à coroa portuguesa (...)”.

Diferente de Blimunda, de estirpe plebéia, D. Maria tem inscrito o seu nome na linhagem real. Diante da estranha ausência a um auto-de-fé, o narrador a justifica e ao mesmo tempo traz á superfície do texto o nome de um parente próximo, seu irmão (MC., p. 47): “ D. Maria Ana não irá hoje ao auto-de-fé. Está de luto por seu irmão José, o imperador da Austria.” Este é um dos exemplos de compromissos da rainha que nos leva a deduzirmos que o ambiente palaciano perfaz-se através de um *status* de vida: moradia, amizades, alimentação, vestuário, etiquetas sociais e compromissos.

Sem explorarmos a mina de uma profecia, a rainha não poderia fugir ao seu passado, pelo contrário, ela era o próprio passado, a menos que fosse constatada uma aberração doentia, o que não se configura na mulher do rei. Conforme declara Sarlo (2007, p. 9), ao analisar o *tempo passado*:

Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo (o passado); mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar.

A missão subalterna da mulher - apenas produzir um herdeiro, certamente não foi uma atitude que ela tomou, (não poderia ser senhora desta situação), mas uma continuidade de sua educação nos berços régios onde foi criada, pois, de acordo com Sarlo (2007, p. 10): “(...) a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (...). Poderíamos dizer que *o passado se faz presente*”.

O silêncio esboçado pela irmã do Imperador não se constituía uma exceção ou um fato inusitado, ela foi educada, como mulher da corte, a exercer os seus recatos e disso não fugiu, pois, segundo Sarlo (2007, p. 12): “(...) o tempo passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta (...)”.

3.5 D. Maria Ana e as circunstâncias

O narrador constata em D. Maria Ana – pelo fato de ser mulher - uma atitude de nescidade, ou seja, uma personagem que não sabe, que é ignorante e incapaz de elaborar algum pensamento sobre a vida, ou mesmo sobre a religião de quem é refém. O narrador abre o espaço das falas para colocar em evidência o tipo de conversa da mulher do rei (MC., p. 14-15):

D. Maria Ana conversa com a sua camareira-mor portuguesa, a marquesa de Unhão. Já falaram das devoções do dia, da visita feita ao convento das carmelitas descalças da Conceição dos Cardais, e da novena de S. Francisco Xavier, que amanhã principiará em S. Roque,

é um falar de rainha e marquesa, *jaculatório* e ao mesmo tempo lacrimoso quando proferem os nomes dos santos¹.

Releve-se a adjetivação usada pelo narrador em classificar o falar da rainha de ‘jaculatório’, dando a entender um falar marcado pelo impulso, que expede jatos de palavras, próprios para arremessar as idéias.

No decorrer do enredo, o narrador até justifica a atitude de D. Maria Ana em não opinar sobre as notícias a respeito de um conflito entre os pernambucanos (*MC.*, p. 69): “Dão, se calha, estas e outras notícias a D. Maria Ana, mas ela está flutuando, indiferente, no seu torpor de grávida, dizerem-lhas ou calarem-lhas tanto faz”.

Ainda resta uma esperança de sabedoria em D. Maria Ana, uma sabedoria muda. Em um expediente redentor em prol da mulher do rei, o narrador (*MC.*, p. 69) declara 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”. Neste contexto, o narrador reconhece o tempo em que a mulher ou a rainha têm direito ao uso da palavra.

O narrador atribui à gravidez a justificativa sobre a indiferença com que D. Maria Ana enfrenta as notícias bélicas na colônia de Portugal. Pouco pesariam seus comentários sobre os temas históricos que circulavam em torno das terras portuguesas. O pensamento focado apenas na gravidez é o *alibi* para a rainha (*MC.*, p. 69): “(...) mas depois, com o inchar excessivo da barriga e outras misérias do corpo, só para o dia de parir têm pensamentos”.

Relembrando os estudos sobre o silêncio, Orlandi (2007, p. 96) declara que “(...) não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia”. Mais adiante, a pesquisadora (2007, p. 97) desafia o conceito de ideologia dizendo que “ (...) a ideologia não é ocultação mas interpretação do sentido em certa direção, direção esta determinada pela história”. Em D. Maria Ana, identificamos o processo ideológico no seu mundo silencioso imputado pelo contexto social em que ela estava inserida: uma rainha e simplesmente rainha, conforme vimos logo no início do romance. Não houve a ocultação por parte do narrador do sentido que este silêncio representa, o que se percebe é a identificação deste processo no transcorrer da narração.

¹ O grifo é do autor desta dissertação. Segundo Aurélio, o termo pode ser conceituado como : saída impetuosa de líquido ou gás.

3.6 Silêncio e a História

Compreendemos como o silêncio histórico o expediente documentado pelo narrador, agente responsável por toda a informação na narrativa, em não relatar as possíveis falas da personagem D. Maria Ana. Este primeiro silêncio está atrelado visceralmente ao segundo, ou seja, o da própria personagem, conforme veremos mais à frente.

Necessário se faz nesta parte da pesquisa, conhecer o narrador do *corpus* em questão. Segundo Real (1995, p. 41),

(...) não é errado identificar-se o narrador de *Memorial do Convento* com uma voz (como o faz António José Saraiva), uma voz histórica que, do fundo dos tempos, nos vem narrar uma estória, como se, em vez de escrever um livro, o narrador convidasse os leitores a sentarem-se em torno de uma grande mesa e lhes contasse, o século XVIII, as vidas e as obras de D. João V, Baltasar, Blimunda, P. Bartolomeu de Gusmão [...], ecoa nocturnamente nas histórias maravilhosas que os pais contam aos filhos.(sic)

A atmosfera enigmática que o narrador diegético faz transitar em toda a trama discursiva do *Memorial do Convento* é alvo dos estudos de Real (1995). Entre estes “enigmas” nomeados pelo pesquisador, destaca-se que (1995, p. 19): “Ele (o narrador) ora se *apaga* face aos personagens, ora *manipula* estes para além da realidade lógica”.

Se entendermos a heresia sob o ponto de vista de uma doutrina que apregoa uma opinião contrária a uma igreja ou a um concílio, compreenderemos melhor por que o *MC* é uma narração que expõe fatores heréticos: por um lado há um convento, casa da habitação de Deus, por outro, há uma passarola, casulo de transgressores divinos. Mas, temos de admitir que o narrador do *MC* registra outro fato herético: o silêncio dos pobres e desgarrados, bem como o de mulheres e da rainha. Neste sentido, a heresia é irmã gêmea do silêncio que se dissemina em toda a trama: as personagens que habitam o subúrbio do romance e aquelas que habitam nos palácios.

A inversão do conceito filosófico do aforismo *cada macaco no seu galho*, estruturado como os macacos em galhos diferentes, pode ser cimentada nos postulados de Hutcheon (1991, p. 29), ao refletir sobre a narrativa pós-moderna:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar [...] de ‘ex-cêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido.

Sob a perspectiva do discurso literário, que faz uma leitura da História a partir da margem para o centro, o povo, representado por Baltasar, Blimunda e agregados, teve sua voz e sua vez no romance de José Saramago. A margem veio para o centro e o centro, a elite, na pessoa de D. Maria Ana, foi para a margem.

É o papel do narrador plasmar as personagens da narração em degraus que vão desde a opacidade até a um nível de estrela com brilho de dimensão solar. É o narrador o responsável pelo maximizar uma personagem a ponto de fazê-la um sistema ao redor do qual todos giram, ou minimizá-la, reduzindo-a a asteróides com valor meramente pontual. Sobre o narrador em Saramago, Saraiva (1994, p. 168) declara:

J. Saramago é um escritor contemporâneo dos neo-realistas e tenta dar credibilidade à doutrina de que os neo-realistas eram porta-vozes. Para isso, adoptou ao romance o processo que Berthold Brecht tinha utilizado para o teatro no *Círculo de Giz Caucásiano*. Esse processo, a que se chamou ‘épico’, consiste em fazer contar a estória por um narrador que está fora, diante dele, na altura própria da narração, apresenta-se o objecto referido, não o objeto como se supõe ser na realidade, mas tal como livremente o imagina o narrador. (*sic*)

Este narrador-História submeteu a personagem D. Maria Ana a um apagão verbal através de dois artifícios: primeiro, a personagem, mesmo quando entra na cena da narração, pouco verbaliza; segundo, a personagem não é mencionada na totalidade do romance. Ele não somente ‘se apaga’ em relação a ela, mas também apaga a personagem. Tudo isso deve ser entendido sob a égide de que o narrador é um contador da História. O seu papel é narrar o que se passava na sociedade, ou seja, como as personagens desenvolviam seus papéis na economia

social: uns mais importantes com direitos a tudo, inclusive de falar, e outros, zerificados, funcionando como “miuçalha”.

Comentando sobre a gravidez de D. Maria Ana, o narrador declara que (MC., p. 67): “Para ela é que lhe vem chegando o tempo. A barriga não agüenta crescer mais por muito que a pele estique, é um bojo enorme, uma nau da Índia, uma frota do Brasil,”. Apesar do episódio se configurar como uma metáfora, Silva (1989, p. 41) assevera que: “Com D. Maria Ana o narrador não se envolve emocionalmente e é capaz de divagar, falar de ouro, das mercadorias, das naus e dos franceses, enquanto ela continua mergulhada em seu torpor de grávida.”

Observando os estudos de António José Saraiva, Real (1995, p. 20) intui que, para este pesquisador, “(...) a figura do narrador encontra-se ‘fora’ dos acontecimentos narrados e identifica-se com uma voz impessoal, intemporal, como a *voz populi* ou a *vox dei*”. (sic)

A onisciência do narrador e sua missão observadora permite-lhe relatar os fatos sem se envolver neles ou com eles. De acordo com Azinheira e Coelho (1995, p. 27), é “(...) graças a um narrador explicitamente imaginário que conhecemos os factos em seus pormenores invisíveis a olho nu”. (sic)

“O narrador”, acrescenta Real, (1995, p. 27) “(...) de *Memorial do Convento* parece *discursar oralmente*, como se *entoasse, declamasse, recitasse* para um auditório, mantendo os espaços do *suspense*.”. De acordo com o mesmo autor (1995, p. 27), “Estes aspectos são verificados a partir da utilização verbal do presente, das exclamações vivas, dos apartes, da coloquialidade do ‘imagine’, ‘ouça bem’..., e sobretudo na ausência de pontuação correcta”.(sic)

Real (1995) enxerga no *Memorial do Convento* um narrador que esboça algumas facetas peculiares, como uma narração quase anedotária, séria, jocosa e sentencial. O lado anedótico acordado por Real pontua (1995, p. 38-39),

(...) que de certo modo, enforma *Memorial do Convento*, constatamos que a urdidura diegética se levanta sobre uma grande anedota: uma promessa ilusória (o narrador adverte que, possivelmente, por segredo de confissão, os arrábios já tinham conhecimento não seguro que a rainha estava grávida ou com prenúncios de gravidez – p. 26) e uma

falsa crença (neste romance, o sagrado é sempre considerado uma projecção da mente humana hipostasiada em forma de religião institucional), aliadas à megalomania de um rei (deseja imitar em Portugal a basílica de S. Pedro – p. 12-13) criam o maior monumento religioso português, para o qual trabalham trinta mil operários; o menino esperado revela-se uma menina, a princesa Maria Bárbara, que, indo casar para a Espanha com treze anos, nunca verá o convento feito (...). (*sic*)

Sob o manto do ‘quase anedotário’ colocamos também o caso da D. Maria Ana que, sendo a rainha uma das representantes da alta classe social, não ultrapassa, no universo dramático, a fronteira de uma serva na economia do romance. A ela é permitido o passeio na zona periférica na epopéia muda ao redor da proposta narrativa, vendo outra mulher, Blimunda, pobre, pecadora e perseguida ocupar o centro das atenções.

O discurso sério, adotado pelo narrador do *Memorial do Convento* revela-se na (REAL, 1995, p. 39): “(...) descrição dos ambientes populares, do trabalho forçado dos pedreiros, da má alimentação dos camponeses, do arrebanhamento compulsivo de trabalhadores para Mafra (...)”.

Atentando-se para o lado sério do discurso cômico, Real (1995, p. 39) declara que:

A vertente patética, jocosa, cômica, é indubitavelmente empregue para descrever os desejos e costumes dos poderosos; por exemplo, a descrição do acto de despir e vestir do rei e da rainha, o protocolo da corte, as ganâncias do poder do alto clero e da nobreza. (*sic*)

Infere-se, pelas duas citações supracitadas, que D. Maria Ana pode ser encarada no discurso híbrido – sério e cômico – a que o narrador identifica a personagem. Sério pelo perfil marginalizado a que é submetida e cômico pelas cenas da liturgia que a preparam para o coito com o rei.

Vista de longe, a rainha parece ter uma flor na alma, mas de perto, percebe-se que há um espinho na carne. A pomposidade real não é uma senha que lhe confere garantia de visibilidade na arquitetura do romance. A informação no início do romance mencionando à

queima roupa o seu nome, configurou-se como um truque que poderia desencaminhar o leitor menos informado. Era uma falsa pista, uma cilada que poderia trair a projeção de importância da mulher do rei.

Em uma sentença conclusiva, Real (1995, p. 24) afirma que:

(...) o narrador é indubitavelmente heterodiegético quando se coloca numa instância diegética exterior ao discurso, [...]; mas [...] é igualmente homodiegético porque, alterando o sujeito discursivo, a si próprio se engloba ou se integra na acção como elemento de um todo;

É na apresentação da rainha (*MC.*, p. 11) que, entre tantas, apreendemos a atuação heterodiegética do narrador. É na análise da derrocada da concepção, plasmada como (*MC.*, p. 12) “(...) *inchar*² até hoje a barriga de D. Maria Ana”, que se exprime o narrador homodiegético, professando (*MC.*, p. 12): “Mas Deus é grande.”

Reforçando o que temos dito até então, indagaríamos: Quem seria o narrador da obra de Saramago? Real (1995, p. 27) responde: “Não temos dúvida que a pessoa do narrador deste romance é a própria *História* ou, melhor dito, *as representações imagéticas que a consciência histórica*³ *vai tendo do seu próprio desenrolar-se*”.

Discorrendo sobre o silêncio Orlandi (2007, p. 12) declara que ele, “(...) foi relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem”. No entanto, a pesquisadora demonstrará que esta premissa não é verdadeira, defendendo a tese de que o silêncio é (2007, p. 12) “(...) um fator essencial como condição do significar, (...)”. Ainda segundo Orlandi (2007, p. 13), “O sentido é assim ‘respiração’(o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido”. Na composição da trama do romance *MC*, o narrador, encarnando a História, empurra a personagem para ser significada na sua atmosfera do silêncio. Mesmo considerando que o falar de D. Maria Ana seja reduzido, isto não nos impede de sabermos das suas intenções, porque o não-falar tem o seu sentido.

No que concerne à trama em que D. Maria Ana se faz presente, o narrador, na sua perspectiva de relatar a História, reflete uma mesquinhez fenomenal. Ele economiza ao nível

² O grifo é do autor desta dissertação.

³ A propósito a *consciência histórica* é a consciência histórica portuguesa.

da escassez quando se reporta à D. Maria Ana. A atitude dele é de apenas relatar os atos que envolvem a mulher do rei, principalmente, os incidentes da gravidez, os ‘vícios’ devocionais e o *vade mecum* - travesseiro de penas.

A usura das palavras em relação à mulher mais importante entre as famílias que desfilam no *Memorial* não é oriunda de uma personagem inexpressiva genealógicamente. A mesquinha constatada pelo narrador diz respeito à proposta estética percebida ao longo do romance. A História fez assim com as mulheres e o narrador representou assim a esposa do rei.

O narrador, no esteio da História, seguiu o imaginário social em destinar um lugar para o silêncio de D. Maria Ana. Pelo analisado até então, o silêncio da rainha é diretamente proporcional à sua aparição na trama. Mas este papel social é de importância para a análise do romance, ou seja, há uma personagem que não merece ser valorizada na história, mas, para o narrador, merece ser considerado esse desvalor. Por isso que ele a faz desfilhar na sua narrativa.

O silêncio da rainha oferece significações implícitas sobre seu papel no desenrolar da história estruturada pelo narrador. Este silêncio revela ao leitor que a mulher do rei ocupa um lugar subalterno dentro dos limites do romance. Houve uma perícia criadora do narrador em construir a personagem cimentada no seu próprio silêncio.

Se o narrador decidiu ‘exilar’ a personagem na geografia do romance, então se faz necessário compreender o motivo deste exílio. A motivação é justificada, ao nosso ver, logo nas primeiras linhas já comentadas neste trabalho, ou seja, D. Maria Ana, como um ser feminino, é uma figura de importância historicamente passiva, devendo circunscrever-se unicamente na procriação de um infante.

Ideologicamente, o casal monárquico não ocupa um lugar de destaque em todo o percurso do romance, tendo em vista que a narração faz-se a partir da classe subalterna olhando para a fidalguia. De acordo com Silva (1989, p. 34): “O narrador desloca o eixo tradicional de leitura do passado, comprometido com a nobreza e o clero, deixa emergir o povo e aí elege os seus novos heróis, nomeia-os quando o silêncio da história vitoriosa tentara encobrir os seus nomes”.

A justificativa para este deslocamento cristaliza-se em Baltasar e Blimunda, com o seu rastro em (*MC.*, p. 233):

Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão.

Por fim, o narrador despede D. Maria Ana da narrativa com as seguintes palavras (*MC.*, p. 305): “Hesitou João Elvas, no dia seguinte, se acompanharia o rei ou a rainha, mas acabou por escolher D. João V, e bem fez, porque a pobre D. Maria Ana, (...)”. Para este fim, bem caberiam as palavras de Steiner (1988) ao observar o comportamento do eu-lírico no poema *Paraíso* em *A divina comédia* de Dante Alighieri, ao refletir sobre a falta das palavras do poeta (1988, p. 60): “Quando falham as palavras, a memória, que é o domínio delas, também desmorona”.

O narrador poderia escrever na lápide da narrativa um discurso fúnebre: aqui jazem os restos mortais de uma mulher que, nas leis da sociedade infligidas às mulheres, a rainha pouco falou, mas aqui, no discurso literário, revelou-se no falar e no calar.

3.7 Palavra e silêncio

Em sua magnífica obra *O Essencial em José Saramago*, Seixo (1986, p. 41), declara que “... *Memorial do Convento* vem clarificar as condições teóricas da capacidade que a literatura tem de representar o mundo”. Segundo Madruga (1998, p. 30), José Saramago consegue esta façanha “(...) através de uma reflexão aturada sobre a Palavra, numa viagem ao interior do Verbo”.

No *MC* a palavra exerce a função criadora, da mesma forma como o foi no princípio da genealogia humana, conforme revelado no livro de Gênese. Este momento remete à narração do regresso do padre Bartolomeu recém chegado da Holanda, gerenciando

o segredo alquímico do éter. Aí, entra o narrador sentenciando (MC., p. 113): “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”. Ainda de acordo com Madruga (1998, p. 30), este incidente evidencia a “(...) criação mítica do homem-voador, qual Prometeu que rouba aos deuses o poder do conhecimento.” Mais adiante, Madruga (1998, p. 31) declara: “O narrador acredita no poder alquímico da palavra”.

Intui-se que, para o narrador, as palavras sempre se renovam. A palavra que estava na criação também se faz presente na criatura. De acordo com Madruga (1998), está em Platão e vem até os nossos dias esta relação entre o texto literário e a palavra. É a palavra que dá origem à obra literária e, a obra literária, artisticamente, trabalha a própria palavra.

Acompanhando os passos do Padre Bartolomeu e do músico Scarlatti, testemunhamos um embate entre o clérigo e o artista sobre a música e o sermão. No auge do diálogo, o músico italiano declara (MC., p. 157-158): “Fica o silêncio depois da música e depois do sermão, que importa que se louve o sermão e aplauda a música, *talvez só o silêncio exista verdadeiramente.*”⁴

Analisando este incidente narrativo, Madruga (1998, p. 31) declara:

Grande enigma do silêncio este, ao mesmo tempo interrogação e resposta esfíngia às dúvidas do padre Bartolomeu de Gusmão e do músico italiano Sacarlatti. ‘*Sim*’ e ‘*Não*’ que gerando uma ambigüidade, um mal-entendido alargam a compreensão, exprimindo uma verdade que nunca se entende e que só o silêncio, no seu espaço órfico, resolverá numa ambigüidade essencial. É lá, nesse espaço, que a palavra dá voz e palavra a tudo.

O silêncio seria a caixa onde os mistérios estariam escondidos. Nele, há espaço para a palavra dizer o indizível. As grandes questões da vida, as grandes interrogações, as grandes respostas e os impossíveis argumentos têm um endereço residencial: o silêncio. Isto é o que se depreende das palavras de Wittengenstein interpretadas por Madruga (1998, p. 31): “O que não se pode dizer é necessário calá-lo”. Isto também é dizer, mas sem palavras.

⁴ O grifo é do autor desta dissertação.

Esta é uma das faces do silêncio configuradas no *MC*. Neste caso, o não dito dá margem à interpretação de uma resposta a uma grande questão insolúvel, que está além da capacidade humana de captação de uma solução. Já no caso em estudo, D. Maria Ana, o silêncio configura-se como a ausência de argumentos e/ou a falta de importância da personagem, quer percebida por ela, quer pregada pelo contexto palaciano, quer registrada pelo narrador.

Os valores conscientes de D. Maria Ana são determinantes para a sua localização num pedestal inferior ao de Blimunda. Ser a mulher do rei não lhe deu crédito suficiente para garantir-lhe ou afiançar-lhe a importância na História. Podemos sondar a maneira como a filha da Áustria se sentia no ritual para a relação íntima com o monarca (*MC.*, p. 14): “Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores, se porventura não tem motivos particulares que os dispensem e sejam segredo do confessor”.

Neste ínterim, a atitude de D. João V é de confiança em si, apesar de também fazer suas orações pela proteção (*MC.*, p. 14): “(...) e sobre este ponto tem D. João V razões dobradas para esperar, *confiança em Deus e no seu próprio vigor (...)*”⁵. A regularidade com que se evidencia o poder do monarca e a fragilidade ou mesmo culpabilidade de sua mulher é gritante.

Na ocasião em que o franciscano vem ao rei ratificar o voto para a construção do convento, o religioso diz (*MC.*, p. 14): “(...) que Deus ouça vossa majestade, e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de frei António, se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha”. Neste excerto, Deus está no seu lugar divino; o frei reveste-se de sua virtude; o rei é reconhecido pela sua potência, mas, à rainha, é dedicada a sentença da “fertilidade dificultosa”. (*sic*)

A confiança que D. Maria Ana tem está fora dela, está em Deus. O narrador a denomina de (*MC.*, p. 26) “piedosa senhora”. Mais adiante, é dito que (*MC.*, p. 31): “D. Maria Ana, como razões acrescentadas de recato, tem a mais a maníaca devoção com que foi educada na Áustria (...).”

Tamanha é a pontualidade e o espírito devoto da rainha que o narrador chama a atenção quando esta não pode ir a uma sessão religiosa (*MC.*, p. 47): “D. Maria Ana não irá

⁵ O grifo é do autor desta dissertação.

hoje ao auto-de-fé. Está de luto por seu irmão José, o imperador da Áustria (...)”. Em outra ocasião, a mulher do rei também não irá, pois, conforme diz o narrador (*MC.*, p. 47): “D. Maria Ana não estará no auto-de-fé porque, apesar de prenha, três vezes a sangraram, e isso foi-lhe causa de grande debilitação, em acréscimo dos afrontamentos de que vinha padecendo há muitos meses”.

3.8 Silêncio da personagem

D. Maria Ana não é aquela que fala tanto quanto Blimunda, mas aquela sobre quem dizem que fala. É o que se depreende do seguinte relato (*MC.*, p. 14):

D. Maria Ana conversa com a sua camareira-mor portuguesa, a marquesa de Unhão. Já falaram das devoções do dia, da visita feita ao convento das carmelitas descalças da Conceição dos Cardais, e da novena de S. Francisco Xavier, que amanhã principiará em S. Roque, é um falar de rainha e marquesa.

O narrador elucida um assunto que tematiza a conversa - as práticas religiosas; e a interlocutora - a marquesa de Unhão; mas não indica as palavras exatas utilizadas nem, o estilo do discurso protagonizado pelas duas mulheres. As palavras de D. Maria Ana têm um território comum: camareiras, damas e pessoas próximas. Estas palavras são necessárias para o entendimento do mundo feminino.

Mais adiante, o narrador revela que D. Maria Ana tem palavras que focalizam as práticas religiosas (*MC.*, p. 16): “Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores,(...)”. Não se evidencia aqui uma personagem que, por questões de afonia patológica não verbaliza. É uma personagem que tem palavras, focadas nos temas beatos: devoções, missas, convento e santos.

Não seria estranho, pois a rainha (*MC.*, p. 31): “tem a mais a *maníaca*⁶ devoção com que foi educada na Áustria,(...)”.

⁶ O grifo é do autor dessa dissertação

Uma vez mais, o narrador evidencia que esta ‘maníaca’ tem palavras (*MC.*, p. 111) ao dizer que “D. Maria Ana ficou em Lisboa a rezar e depois foi continuar a reza para Belém”. Intuímos que, ao menos mentalmente, a rainha organizava os seus pensamentos em idéias, em palavras de cunho religioso.

O narrador, a despeito de até não trazer à tona todas as falas de D. Maria Ana, revela que, numa ocasião em que se negociava a construção do convento, diz que ela (*MC.*, p. 26): “(...) por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António” (*sic*). Aqui, o evitar falar constitui-se uma evidência da piedade da mulher do rei. Ela não opinaria sobre as discussões que giravam em torno de sua própria gravidez.

O narrador não somente não expõe alguma palavra da rainha, como também não põe nenhuma palavra na sua boca, a fim de que ela se manifestasse verbalmente. Aqui está uma personagem cujas palavras não vêm ao ouvido do leitor.

O silêncio da filha da Áustria, ao nosso ver, pode ser provocado por dois motivos: o primeiro seria a sua situação de rainha sobre quem estava a responsabilidade única da fertilidade – neste caso configura-se o que Orlandi (2007) denomina de “silenciamento”; o segundo, a sua devoção era a prioridade, inclusive nas palavras. Pode-se inferir, portanto, que o narrador quisesse revelar uma senhora recatada e subserviente, pois, segundo Berrini (1998, p. 139):

a voz presente nos romances de Saramago parece estar sempre a prestar preito à mulher, uma vez que em todos eles se reconhece a superioridade feminina; põe-se o narrador sempre ao serviço dela, variem embora os nomes e as feições das heróinas.

O comportamento da filha da Áustria seria uma exceção que Saramago colocou aqui no *MC?* Berrini(1998), comentando sobre as personagens femininas no universo do autor português, declara que (1998), p. 141):

Na verdade, [Blimunda, Lídia, Maria Gauvaira ou Joana Carda] apresentam elas duas faces: a quotidiana – serviçal, submissa e confiável – e a outra feição, labiríntica e inatingível. Com efeito, em relação a este último aspecto, algo em todas parece estar acima e fora

do alcance da compreensão dos homens: mulher=enigma. A grande aventura para o homem será portanto a decifração do seu segredo.

Apesar de D. Maria Ana não ocupar um lugar proeminente entre as personagens do discurso literário no romance em estudo, também ela adota este comportamento enigmático, cabendo ao leitor julgar ou tentar decifrar todo o enigma do seu silêncio. Seria o silêncio como respeito ao rei ou era a sua piedade que a levava ao silenciar? O narrador declara (*MC.*, p. 26): “ (...) por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante (...)”.

Oportunamente, D. Maria Ana não fala quando seu nome é mencionado no romance, mas, sistematicamente, o narrador sempre está associando a presença da rainha ao não falar e às práticas religiosas. Ela sempre tem um vínculo com o religioso: rezas, novenas e outras conversas periféricas que giram em torno da religião. O seu silêncio encontra eco na comunhão. Sobre este expediente, Orlandi (2007, p. 28) diz que “(...) o homem precisa desse lugar, desse silêncio, para colocar uma sua fala específica: a de sua espiritualidade”, porque, “(...) o que funciona na religião é a *onipotência do silêncio divino.*” (*sic*)

D. Maria Ana tem palavras, que não são expostas na sua totalidade para o narrador, mas infere-se que são de temática religiosa, conforme enxergamos no excerto (*MC.*, p. 14): “D. Maria Ana conversa com a sua camareira-mor portuguesa, a marquesa de Unhão. Já falaram das devoções do dia (...)”.

Na ocasião dos preparativos para o intercuro sexual, o narrador nada tem a dizer sobre as verdadeiras palavras que a rainha profere, apenas ele deduz (*MC.*, p. 16): “Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores,(a Deus)”. O narrador não revela as palavras de D. Maria Ana, mas indica que há nelas um rogo a Deus, uma súplica.

Na celeuma da descoberta da gravidez, a rainha resguarda-se de emitir alguma opinião. Neste íterim, o narrador explica que (*MC.*, p. 26): “Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se (...)”. Segundo Orlandi (2007, p.30) “ (...) em seu silêncio, o homem faz falar a voz de Deus.” A personagem reserva-se ao direito de não falar devido a sua piedade, deixando que o silêncio paire ante as coisas que só Deus responderá.

O narrador do *MC* conhece bem o que significa a conversa entre as mulheres, mesmo que não a entenda. Relatando um encontro entre Blimunda e a mãe de Baltasar, o narrador apresenta o ponto de vista deste sobre o diálogo em pauta (*MC.*, p. 107):

Quando Baltasar entra em casa, ouve o murmúrio que vem da cozinha, é a voz da mãe, a voz de Blimunda, ora uma, ora outra, mal se conhecem e têm tanto para dizer, é 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.

Apesar de Baltasar não ter consciência do conteúdo da conversa entre as duas mulheres, nora e sogra, ele rende-se a algumas conclusões: as conversas são intermináveis, parecem sem importância, mas é ilusória a conclusão dos homens, porém, estas conversas são responsáveis pela lei cósmica que segura o mundo. Além do mais, o soldado admite que a conversa das mulheres funcionam como uma bússula para orientar os homens, pois, caso inexistissem, eles estariam perdidos em casa e no mundo.

Parece, nas entrelinhas das intervenções narrativas pertinentes a D. Maria Ana, que o narrador envolveu-a em uma atmosfera religiosa e beata. Não é ela uma beatificada, mas seus hábitos ou, sua mania de devoção, colocaram-na num casulo impenetrável sem que se ouvisse a sua voz. A sua comunicação era com o superior ou, aqui na terra, tratando dos assuntos relacionados a ele, inclusive a geração de um filho. Suas palavras eram direcionadas para a reza, para comentários sobre novenas, conventos e outros ritos que habitam a religião.

A personagem D. Maria Ana permanece calada por um longo espaço, mas nem por isso deixamos de compreendê-la e reconhecer o seu papel na narrativa. A mudez que a cerca já é uma metáfora que nos fornece índices para nos comunicar seu modo de ser.

O silêncio de D. Maria Ana é construído pela escassez do seu discurso direto, mas o narrador encarrega-se de nos revelar o conteúdo de suas conversas. O espaço que lhe é permitido quebrar o silêncio é circunscrito aos seus pares – dama, marquesa - e a sua religiosidade. A redoma do silêncio é o *habitat* arquitetado pelo narrador-História para a rainha. O pouco que sabemos da rainha nos é revelado homeopaticamente pelas interferências deste narrador.

No contrapé do silêncio da rainha, encontramos a personagem Blimunda que, imediatamente após ser apresentada pelo narrador, já pronuncia as suas primeiras palavras (*MC.*, p. 51): “(...) 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 (...)”.

Outro paralelo poderia ser traçado entre as duas figuras femininas em estudo: a questão do espaço como catálise do silêncio. Enquanto D. Maria Ana vive em um palácio, reduto das etiquetas, Blimunda é habitante do campo, das pequenas casas, do povo e da liberdade.

Orlandi (2007) vê o silêncio sob dois ângulos: dominação e resistência. Aqui em D. Maria Ana marca-se o segundo tipo apontado pela pesquisadora. O discurso silencioso da rainha é o seu grito silente diante das circunstâncias a que fora submetida – ser uma mulher. Mais uma vez, é a sua consciência atrelada às imposições sociais responsáveis ou coautoras da censura que lhe impede de verbalizar seus pensamentos.

3.9 Quebra do silêncio - diálogo com o cunhado

Num contexto em que D. Francisco, irmão de D. João V, já trama assumir o reino diante da possível morte do monarca em exercício, finalmente, a rainha se pronuncia (*MC.*, p. 111):

Ora essa, que conversa tão imprópria de cunhados, el-rei ainda está vivo e, pelo poder das minhas preces, se Deus mas ouve, não morrerá, para maior glória do reino, tanto mais que para a conta dos seis filhos que está escrito terei dele, ainda faltam três. (*sic*)

Diante da defesa da rainha, o cunhado intervém com uma réplica de que ela sonha com ele todas as noites. A fala de D. Francisco impele a rainha a se defender (*MC.*, p. 112): “É verdade que sonho, são fraquezas de mulher guardadas no meu coração e que nem ao confessor confesso, mas, pelos vistos, vêm ao rosto os sonhos, se assim mos adivinham”.

Intuímos que D. Maria Ana mostra surpresa pelo fato de que seus sonhos chegaram aos ouvidos das pessoas, principalmente do seu cunhado. Ela aproveita a oportunidade para declarar que seus sonhos são segredos da sua fraqueza, e que, nem sequer

chega a confessá-los. A rainha tenta explicar as suas tentativas de silenciar os seus sonhos. Mas, o conteúdo dos deles chegou aos ouvidos de outrem.

Medeiros e Albuquerque (1916, p. 3) em sua legendária conferência intitulada *O silêncio é de ouro*, levanta uma questão com requinte de humor ao fazer um recorte sobre a impossibilidade de as mulheres guardarem silêncio. O orador (1916, p. 3) diz: “A literatura popular, as religiões, as leis de todos os países asseveram de fato que nada é mais difícil as mulheres do que guardar segredos e falar pouco. (*sic*)

O jocoso orador legitima sua tese citando uma poesia (*apud* Medeiros e Albuquerque (1916, p. 3):

Mulher não guarda segredos.
 Quem segredos lhe contar
 faz o mesmo que si os fosse
 pelas ruas a gritar.

Complementando sua teoria, o orador apresenta-nos outra poesia consonante (*apud* Medeiros e Albuquerque (1916, p. 3):

Mulher não guarda segredos?!
 Eu sei de uma que guardou:
 quando acabava de ouvi-lo,
 veio um raio que a matou...

As declarações do autor procuram eco na vida de Jesus. Segundo o conferencista, o mestre da Galiléia, ao precisar de uma divulgação instantânea e abrangente, apareceu para três mulheres - Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Salomé. Este fato, lembra o autor, equivaleria a uma publicação num jornal de grande circulação mundial.

No calor do diálogo recheado de insistência e suspeitas de D. Francisco, a rainha declara (*MC.*, p. 112): “Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, assim como assim, vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha.” Imediatamente, ela surpreende ao declarar que (*MC.*, p. 12): “Maus, são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem”. Diz o narrador que esta é (*MC.*, p. 112) uma “... sábia e céptica sentença...”. (*sic*)

A liberdade da rainha parece estar nos sonhos, pois o narrador declara que (*MC.*, p. 112): “(...) eram (os sonhos), tão deliciosos em geral, tão arrebatadores do espírito, tão pungidores do corpo,(...)”. Segundo o narrador, o conteúdo do sonho muda, pois (*MC.*, p.122) “(...) o infante só lhe aparece para dizer que quer ser rei”. Então, insatisfeita, a rainha conclui (*MC.*, p. 112): “(...) para isto nem vale a pena sonhar, digo-o eu que sou rainha.”

Em D. Maria Ana, o sonho aparece como válvula de escape. É um elemento libertador diante do confinamento social a que lhe é submetido. Conforme Valéry (1999, p. 93): “O espírito do sonhador parece um sistema no qual as forças externas se anulam ou não agem, e cujos movimentos internos não podem provocar nem deslocamento do centro, nem rotação.”

Simons (1999, p. 113), lendo Freud, atesta que “Uma vez que na teoria psicanalítica o sonho apresenta-se como a ‘via régia’ para o Inconsciente e, mais particularmente, para os desejos reprimidos (...)”, intuímos que D. Maria Ana encontrou no sonho a rota da liberdade reprimida pelo contexto social onde vivia.

3.10 Conselho à filha

Na escassez do discurso da rainha, vislumbramos as palavras sábias da mãe para a filha, ao prevenir a jovem donzela a respeito dos cuidados quanto ao coito, diante de um casamento iminente (*MC.*, p. 298):

Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles bem nos dizem que vão ter muito cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa pela cabeça, põem-se a rosnar, a rosnar, como uns dogues, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins, ou então ficam em pouco, às vezes sucede, e nesse caso não devemos rir-nos deles, não há nada que mais os ofenda, o melhor é fingir que não demos por nada, porque se não for na primeira noite, é na segunda, ou na terceira, do sofrimento ninguém nos livra, e agora vou mandar

chamar o senhor Scarlatti para nos distrair dos horrores desta vida, a música é uma grande consolação, minha filha, a oração também, acho que tudo é música, se não é oração tudo.

O tom de lamentação, impotência volitiva e sofrimento atravessam as palavras da rainha. É o sofrimento inevitável diante da força do homem. O que resta é não rir. São as pobrezinhas das mulheres na câmara das lamentações. Também o que resta é não falar. O silêncio é a lei da preservação.

O silêncio implacado por D. Maria Ana Josefa está ligado à idéia de submissão: ela é proibida de falar porque não tem o respaldo social de emitir suas idéias – é o objeto sexual a serviço do homem. Parece que o conselho de Paulo foi ouvido pela rainha: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão.” (*1 Tm.*, 2:11).

O narrador registra a negação do falar à personagem, reduzindo a austríaca a um mero ser animado sem direito de elucidar o ponto distintivo entre o ser humano e um outro qualquer: a fala. Sobre este sagrado aspecto do ser humano, Steiner diz (1988, p. 55):

Que a fala articulada seja a linha divisória entre o homem e as miríades de formas de seres animados, que a fala seja o que define a singular eminência do homem acima da planta e do grunhir da fera – mais forte, mais esperta, de vida mais longa do que o homem – é doutrina clássica bem anterior a Aristóteles.

Pela análise do comportamento expressivo dos companheiros Baltasar e Blimunda, infere-se que era a companheira do soldado que tomava a iniciativa; era a portadora da sabedoria; era a matriz da capacidade intelectual; era a que sempre tinha a palavra, enquanto que ele representava a força física, apesar de ser portador de uma deficiência; era ele o que sempre esperava a decisão da companheira.

Outra mulher do convento, Sebastiana, foi condenada ao degredo, numa cena onde outros foram endereçados à fogueira nos autos-de-fé. Tudo isso devido ao capricho da Inquisição diante da suposta acusação que pesava sobre os possíveis transgressores das normas inquisitoriais. Também aqui, no trato para com a mulher do rei, o narrador registra outra inquisição, aquela que queimou as palavras desta mulher, a rainha.

Conclui-se, neste capítulo, que a rainha resguardava-se no silêncio, mas também tinha os seus momentos de verbalizar seus pensamentos, lembremo-nos do seu discurso pré-nupcial para a filha. Isto não significa que o seu silêncio concretizasse uma ausência do dizer. No silêncio, D. Maria Ana também dizia: dizia da sua situação de mulher.

No próximo capítulo, vamos estudar sobre a personagem diferenciada no romance de José Saramago – Blimunda de Jesus. No raio de vida da companheira do soldado Baltasar, sua palavra e seu silêncio ocuparão a atenção dos nossos estudos.

Capítulo IV

MUNDO DE BLIMUNDA

4.1 Nome e personagem

Neste espaço, seguiremos a rota do silêncio cristalizado na personagem Blimunda, no percurso de amizade com o Padre Bartolomeu, o seu relacionamento com Baltasar, que estava a seu lado, seu futuro companheiro; também, diante das circunstâncias que se lhe depararam até o final da saga em busca do seu homem desaparecido.

O nome de uma personagem no romance dá vida ao ser de papel. Ele contribui para plasmar um efeito real e resume o que a personagem realmente é e o que faz. Este *ser e fazer* denomina-se, segundo Reuter (2002, p. 102), *motivação* do nome. Ainda de acordo com o mesmo pesquisador, o nome “(...) distingue grupos de personagens no próprio interior dos romances (jovens e idosos, pobres e ricos, autóctones e estrangeiros)”.

O narrador do *MC* não coloca nenhum pronome de tratamento antecedendo o nome Blimunda. É economicamente *Blimunda*. Enquanto que, por vias de obrigação na etiqueta da corte, a esposa do rei tem o seu nome precedido da fórmula de tratamento *D* (dona).

Por outro lado, Blimunda tem acrescentado ao seu nome a expressão *de Jesus*, indicando uma relação de pertinência ao filho de Deus. Adicione-se a isto, também a o sobrenome *Sete-Luas*.

Como o nome prefigura o que a personagem será ou fará no romance, espera-se, que, quer implícita, quer explicitamente, no decorrer da diegese o comportamento faça justiça ao nome que lhe foi posto. Desta forma, assim como Jacó⁷ significa usurpador - e ele o foi - em seu percurso da história bíblica, da mesma forma, espera-se que Blimunda seja fiel ao esboço do seu nome – aquela que vê, o que corresponderia a sua origem etimológica de acordo com Madrugá (1998, p. 57): (“Blenda” – legar, deslumbrar)⁸, e são os olhos que fazem o seu retrato de mulher excepcional”.

⁷ Jacó travestiu-se de seu irmão Esaú, solapando-lhe a bênção do seu pai Isaque. Gênesis 27.

⁸ Segundo José Pedro Machado no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 1º volume.

Sobre a escolha do nome para a personagem do *MC*, Real (1995, p. 62) revela:

(...) segundo José Saramago, a escolha do nome de Blimunda deveu-se a uma certa comunhão inconsciente, espontânea, entre o desejo do autor de encontrar ‘um nome estranho e raro’ (reflexão posterior de José Saramago em *Jornal das Letras*, nº 410, 15-5-1990) e o próprio nome de Blimunda inscrito num vocabulário onomástico.

Há, no *MC* um conjunto de semantemas míticos que funcionam, segundo Real (1995, p. 61) como “símbolos-força como Sete; Sol/Lua;”. São os chamados “operadores míticos do texto”. Além do mais, o sobrenome *Jesus* guarda uma vinculação com o mundo cristão.

De acordo com Davis (1987, p. 556-557),

Sete é um dos algarismos empregados nos processos de calcular, sem ligação alguma com assuntos religiosos. Era contudo, número considerado sagrado pelos hebreus e por outros povos da raça semítica, entre os quais se contam os arianos da Pérsia e até mesmo os gregos. [...] Considera-se número sagrado porque Deus o empregou na contagem dos luminares postos no firmamento: o sol, a lua e os cinco planetas; as fases da lua renovam-se de sete em sete dias. Todos estes fenômenos servem para confirmar a sagração do número sete. Deus abençoou o dia sétimo e o santificou.

O cognome *Sete-Luas* acrescentado à Blimunda tem seu teor significativo. De acordo com Chevalier (2002, 860-865), “(...) o sete designa a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual.”

Na análise sobre a palavra *Lua*, acrescida ao nome de Blimunda, Real (1985, p. 68) declara:

Mas a Lua, devido às suas fases, que aliás condicionam o poder de Blimunda, é também símbolo do ritmo biológico da Terra, é medida do tempo, frutificadora da vida, guardadora da morte, dispensadora de geração. E é deste modo que Blimunda, devido aos seus poderes, é

aquela que acolhe as vontades humanas dos moribundos, as junta nas duas esferas para com elas e com estas *gerar energia vital (o ar que Deus respira)* que, em conjunto com âmbar e o íman, movem a Passarola. (*sic*)

No calor da condenação, Sebastiana raciocina (*MC.*, p. 51): “(...) não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, (...)” Esta é a primeira vez que este nome é pronunciado. Sebastiana já existia; a filha, enquanto nome, ainda não. Era preciso pronunciar o nome, declarar que ele existe e, por este fato, afirmar a sua existência. Este fato adquire significado quando olhamos para a mitologia mais primitiva, pois, de acordo com Teles (1989, p. 16) onde: “(...) as coisas só tinham existência quando os deuses pronunciavam o nome delas. Hammurabi nasceu quando Anum e Enlil pronunciaram o seu nome. Antes do nome, o caos, o silêncio.” (*sic*)

Blimunda de Jesus foi o nome dado, pela mãe, com o respaldo do narrador, mas este nome será ampliado pelo padre Bartolomeu. Ela será cognominada de Sete-Luas (*MC.*, p. 88):

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

Aqui, a nomeada fará justiça ao significado do seu nome. Incorpora-se ao nome a palavra *lua* – astro que reina durante a noite -, e também um princípio feminino. O ponto distintivo era exatamente a sua faculdade de ver o que estava dentro das pessoas.

Fisicamente, Blimunda é descrita pelos pais de Baltasar (*MC.*, p. 53):

(...) o corpo dela, que é alto e delgado como a inglesa [...] rapariga com aquele cabelo ruço, injusta palavra, que a cor dele é a 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 a florava.

Na galeria de personagens do *MC*, Blimunda é a mulher mais importante na arquitetura do texto. Ela ocupa um amplo e importante espaço na voz do narrador. Quanto ao

enredo, sua importância explica-se, entre tantas possibilidades, pela sua participação na construção da passarola, sua constituição matrimonial com Baltasar e sua incorporação à trindade terrena. Sua relevância é medida atestada no *MC*, conforme declara Ferraz (2003, p. 82):

(...) além de ser uma protagonista de *Memorial do Convento*, é um dos mais fascinantes personagens femininos criados pelo autor. Ela representa a consciência do que é ser humano neste mundo, não se preocupa com os céus nem com Deus, mas só com o homem na terra.

A companheira de Baltasar incorpora muitas características de comportamento psicológico, que estão acima da média de todos os personagens do romance. Devido à sua incomum capacidade de ver as vontades das pessoas, Real (1995, p. 46) atribui-lhe a: “capacidade ecovisionária”. Também devido ao seu forte e maravilhoso poder, o padre Bartolomeu comunica o seu espanto dizendo que (*MC.*, 62): “voar é uma simples coisa comparando com Blimunda.”

Blimunda é o lado inteligente de Baltasar. Ele com a força física, ela com a força da mente. Sobre ela recai a responsabilidade de ser a primeira: (*MC.*, 323): “(...) sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto (...).”

Oportuna é a observação que Real (1995, p. 46) faz a respeito de Blimunda: “(...) o importante, no romance, não é a capacidade de Blimunda em abstracto, mas o que com ela Blimunda pode fazer no interior da sua relação com Baltasar e P. Bartolomeu de Gusmão”. (*sic*)

Blimunda é catalogada como uma personagem pertinente à família dos entes maravilhosos e trágicos do romance de Saramago. Ela ultrapassa as normas das leis naturais e as viola. E, de acordo com Real (1995, p. 46):

(...) é em função deste poder que a Passarola voará (Blimunda capta as vontades humanas dos moribundos) e que ‘engravidará’ espiritualmente de Baltasar – eis aqui dois elementos ficcionais puros, maravilhosos, totalmente negadores da realidade histórica empírica,

que é impossível de encontrar nos restantes romances históricos portugueses contemporâneos.

4.2 Inquisição

A gênese do silêncio ideológico solicitado a Blimunda encontra-se na barriga do açoite, do degredo e da fogueira; sobe no incenso da perseguição, atualiza-se e perpetua-se nos autos-de-fé. Na fogueira, morriam homens e mulheres, todos eles e, com eles, suas palavras morriam.

Atentando para a infame atuação do processo inquisitório em Portugal, Ferraz declara (2003, p. 80):

O punho da Santa Inquisição com seus autos-de-fé, perseguindo os mágicos e infames, os alquímicos, está presente em todo o livro; e o padre Bartolomeu e Baltasar temem-na. [...], a Inquisição é uma sombra ameaçadora em toda a obra como braço poderoso e onipotente da Igreja Católica. Em nome de Deus são realizados os autos-de-fé em Portugal. Judeus conversos, cristãos-novos, degredados, mulheres suspeitas de feitiçarias, mulheres e homens suspeitos de heresias, sodomitas são queimados em praça pública. Lembramos que cerca de 170.00 judeus deixaram a Espanha em 1492, ano em que se decretou sua expulsão. Desses, 120.00 refugiam-se em Portugal. Recordamos ainda que Portugal se preveniu de uma maneira constante e meticulosa contra a heresia e que ‘a cultura hegemônica dos séculos XVI e XVII em Portugal caracteriza-se por uma marcada luta anti-heresia, luta antiluterana e antierasmita’.

Se em Sebastiana havia a voz amordaçada ou ocultada, no Santo Ofício estava uma visão deformada, fruto de uma miopia religiosa, pois, perseguia-se, torturava-se, quer física, quer psicologicamente e matava-se, fundamentando-se no paradoxo de salvar e exaltar a figura do Cristo.

Se Portugal era o território destas infâmias e a Inquisição era a lei que imperava, a pseudopátria, refúgio dos sofrendores também ali se encontrava – milagreiros, feiticeiras,

bruxas e santos. As opressões terrenas constrangiam a população martirizada, conduzindo-a para a busca de um alívio sobrenatural, um paraíso transcendente.

Dois séculos mais tarde, Saramago (2006) descrevendo a sua infância, refere-se a sua mãe como uma das que buscavam auxílio nos ritos, a fim de solver os problemas domésticos. Diz ele (2006, p. 73): “Era o tempo em que as mulheres iam à bruxa quando as coisas corriam mal em casa.”

A fronteira entre a existência das bruxas e a consciência de uma prática transcendente encontrava-se bem próxima. Frente a este impasse, o poder político, aliado ao religioso, sedento de domínio e no afã de encabrestar as “miuçalhas”, naturalmente, entregara-se à perseguição das sebastianas, blimundas e demais mulheres, porque estas eram as candidatas naturais para a encarnação do demônio. É o que testemunha o seguinte excerto (MC., p. 48):

Porém, hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justificar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, fora aqueles casos menos correntemente qualificáveis, como os de sodomia, molinismo, reptizar mulheres e solicitá-las, e outras miuçalhas passíveis de degredo ou fogueira.

Portanto, a proposta do silêncio que Sebastiana Maria de Jesus apresentou a sua filha Blimunda tem um respaldo histórico. Estava ali, no discurso da mãe, o instinto materno de preservação da vida da filha, em face das circunstâncias em que ambas se encontravam. A mãe, já em julgamento, queria evitar que a filha herdasse o mesmo destino. Para tal salvação, poderia haver uma atitude redentora: o ficar em silêncio. Um silêncio proposto de fora para dentro – da mãe para a filha.

Seguiremos os passos de Blimunda, já sem a proteção da mãe, trilhando os caminhos da vida, desta feita, ao lado do seu companheiro, Baltasar. Nesta caminhada, vamos divisar alguns momentos em que ela também está sujeita ao expediente do silêncio. Na rota dos silêncios percorrida por Blimunda, procuraremos enxergar os seus, bem como as possibilidades que os motivaram e seus respectivos efeitos.

4.3 Medo

Que elemento no decorrer do enredo do *MC* catalisaria a propagação do medo? Percebe-se um temor manifestado pela trindade - Bartolomeu, Baltasar e Blimunda - do Santo Ofício. Numa cerimônia informal de inquirições, Baltasar, ainda descrente da possibilidade de sua esposa estar falando a verdade (verdade sobre as faculdades excepcionais do ver) pondera que (*MC.*, p. 75) “ninguém pode olhar por dentro das pessoas”. Após a visionária provar que tinha o domínio deste mistério, o precavido companheiro declara (*MC.*, p. 75): “E não tens medo do Santo Ofício, por muito menos têm outros pagado...”.

Sabe-se, pela urdidura do texto, que Blimunda era uma mulher destemida. Ao empreender a busca do pródigo marido que não voltava, incorporando a visão que um transeunte poderia ter ao ver uma mulher a sós naquele ermo lugar, onde estava o farnel de Baltasar, afirma o narrador (*MC.*, p. 333): “Se alguém passasse ali àquela hora, sentiria um medo mortal, uma mulher assim sentada, sem medo ela, é certamente uma bruxa (...)”. Um pouco mais adiante, ainda na odisséia blimúndica, declara-se que diante do percurso natural do ciclo noturno a destemida filha não demonstrava algum temor (*MC.*, p. 342): “Começava a escurecer, mas, agora, de nenhuma noite teria medo (...)”.

Na ocasião da busca das vontades dos mortos, quando houve uma epidemia, diz-se de Blimunda e do esposo (*MC.*, p. 176): “muito se falava daquela mulher e daquele homem que percorriam a cidade de ponta a ponta, sem medo da epidemia (...)”.

O medo que o Santo Ofício provocava não era propriedade apenas de Sebastiana. O padre voador também manifestou em suas palavras o temor, ante uma pergunta formulada por Blimunda (*MC*, p. 184): “(...) de que é que tem medo, e o padre, assim interpelado directamente, estremece, levanta-se agitado, vai até à porta, olha para fora, e, tendo voltado, responde em voz baixa, Do Santo Ofício”.(*sic*)

A probabilidade de Sebastiana temer a perseguição do Santo Ofício, materializada pela Inquisição, a condenou, conforme diz Baltasar (*MC*, p. 59): “(...) a mãe de Blimunda, que foi condenada pela Inquisição”, levou a bondosa mãe a estabelecer o vácuo de palavras, possivelmente, por conhecer as qualidades da filha. Esta seria capaz de emitir algum julgamento ou de fazer outro discurso que comprometeria sua integridade física.

Vamos nos deter nas palavras iniciais de Sebastiana Maria de Jesus ditas a sua filha, Blimunda. Estas palavras, como já foi mencionado, são a gênese de nossa consideração a respeito do silêncio, pois, aqui, quando Sebastiana solicita à filha para não falar, entendemos que o discurso de Sebastiana constitui-se uma síntese do pensamento da mulher passível de ser perseguida pela Inquisição. Isto não significa que seja um determinante para o silêncio de Blimunda no decorrer da vida, mas é um indício do temor generalizado que imperava na sociedade. A fala de Sebastiana deve ser entendida como uma fala social, fala das mulheres condenadas à fogueira. Seu discurso vem chamuscado com as faíscas da Inquisição, representando todas as mulheres, que por serem mulheres e, no caso dela, serem acusadas de praticar bruxarias, todas estavam à vista do perseguidor. Elas eram as presas em potencial para os caçadores que representavam o zelo religioso. Comprovemos isto pela tese de Bakhtin (1993, p. 140):

É suficiente prestar atenção e refletir nas palavras que se ouvem por toda parte, para se afirmar que no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade (em média), *pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem* reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de parcialidade).⁹

O discurso de Sebastiana é a amostragem do discurso de centenas de mulheres que foram condenadas às chamas, do mesmo modo que ela estava sendo. O ‘não fale’ era a voz coletiva de outras mães para que suas filhas não optassem pelo destino trágico que elas estavam trilhando. O discurso da mãe dialogava com o de centenas de outras mulheres condenadas à mesma sorte.

4.4 Sebastiana e Blimunda - elementos da História marginal

Grande parte dos religiosos da Idade Média defendia a tese de que a mulher era um ser demoníaco, portadora e propagadora do mal. São Crisóstomo diz que (*apud* BEAUVOIR, 1980, p. 118): “Em meio a todos os animais selvagens não se encontra nenhum mais nocivo do que a mulher.”

⁹ O grifo é do autor desta dissertação.

Já São Tomás de Aquino, citado por Delumeau (19893, p. 317) declara que

(...) só o homem desempenha um papel positivo na geração, sendo a mulher apenas receptáculo. Não há verdadeiramente senão um único sexo, o masculino. A mulher jê um macho deficiente. Portanto, não é espantoso que, ser débil, marcado pela *imbecillitas* de sua natureza – um clichê mil vezes repetido na literatura religiosa e jurídica -, a mulher tenha cedido às tentações do tentador. Assim, ela deve permanecer sob tutela. A mulher tem necessidade do macho não só para gerar, como entre outros animais, mas até mesmo para governar-se: pois o macho é mais perfeito por sua razão e mais forte em virtude.

Certamente, o contexto onde as mulheres do *MC* estavam inseridas determinava que cada uma deveria a ser aquilo que a sociedade pregava e defendia, isto é, a mulher ocupava um lugar subalterno na escala de valores. Se assim ocorria, mesmo dentro do âmbito familiar a mulher era um elemento que deveria sempre se manter aquém do diálogo nos círculos humanos.

Os silêncios das mulheres, portanto, apesar de ocorrerem fora dos tribunais e interpretados distantes do contexto religioso, podem encontrar suas raízes nas concepções ideológicas reinantes.

Dessa forma, apesar de Blimunda ser uma personagem inscrita numa atmosfera cujo conceito cristão de que a mulher era uma Eva, ou seja, aquela que conduziu Adão ao pecado. Também Blimunda, ainda na exegese de cunho religioso, deveria permanecer calada. A companheira de Baltasar vai quebrar estes paradigmas. Blimunda desobedece ao que lhe é proibido. Não aceita as imposições e rompe com as regras estabelecidas, coloca sob suspeita alguns dogmas religiosos. É uma transgressora.

Voltemos ao romance *MC* e nos detenhamos na eloquência de Sebastiana, retomando o instante entre mãe e filha. É uma eloquência de eminência ígnea, promovida pelo calor da fogueira. Suas palavras eram quais faíscas que cintilavam nos olhos de Blimunda, prevenindo-a para não seguir o mesmo percurso da mãe. As suspeitas poderiam levar a jovem filha ao altar do sacrifício. Bastava um ato de tortura, conforme diz mais uma vez Spee, citado por Arnould (2006, p. 43): “Se nem todos nos confessamos bruxos, é que nem todos fomos torturados”.

A inquisição, através da fogueira, do açoite e do degredo, era o instrumento punitivo, colocando as mulheres num universo da cegueira e do monólogo obrigatório. Infere-se, então, a atitude compulsória do silêncio e da cegueira. - entendendo-se como o não deixar os olhos enxergarem e, por outro lado, no que diz respeito à boca, obrigando-a não permitir sua função de falar.

Aplicando seus estudos sobre as formas da manifestação do silêncio, Orlandi (2007) divide-o em silêncio fundador (ORLANDI, 2007, p. 68) e silêncio político ou silenciamento (ORLANDI, 2007, p. 72). Este último, a pesquisadora subdivide-o em silêncio constitutivo e silêncio local. É a este – local - que nos reportamos no momento, onde ela o conceitua como (ORLANDI, 2007, p. 74) “a manifestação mais visível desta política (do silêncio): a da interdição do dizer”.

Para efeito dos nossos estudos, a esta quebra do silêncio chamamos de palvreamento. É proibido o silenciamento no imaginário inquisitório. Tem que haver palavra, mas uma palavra que espelhe a autodenúncia. Há uma censura ao silêncio. Assim como há uma censura ao olhar.

Os silêncios de Blimunda do *MC* existirão. Ela não seguirá o conselho da mãe, pois, segundo o narrador ela (*MC.*, p 323) “sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto”.

A possível condenação de Blimunda por conta da sua heresia tem fundamento, pois ela, segundo Silva (1989, p. 94), “(...) é fundamentalmente herética, não por ser filha de feiticeira ou ter costela de cristã-nova, mas porque cria para si valores novos e subverte a estreiteza do seu tempo”.

Neste ambiente geográfico e discursivo, Blimunda ficou em silêncio, apenas em relação à fragmentada comunicação com a mãe, pois, logo após este diálogo, exercendo unicamente uma comunicação ocular e, verbalmente monológica, ela diz ao padre (*MC*, p. 53): “Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu (...)”. A restrição circunstancial não era imposta por questões relacionais no âmbito doméstico; o que tem importância é a imputação do silêncio político-religioso que vitimou a mãe e colocava a filha na iminência de uma incriminação. A anciã e a jovem são faixas etárias indiferentes para o processo condenatório. Neste contexto,

lembramos, então, o conceito de Teles (1989, p. 17) sobre o silêncio visto nas suas complicações ideológicas:

(...) o silêncio como resultado de uma ação que transcende o homem nos planos literário, psicológico, antropológico, político e mitológico. O silêncio como ação e reação: o silêncio da cesura e o da censura, espaço ideológico do silêncio.

Mas, o que Blimunda não poderia falar? O narrador não oferece detalhes sobre a fala incubada da filha, previamente estagnada pela mãe. Quais seriam as palavras de Blimunda no que diz respeito àquele evento? O narrador não opina sobre as não-ditas palavras da filha, cabe ao leitor-investigador soltar a imaginação no sentido de capturar o discurso oculto da filha de Sebastiana.

À sombra da comparação entre Blimunda e as outras personagens, o primeiro elemento que desponta no romance é a figura do maneta, o companheiro Baltasar. É a ele que Blimunda faz a primeira pergunta no romance (*MC.*, p. 51): “Que nome é o seu, (...)”. Necessária se faz estabelecer a correspondência entre o par a quem o padre Bartolomeu estendeu a bênção. De acordo com Real (1995, p. 67): “Blimunda não se compreende sem Baltasar, mas este também não tem existência romanesca sem Blimunda, exactamente como o par antitético, mas intimamente complementar de *dia-noite, claro-escuro, Sol-Lua*”.

Sobre esta última metáfora que se incorpora ao nome de Baltasar (Sete-Sóis) e Blimunda (Sete-Luas), cabem as palavras de Cirlot (1984, p. 536):

(...) seu (o Sol) caráter heróico e chamejante haviam de situá-lo em clara correspondência com o princípio ativo (sexo masculino); enquanto que a pálida e delicada condição da luz lunar e sua relação com as águas (e o ritmo da mulher) haveriam de designar-lhe o grupo feminino.

Neste painel de símbolos, o Sol está relacionado ao ser masculino, Baltasar, e a Lua, ao feminino, Blimunda. Cirlot (1984, p. 537), discorrendo sobre a relação entre os dois astros, declara que a “(...) a totalidade (apontada por Jung) só está presente pela *coniunctio* do Sol e da Lua, como rei e rainha, irmão e irmã. Em alguns folclores, quando se quer aludir ao bem supremo, impossível por definição, fala-se de ‘unir o Sol e a Lua’.” (*sic*)

Desta forma, na economia do romance, Blimunda era uma nova rainha, uma D. Maria Ana Josefa, que tinha o seu rei, Baltasar Sete-Sóis, um D. João. O supremo amor aconteceu entre estes párias da sociedade, Baltasar e Blimunda, enquanto que na camada superior da hierarquia social, o relacionamento entre D. João e D. Maria, esse “amor” estava comprometido com os interesses da procriação.

Dentro do contexto do sobrenome, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, o narrador estabelece a dependência dela para com ele da seguinte forma (*MC.*, p. 317): “(...) aí vem justamente uma mulher [...] o maneta, Sete-Sóis de alcunha, se a merece tanta canseira, mas é um constante sol para esta mulher.” Assim como na economia dos astros, onde a lua é dependente do sol, semelhantemente, há uma certa dependência de Blimunda, de companheirismo e afetividade, em relação a Baltasar.

O paralelo entre os astros e o par do romance não fica apenas no patamar da vida conjugal. Na construção da máquina de voar percebemos, conforme Madruga (1998, p. 59) que “Se os olhos de Blimunda, [...] são o cerne do conhecimento, sem os quais a Passarola não teria voado, a(s) mão(s) de Baltasar são o complemento que o constroem.”

Esta é uma união cimentada não nas conveniências e conivências apontadas pelo narrador, como aquelas ocorridas na camada alta da sociedade (*MC.*, p. 288):

Porém, ainda se encontram famílias felizes. A real de Espanha é uma. A de Portugal é outra. Casam-se filhos daquela com filhos desta, da banda deles vem Mariana Vitória, da banda nossa vai Maria Bárbara, os noivos são o José de cá e o Fernando de lá, respectivamente, como se costuma dizer. Não são combinações do pé para a mão, os casamentos estão feitos desde mil setecentos e vinte e cinco. Muita conversa para a conversa, muito embaixador, muito regateio, muitas idas e vindas de plenipotenciários, discussões sobre as cláusulas dos contratos de matrimónio, as prerrogativas, os dotes das meninas, e não podendo estas uniões ser feitas à ligeira, nem à porta do talho, onde grosseiramente se diz que são combinados os amiganços, só agora, quase um lustro passado, se fará a troca das princesas, uma a ti, outra a mim. (*sic*)

No âmbito da fidalguia, segundo o narrador, o casamento é fruto mais de negociatas do que de união marcada pelo romantismo de dois seres que juraram as vidas sob o manto do amor eterno. O enlace é fruto de negociações onde estão contidas ‘cláusulas’ contratuais que implicariam interesses políticos e financeiros, conforme identificamos neste excerto (*MC.*, p. 107-108):

(...) 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,(...).

Diametralmente oposto, o ajuntamento de Blimunda e Baltasar, mesmo fora das prerrogativas eclesiásticas vigentes, tem um eixo sustentador que é o companheirismo, a proximidade e a afetividade (*MC.*, p. 108):

(...) é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei nem te conheço, num auto-de-fé, da banda de fora, claro está, a ver passar os penitentes, e de repente volta-se a mulher para o homem e pergunta, Que nome é o seu, não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe, a que ia na procissão, a que tinha visões e revelações, e se, como diz o Santo Ofício, as fingia, não fingiu estas, não, que bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que haveria de ser de sua filha, e desta maneira os juntou.

Percebe-se, nestes dois últimos excertos, que a união distingue-se por ‘estarem’ os envolvidos geograficamente, ou perto, ou longe. A aliança entre Blimunda e Baltasar explica-se pela proposta de proximidade; os enlaces da fidalguia, pelo critério caracterizado pelo distanciamento entre os cônjuges envolvidos.

Real (1995, p. 47-48) constata que “(...) os romances costumam habitualmente levantar uma continuidade de obstáculos separadores que, quanto mais separam os dois personagens, mais eles mutuamente se desejam”. Tal fato lembra o relacionamento entre os casais que povoam os romances românticos, ou seja, o desejo de aproximação entre os apaixonados é proporcional aos bloqueios que impede a aproximação dos mesmos.

Blimunda e Baltasar constroem a relação. Os dois estão sob o mesmo teto (*MC.*, p. 85): “(...) decidiu Blimunda que deixaria a casa para estar onde estivesse Sete-Sóis.”. Diante da perspectiva de morarem em Mafra em outra casa, que não fosse a dos pais de Baltasar, estes sentenciam (*MC.*, p. 109): “Não vale a pena procurares, esta dá para os quatro, já cá viveu mais gente”. Respeitando os percalços do trabalho e o desaparecimento de Baltasar durante os fatídicos nove anos, eles estão juntos desde o primeiro encontro até o final do romance. Neles, cumpre-se a sentença canônica: “o que Deus (entenda-se Sebastiana e o Padre Bartolomeu) juntou, não o separe o homem”.

Blimunda e Baltasar são personagens que se encontram em perfeita harmonia pelo excesso da primeira e pela escassez do segundo. Blimunda via em excessos, tinha poderes acima do normal. Baltasar qualifica-se ao contrário, pela escassez, porque lhe falta a mão. Estas marcas fazem fronteiras que serão ultrapassadas pelos seus portadores. Ela, a companheira, apesar dos excessos, se igualará às outras mulheres nas lides do dia no cuidado da casa e do companheiro. Este, em nítida desvantagem física em relação aos outros homens, torna-se um construtor da Passarola, e um dos tripulantes desta máquina voadora.

A união reinante promoveu a tenacidade do ‘casal-defeituoso’. Os olhos excessivos de Blimunda angariaram-lhe a alcunha de feiticeira, e a perda da mão de Baltasar trouxera-lhe o apelido de maneta. Mas os companheiros não se deixaram vencer pelo destino que lhes impôs estes caracteres. Não consta que nem Blimunda nem Baltasar se viram em situação degradante nem entre si, nem em relação aos outros personagens.

O narrador de *MC* não evidencia nenhum lance de infelicidade na vivência do casal por conta das anomalias. Nem o companheiro nem a companheira lançam o olhar além da ilimitada ou limitada perspectiva física.

No romance, Baltasar e Blimunda são o paradigma do perfeito matrimônio. Ela e o seu companheiro realmente cumpriram a assertiva divina (*Gn.*, 2:24): “Por isso, deixa o homem pai e mãe e se une à sua mulher, e tornando-se os dois uma só carne”. Mesmo diante das intempéries, a visionária nunca se deu por vencida em face de uma separação provocada pelas circunstâncias da vida. Durante os nove anos que abriram um parêntese na convivência sob o mesmo teto, ela não se cansou de empreender seus vôos na busca para encontrar seu homem.

Nesta análise do silêncio encarnado pelas mulheres, não poderíamos deixar de mencionar que também um homem, o companheiro de Blimunda, Baltasar, cala-se. Este incidente dá-se na ocasião em que o padre Bartolomeu está respondendo às indagações da visionária. O narrador declara que (MC., p. 53) “Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, está calado, apenas olha fixamente Blimunda, (...)”.

4.5 Blimunda e padre Bartolomeu

A página cinquenta e um do romance parece ser o ponto geográfico, o marco zero onde se começa a construir o memorial triangular: Blimunda, Baltasar e o Padre Bartolomeu. Os três surgem conjugados num mesmo instante diante de Sebastiana, personagem natimorta do *Memorial do Convento*. Diz o narrador (MC., p. 51): “(...) ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço (...)”.

É o padre Bartolomeu quem, diante da primeira crise existencial de Blimunda e da condenação da mãe, declara (MC., p. 53):

(...) tão perto, tão distante, onde estamos, quem somos [...] que o pároco se credencia como conselheiro espiritual: Não somos nada perante os desígnios do Senhor, se ele sabe quem somos, conforta-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. (*sic*)

O padre voador é o encarregado de explicar o inexplicável, de repassar as primeiras lições de resignação ao casal leigo. Aos terrestres, basta reconhecer sua compleição terrena e Deus deve ser posto no lugar divino. A lição adotada é a estilização do discurso do Jesus bíblico (Mt., 22:21): “(...) Dai, pois, a César o que é de César e a Deus o que é de Deus.”

O padre Bartolomeu é a primeira pessoa a quem Blimunda dirige as suas quatro primeiras palavras, mesmo antes de falar com Baltasar (MC., p. 51): “Ali vai minha mãe, (...)”. Após o auto-de-fé, deixam o medonho lugar e o padre vai, juntamente com Baltasar, para a casa de Blimunda.

Possivelmente, uma das mais belas imagens que marcam o início da saga das personagens com as iniciais dos *bs* no romance - Baltasar, Blimunda e Bartolomeu - seja a da casa para onde vão (*MC.*, p. 53): “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. Ele entrou e sentou-se, o padre fechou a porta e acendeu uma candeia (...).” Acende-se uma candeia e também nascem todas as motivações, que prenunciam o futuro das personagens: a união entre os três, as viagens, as questões existenciais, a divisão de tarefas, a saga do voar e os silêncios vividos.

O ir para casa merece uma reflexão, pelo menos na óptica de Bachelard (1993). De acordo com este pesquisador (1993, p. 26), “Antes de ser ‘jogado no mundo’, [...] o homem é colocado no berço da casa. [...] A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa.” Realmente, é desta casa, como se fosse o ventre do mundo, que nascerá um casal sob a unção de um religioso nada ortodoxo. A homilia doméstica nupcial tem estas palavras (*MC.*, p. 54):

Aceitas para tua boca a colher de que ser 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, [...] 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 candeia, a esteira no chão, o punho cortado de Baltasar. Depois saiu.

Em meio ao mundo lá fora, foi aberto um parêntese para que o trio usufruísse de privacidade. Estes parênteses, pelo que intuímos, resumem-se na porta aberta, possivelmente por Blimunda, e fechada pelo padre. Sobre a poética da porta, Bachelard (1993, p. 225) declara:

A porta é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de

devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes, está aberta, isto é, escancarada.

O fato de Blimunda deixar a porta aberta sugere que ela estava permitindo a entrada tanto do padre quanto de Baltasar, mas o narrador não singulariza este momento como se fosse um convite à intimidade marital. No entanto, fica evidente que ela não proibira a entrada dos dois recém-conhecidos: o soldado e o padre.

O padre fecha a porta, não permitindo que outros seres estranhos entrassem. Só os três teriam direito de usufruir deste convívio. Além de fechar a porta, ele (*MC.*, p. 53) “(...) acendeu uma candeia (...)”. É um mundo que se fecha sobre si e se ilumina. “A lâmpada”, diz Bachelard (1993, p. 51): “no reino da imaginação, jamais se acende do lado de fora”. É em meio ao universo escuro da noite, quer a noite da angústia da filha que presenciou o julgamento da mãe, quer a noite que encerra o dia para todos, que divisamos um feixe de luz ilhado como uma cápsula, alojando as três personagens.

Bachelard (1993, p. 51) discorre sobre a luz e a casa, dizendo que:

(...) a casa distante e sua luz é para mim, diante de mim, a casa que olha para fora [...] pelo buraco da fechadura. Sim, na casa há alguém que vela, um homem está trabalhando ali [...] Por sua luz a casa é humana. Ela vê como um homem. É um olho aberto para a noite.

O mundo, neste momento, reduz-se a uma casa iluminada por dentro com os três personagens à porta fechada. É um concílio dos deuses planejando o futuro do mundo que eles irão construir. A trindade humana está na sua fase embrionária. Para isto, Bachelard (BACHELARD, 1993, p. 52) dirá: “Parece que, em tais imagens, as estrelas do céu vêm habitar a terra. As casas dos homens formam constelações na terra.”

Vencido o tempo de estada dentro da casa, os três saem para, bem mais tarde, efetivarem as ocupações da vida. Numa destas etapas, diante das explicações científicas sobre o combustível propulsor para a decolagem da passarola, Blimunda já revela sua capacidade inquiridora (*MC.*, p. 90):

Que é isso, perguntou Blimunda,[...] Que virtude é essa do éter, perguntou Blimunda, E 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,(...).

É diante do padre que Blimunda declara (*MC.*, p. 86): “Não tenho pecados a confessar.” Visitando o círculo das estátuas (*MC.*, p. 321), “Blimunda disse, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas.”

4.6 Blimunda e o narrador

Não podemos fugir da voz que proclama a fábula: o narrador. Comentando sobre quem narra, Berrini declara ser ele (1998, p. 59):

Um EU onisciente e onipotente, que tudo conhece a respeito de sua narrativa: factos e personagens. [...] Tem o narrador perfeita ciência do que deve dizer, do que irá calar se assim achar oportuno, ou procurará alterar se tal lhe convier. A cada momento sabe o que lhe cumpre fazer. (*sic*)

Tudo que sabemos ou não do enredo devemos ao narrador. Ele é o ser ficcional que tudo seleciona para entregar ao leitor. Também ele tem a prerrogativa de fazer falar quem ele deseja e, com o mesmo poder, fazer calar quem ele acha por bem fazê-lo. Ele é o grande juiz que sentencia ao degredo uma personagem e também é o astuto marqueteiro que promove uma personagem ao grau de importância.

Em análise do narrador no *Memorial do Convento*, declara Real (1995, p. 24) que “(...) o narrador é indubitavelmente heterodiegético quando se coloca numa instância diegética exterior ao discurso”. Este narrador é perceptível, entre tantos casos, logo no início do romance, na apresentação de D. João e D. Maria (*MC.*, p. 11): “D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria (...)”.

Este narrador é chamado por Reuter (2002, p. 75–76) de *narrador heterodiegético*. O teórico amplia seu conceito dizendo que:

Nesta combinação o narrador pode *a priori* dominar todo o saber (ele é ‘onisciente’) e dizer tudo. Como Deus no tocante à sua criação, ele sabe mais do que todas as personagens, conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem os diferentes atores, podendo, sem problema estar em todos os lugares e dominar o tempo: o passado, mas também – de certa maneira – o futuro.

Além de heterodiegético, o narrador do *MC* também assume uma instância homodiegética, conforme registra Real (1995, p. 24): “(...) o narrador é igualmente homodiegético porque, alterando o sujeito discursivo, a si próprio se engloba ou se integra na acção como elemento de um todo”. A comprovação desta hipótese encontra-se no corpo do romance (*MC.*, p. 34):

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 em frente de Jerez de los Caballeros, na grande entrada de onze mil homens que *fizemos* em outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos nossos e debandada dos vivos,(...)¹⁰

De forma resumida, Real (1995, p. 26) declara que o narrador do *MC* “transmuta-se” do *ele/eles* em *nós* e *eu*. Esta mutação do narrador em relação às personagens que ora analisamos tem sua particularidade, pois, em relação à D. Maria Ana, o ser que narra é predominantemente heterodiegético onisciente, sem ‘encarnar’ na voz da rainha, apenas registra sua presença, enquanto que, em relação à Blimunda, o narrador, pendularmente, ora fala por ela, ora a deixa falar, ora fala junto com a companheira do maneta. Eis o quadro sintético sobre o narrador do *MC* apresentado por Real (1995, p. 26):

ELE/S Narrador:	NÓS Narrador:	EU Narrador:
Heterodiegético e extradiegético ao discurso	Homodiegético e intradiegético:	Autodiegético:
<ul style="list-style-type: none"> • Descrição; • Sentença; • Profecia. 	<ul style="list-style-type: none"> • Discurso colectivo, o impessoal como totalidade. 	<ul style="list-style-type: none"> • Discurso ontológico como expressão de objectividade marcante.

¹⁰ Os grifos são do autor desta dissertação.

Apesar de que, no *Memorial do Convento* não haver uma declaração de alguma possível luta de classe, apenas constatamos a própria existência das personagens e seus lugares de ocupação no estrato social, deparamo-nos com personagens que se opõem social, econômica, religiosa e ideologicamente. Basta citar D. João V e Baltasar; Padre Bartolomeu de Gusmão e Frei Antonio de S. José. Bartolomeu dava crédito ao poder da ciência, enquanto que o Frei amparava-se na crença religiosa da existência do milagre.

O narrador registra que Blimunda habita fora do palácio, porque este, segundo Bachelard (1993, p. 47), citando Baudelaire, declara que “(...) num palácio ‘não há um cantinho para a intimidade’”. São as formalidades e os atos que marcam o expediente de seus habitantes. As cerimônias da corte, segundo Baudelaire, parece não oferecerem um ambiente propício para os afetos.

Uma casa chamada naturalmente de casa é o *habitat* do casal Baltasar e Blimunda. Não há luxo nem móveis que insinuem algum aspecto fidalgo, apenas (*MC.*, p. 85): “um telhado e três paredes inseguras, solidíssima a quarta por ser a muralha do castelo,”.

O narrador desenha um arremedo de residência dizendo que, chegando à abegoaria, Baltasar e Blimunda (*MC.*, p. 86):

(...) desenrolam a enxerga e a esteira, aos pés delas encostaram o escano, fronteira a arca, como os limites de um novo território, raia traçada no chão e em panos levantada, suspensos estes de um arame, para que isto seja de facto uma casa e nela possamos encontrar-nos sós quando estivermos sozinhos.

Este excerto é um atestado de miséria que o narrador nos oferece pontuando os elementos que identificam a penúria em que a dupla construtora se encontrava. Mas o que nos chama a atenção neste relato é o objetivo da construção da cabana: promover o aconchego do casal, favorecendo o encontro na reclusão do lar.

Na mudança que o casal operou para esta nova morada próximo à passarola em construção, os utensílios domésticos são diminutos, conforme apreende-se deste relato (*MC.*, p. 85): “(...) chegou para transportar à cabeça de Blimunda e às costas de Baltasar, a trouxa e o atado a que se resumiu tudo.” Os raros utensílios domésticos acomodaram-se sobre a cabeça e as costas dos dois componentes da família.

Há, na descrição do narrador, elementos que já nos põem em evidência o gritante contraste de bens imobiliários entre D. Maria Ana e Blimunda de Jesus. Tudo é diferentemente inferior em Blimunda no que diz respeito aos elementos materiais: casa e utensílios; mas, no que corresponde à atmosfera afetiva, a inferioridade, traduzida em carência de afeto, endereça-se desta vez à esposa do monarca.

O narrador acompanha de perto o pensamento e a ação de Blimunda, transcrevendo as palavras desta mulher pelo recurso do discurso direto (*MC.*, p. 123): “Come o pão, disse Baltasar, e Blimunda respondeu, Ainda não, primeiro vou ver a vontade daqueles homens”.

Tão próximo está o narrador da companheira do soldado que chega até a misturar a sua fala com a dela (*MC.*, p. 329-330):

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 sensações.¹¹

Sobre este fenômeno, a invasão na voz da personagem, Berrini (1998, p. 60) opina que: “O narrador misturou-se com a personagem, com ela se fundiu e fê-la pensar conforme suas próprias reflexões e di-lo claramente.” Um pouco mais adiante, Berrini (1998), p. 60) acrescenta que o narrador participa das penitências de Blimunda. A autora legitima sua tese citando (*MC.*, p. 60): “Castigamos a carne pelo jejum, maceremo-la agora pelo açoite”.

Traçando um paralelo entre as duas mulheres em pauta nesta análise, diríamos que o discurso do narrador denuncia a importância que ele confere, no discurso literário, tanto à D. Maria Ana quanto a Blimunda, apesar de que no contexto social ambas as mulheres, principalmente Blimunda, estaria relegada à ocultação da voz. Blimunda, como bruxa, não poderia expor todas as suas palavras, apesar de sempre ter a iniciativa para falar. Mas, no convívio familiar, sempre fazia uso da palavra.

¹¹ Os grifos são do autor desta dissertação.

4.7 Blimunda murmura

Levando-se em conta a entonação da voz, a gradação ascendente seria partir do calar chegando ao gritar; mas, pela proposta desta pesquisa, que prioriza o uso do silêncio, vamos considerar este fenômeno a partir do murmurar e, finalmente, nos reportaremos ao estágio do calar.

O primeiro registro de murmúrio ocorre quando Baltasar e Blimunda tomam o rumo da abegoaria onde se encontra a estrutura da passarola. Ao chegarem ao local, uma torrencial chuva os recepciona. O casal adentra a casa, onde um festival de goteiras promove a inundação do local. Neste instante, o par entra (*MC.*, p. 136) “apenas murmurando”.

O segundo caso transcorre às vésperas da subida da passarola, quando os três, sob uma noite fria e escura, após terem se alimentado (*MC.*, p. 198): “(...) deitaram-se sob o casco da máquina, cobertos com o capote de Baltasar e um pano de vela que tiraram da arca, e Blimunda murmurou, Está doente o padre Bartolomeu Lourenço (...)”.

No primeiro incidente, o narrador não relata o conteúdo do murmurar, enquanto que no segundo, ele registra *ipsis litteris* as palavras ali proferidas.

4.8 Blimunda fala baixo

Diante da procissão do Corpo de Deus, Blimunda se dirige a seu companheiro, num diálogo que gira em torno de uma nuvem fechada que poderá se desfazer em chuva (*MC.*, p. 143): “Que outra nuvem fechada veria eu no Corpo de Deus, no seu carnal corpo, em voz baixa o disse a Baltasar,(...)”.

4.9 Blimunda grita

No embaraçoso momento em que a passarola estava para subir, num ambiente marcado pelo medo, nervosismo e incerteza, a companheira dirige-se para o seu parceiro numa entonação acima da média, conforme registra o narrador (*MC.*, p. 196): “(...) e Blimunda grita, Baltasar, Baltasar, (...)”.

4.10 Blimunda: uma mulher de iniciativa para falar

É uma mulher de iniciativa diante de um Baltasar que lhe fica à mercê da maturidade dela. Isto se depreende deste excerto (MC., p. 323): “(...) Blimunda [...], sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto (...)”

Não é acidental que a filha de Sebastiana também seja uma deusa – Espírito Santo - na teologia pregada pelo narrador. A sua capacidade lhe dava esse crédito (assim como Baltasar tinha também o seu talento singular), porque o falar humano estabelece uma afinidade entre este e os deuses, pelo menos é assim que vê Steiner (1988, p. 56): “Se o homem falante fez do animal seu servo ou inimigo mudo – os animais do campo e da floresta não mais compreendem nossas palavras quando gritamos por socorro - , o controle da palavra pelo homem também bateu à porta dos deuses”.

Blimunda tem iniciativa não apenas para falar, mas também para se impor como um ser dotado de importância. Pitthan (2004, p. 4) declara que:

A mulher omissa e submissa, dependendo, escrava, definitivamente não participa do *ser* Blimunda. Esta toma parte das decisões, tem consciência da sua participação e da importância do seu trabalho, sabe que é um dos pilares desse grande sonho, dessa ousada busca de liberdade. Durante a construção da passarola, acompanha os dois homens não só por respeito ao marido ou ao representante da igreja – que representa, também, a castração, pois que lhe levou a mãe – mas acima de tudo porque sabe ser diferente, sabe ser uma *persona* especial e acredita na empreitada à qual se dedica. É participativa e nunca está ausente. Em a arte da união, e é em quem mora a paciência para dastar os nós e menores e mais apertados, por isso mais difíceis, sem arrebentar os fios que tecem as asas dos sonhos.

4.11 Blimunda: uma questionadora

Blimunda está sempre questionando, sempre duvidando, sempre inquirindo sobre alguns pontos que não lhe ficaram ou claros ou que ela não concorda com algo que está acima

de seu julgamento, então ela questiona a religião, o padre Bartolomeu e até mesmo Deus. Sempre está trazendo para o centro das discussões as questões que se lhe propõem interrogativas. Ela diz (MC., p. 86): “Não tenho pecados a confessar”.

4.12 Família calada

Baltasar estava explicando os meandros do casamento a Blimunda, mas seus pais ficaram extasiados diante (MC., p. 100) “(...) do estranho ar da rapariga (...)”. Enquanto corre a descrição física de Blimunda: cabelo e olhos, (MC., p. 101): “(...) por isso ficaram todos calados, (...)”. Mas a “estranha” nora quebra o silêncio e começa a falar sobre sua família (MC., p. 101): “Não conheci o meu pai (...)”.

Um soldado calado. Ao regressar a casa do pai, Baltasar traz consigo sua companheira. João Francisco, sogro de Blimunda, percebeu a mutilação da mão do filho, mas falou sobre ela, dizendo apenas (MC., p. 100) “Paciência, (...)”. Baltasar narra como foi a batalha, mas, diz o autor (MC., p. 100): “(...) calando que estivera quase dois anos em Lisboa sem dar notícias, (...)” (*sic*)

Um par calado. O padre havia acabado de oficializar a união de Blimunda e Baltasar e declará-los casados. O padre saiu e os recém-casados (MC., p. 54) “Por uma hora ficaram os dois sentados, sem falar”. Este silêncio não significa um vazio de significados para o entendimento do casal, pois, segundo Orlandi (2007, p. 29), o silêncio “(...) é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante”. Além do mais, (ORLANDI, 2007, p. 29-30), “O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (...)”.

O silêncio dos dois evidencia um não-falar verbalmente, porque (ORLANDI, 2007, p. 31): “(...) o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.”

O silêncio no transcurso sexual praticado por Baltasar e Blimunda não pode ser visto como um fator negativo, porque, neste instante, a linguagem verbal não precisa se manifestar. As palavras aí poderiam ser um interdito, um criar obstáculos para o bom andamento do coito, pois, conforme declara Silva (1989, p. 83-84):

A integração perfeita do par [...] é lembrada com freqüência e através de semas recorrentes, entre os quais predomina o do silêncio nos momentos mais graves da revelação mútua, quando as palavras parecem inúteis, demasiadas, desprovidas do mágico sentido. Não há discurso amoroso entre os dois, apenas amor, paixão, gozo, identidade, complementaridade. [...] As palavras tornam-se desnecessárias porque o silêncio é rico de significação (...).

O narrador legitima esta assertiva ao descrever a solicitação de Baltasar que almeja a bênção da mãe (*MC.*, p. 107): “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.” A linguagem foi substituída por um contemplar silente.

Silva (1989, p. 84) à luz de Blanchot, afirma que essa contemplação silenciosa

(...) caracteriza a aspiração do poeta, numa busca de uma ‘linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável ao qual é preciso impor *silêncio*, se se quer, finalmente, ser compreendido.

Os dois, Baltasar e Blimunda, estavam a caminho de Mafra, levando seus minguidos pertences na cabeça e nas costas, pelo caminho a fora. Neste percurso, (*MC.*, p. 85), “Descansaram aqui e além no caminho, calados, nem tinha que dizer, se até uma simples palavra sobra se é a vida que está mudando, muito mais que estarmos nós mudando nela.”

O pianista Domenico Scarlatti, após a chegada do cravo, trazido por (*MC.*, p. 170) “(...) dois mariolas, a pau, corda, chinguiço, e muito suor da testa, (...)”. Seguindo o discurso do narrador, somos informados que o artista do piano (*MC.*, p. 171): “naquela tarde já dedica-se a afinar o instrumento, [...] Enquanto Baltasar entrançava vimes e Blimunda cosia velas, trabalhos calados que não perturbavam a obra do músico.”

No exercício para recolher as vontades, o laborioso par chama a atenção dos lisboetas (*MC.*, p. 176):

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,(...).

4.13 Silêncio destinado à Blimunda

Chamamos a atenção para um detalhe na narrativa que envolve as duas mães: Sebastiana e D. Maria Ana. Ambas as mães aconselham as filhas no final de algum evento. Sebastiana, diante da morte iminente, dirige-se à Blimunda. Este final é provocado pela Inquisição. A filha recebe um conselho da mãe – o conselho para não falar. D. Maria Ana também se despede da filha, pois, Maria Bárbara, a infanta, encaminha-se para o casamento. No discurso da rainha mãe não há a forma explícita de solicitar o silêncio, mas infere-se que a filha deve ser submissa, aceitando com resignação as investidas sexuais dos homens.

Caminhando no contrapé dos comentários anteriores, quando situávamos, entre outros, o texto do escritor bíblico - *João* 1:1, afirmando que “no princípio era o verbo”, invertamos a lei natural do processo criador ao analisar a personagem Blimunda, testemunhando ocularmente a apelação da sua genitora, registrando aqui a primeira fala de sua mãe quando lhe dirigia as primeiras palavras, na ocasião da condenação (*MC*, p. 51), imposta pelas leis inquisitórias aos hereges. Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda, declara-se “amordaçada” (*MC*, p. 51), e, mais à frente, admite que “a boca me amordaçaram” (*MC*, p. 51), e que isto a impede de gritar e, daí, seu coração geme (*MC*, p. 51). Dirige-se a Blimunda, sua filha, com as seguintes palavras (*MC*, p. 51): “não fales, Blimunda, olha só.” Este recado da mãe condenada tem a perspectiva de um conselho para a proteção da filha.

O discurso é composto por duas orações “sebastiânicas”: a primeira, “não fales’ e a segunda, separada pelo vocativo *Blimunda*, “olha só”. Este episódio adquire significado na fala anterior, quando a condenada mãe chama pela filha, pronunciando por três vezes o nome da futura esposa de Baltasar, dizendo (*MC*, p. 51): “ (...) filha minha, e já me viu, e não pode falar”. Adulteraríamos o texto colocando uma voz na boca da personagem dizendo: mas pode olhar.

O falar de Sebastiana, que já dá nome à filha (*MC.*, p. 51) “é seu nome Blimunda” seria uma amostra grátis do destino da jovem, pois, de acordo com Madrugá (1998, p. 57): “Segundo uma larga tradição filosófica, filológica e mística, o nome reflete as qualidades essenciais da pessoa, pois encerra e reflete o poder mágico da palavra, que evoca e recorda”. Um pouco antes, a autora (MADRUGA, 1998, p. 54) lembra a opinião de Crátilo, para quem “(...) os nomes exprimem a essência, a natureza do que nomeia, pois derivam dela. Conhecer os homens é conhecer as coisas.”

O conselho de Sebastiana à Blimunda constrói-se pelo falar da mãe, pois, apenas a condenada é quem fala, e sua filha, Blimunda, ouve. O conselho é erguido sobre duas pedras fundamentais: “não podes falar” e, “não fales”¹². Alicerçado na primeira pedra, a construtora do discurso já se munia de informação de que sua destinatária não poderia pronunciar nenhuma palavra, restando à Blimunda, por enquanto, o direito de se resguardar, correspondendo sua resposta apenas no ato de olhar.

Não advogamos que a súplica da mãe tenha determinado o destino da filha, mas Blimunda, devido à situação de mulher e pelas qualidades de uma bruxa, teve que se submeter a uma mudez do verbalizar, sem, contudo, deixar de falar pelo silêncio.

Sebastiana julgava que a verdadeira pátria-mãe, proteção para a filha, era o silêncio. Neste mapa, o hemisfério inquisitório encontrava o marco zero ladeado, aleatoriamente, ao norte, a mãe, falando e, ao sul, a filha, instada a não falar.

Há, no discurso da matriarca, uma origem híbrida: por um lado, a Inquisição subjogava a sociedade com a mordança, já testemunhada pela condenada Sebastiana e, em segundo plano, a voz da mãe era a voz da coletividade suplicante aos seus pares que nada dissessem a fim de não serem condenados. O primeiro ramo desta sentença híbrida é voz do opressor que condenava os heréticos, caso eles se declarassem praticantes de bruxarias; o segundo, é a voz da ideologia dos oprimidos: as mulheres ditas feiticeiras, hereges, blasfemas.

Da mesma forma que se diz que Camões era “manco de um olho”, dizemos que Sebastiana junta as ações de elementos de compleição heterogênea, anatomicamente, testemunhando ela que (*MC.*, p. 51): “a boca me amordaçaram, não os olhos”. A mordança poderia ser aplicada aos olhos da herege, mas ainda não chegou a este estágio. Havia a

¹² “(...) Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não podes falar, (...) não fales Blimunda, olha só, (...)” *MC.*, p. 51

liberdade da competência ocular, porque aí não se detectava a opinião, apenas a contemplação, mas, a retenção das palavras pelo recurso da mordança mostrava-se eficiente e palpável.

Este é o contexto no romance onde pela primeira vez surgem mãe e filha, antes, porém, a mãe formula a auto-apresentação (*MC.*, p. 50-51): “e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco [...] aqui vou blasfema, herética, temerária (...)”. Desta identidade de Sebastiana constrói-se o púlpito de onde emanam suas palavras da homilia preventiva para com a filha.

Pouco adiantou a Sebastiana exerce sua capacidade de emitir suas opiniões. Deu testemunho do que ela era e parecia ser: uma visionária e reveladora. O que lhe foi imputado pelo tribunal constituía a senha para a sua condenação (*MC.*, p. 50): “disseram-me... era fingimento”. O seu testemunho de que ouvia as vozes provindas das fontes celestes, divinas, também não foram acatadas como verídicas, segundo o tribunal, ela estava equivocada. Na verdade, ele estava captando as ondas demoníacas. O currículo desta mulher provida de olhos e ouvidos, registrados pela anatomia e comprovado fisiologicamente, recebia o carimbo de desaprovação.

A relação familiar mãe-filha propunha a lei do silêncio diante da situação em que se encontravam – situação de extrema delicadeza e complexidade onde qualquer palavra poderia ser incriminatória e transformar-se em uma arma na mão da Inquisição para levar a filha ao mesmo destino punitivo em que se encontrava a mãe.

4.14 Blimunda silenciosa

O que caracteriza Blimunda não é a boca, mas os olhos. Isto metaforiza que ela é uma mulher que vê, conforme discorremos em momento anterior nesta dissertação. O falar não é o seu ponto distintivo. De acordo com Abreu (2007, p. 69):

Percebemos em Blimunda um ser que vive silenciosamente, sem opor-se às rígidas normas e aos dogmas religiosos da sociedade portuguesa. Mesmo vivendo dentro de um regime social duríssimo em que a mulher é inferior e subordinada ao homem, ela consegue impor-se,

sem afrontar diretamente essa estrutura, na medida em que cria a sua própria ideologia de via.

Após a chegada a sua casa, Blimunda deu início aos preparativos para a ceia. Fez tudo sem pronunciar nenhuma palavra, conforme relata o narrador (*MC.*, p. 53-54): “(...) 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 isto sem falar,(...)”. Neste contexto, o narrador declara que a companheira do maneta, (*MC.*, p. 54) “(...) era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, (...). A pergunta que ela fizera anteriormente foi (*MC.*, p. 54): “Que nome é o seu (...)”.

Interpretamos esse “como se calada estivesse respondendo a outra pergunta”, como uma figura de pensamento *Litotes*, pois, esta afirmação branda - *calada* - serviu para encobrir, ou silenciar, outra afirmação.

Lembramos que este é o silêncio retórico, ou seja, aquele espaço deixado intencional e planejado com o intuito de se evitar uma declaração. O dizer o que se pensa, provocando uma interrupção na hora oportuna, e, ao invés de emitir uma frase, implanta-se o silêncio, gera-se, segundo Teles (1989, p. 15), um “(...) impacto de hesitação e emoção que envolve efetivamente o leitor”.

Blimunda percorre a direção contrária daquela que tomou D. Maria Ana, ou seja, a rainha perde a identidade real, rendendo-se ao silêncio, enquanto que a mulher do soldado, segundo Silva (1989, p. 35): “(...) readquire forma e identidade, nem que, para isso, a ficção incumba de (nomeá-la) para (lhe) dar vida, preenchendo as zonas silenciosas”. O silêncio de Blimunda insere-se no texto (SILVA, 1989, p. 35): “(...) contra-ideologia, um discurso desalienante, que pretende destruir a idéia de que só o dominador é capaz de operar com símbolos, logo, de que só ele é capaz de pensar.”

A conversa gira em torno dos trabalhos na construção do convento, onde haverá emprego para Álvaro Diogo, que está contente por esta perspectiva. Mas, Baltasar pretende voltar para Lisboa, apesar do incentivo do cunhado, ao animar o maneta, dizendo que ali, em Mafra, haverá lugar para ele. Ciente de seu defeito físico, o companheiro de Blimunda apresenta suas refutações e imediatamente propõe o retorno para a cidade (*MC.*, p. 125): “ (...) precisamos voltar para Lisboa, não é, Blimunda, e Blimunda, que tem estado calada, acenou com a cabeça.”

Qual Odisseu em busca de sua Penélope, Blimunda empreende o reencontro com o seu companheiro, numa saga de nove anos. Inês Antônia pergunta pelo irmão, Baltasar. A mesma indagação tem Blimunda. A resposta que esta tem é (MC., p. 339): “Baltasar ainda não pode vir”. A resposta fica por conta do narrador (MC., p. 339): “(...) dizer isto é o mesmo que estar calada, (...)”. A explicação para a inutilidade da explicação de que ele não pode vir justifica-se nas palavras do narrador (MC., p. 339): “(...) a questão não é se pode ou não pode vir, a questão é não vem porquê, (...)”

4.15 Silêncio físico

Há um silêncio físico que acompanha tanto outras personagens quanto Blimunda e Baltasar no decorrer do romance. Evidencia-se no período do primeiro transcurso sexual. É um silêncio externo que desloca a atenção do casal do ambiente onde se encontra na intimidade, voltando o ouvir para além das paredes que o cerca (MC., p. 55): “Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue”. Após a percepção do silêncio, comenta o narrador, relatando que no ato sexual (MC., p. 55): “Não correu mais sangue.” O barulho, caminhando em forma de gradação descendente, desfaz-se em silêncio. Este espaço silente foi o prenúncio para o casal voltar o olhar para si.

Em um diálogo, já mencionado nesta dissertação, entre o padre Bartolomeu e o músico Domenico Scarlatti sobre a eficácia do sermão ou da música, o executor do cravo declara (MC., p. 157-158): “Fica o silêncio depois da música e depois do sermão, que importa que se louve o sermão e aplauda a música, talvez só o silêncio exista verdadeiramente.”. Neste trocadilho, o músico relativiza a importância do sermão e da música, ao mesmo tempo em que, apesar de esboçado em tom de dúvida entre um e outro, conclui que é o silêncio que existe.

Numa espécie de julgamento do sermão do padre Bartolomeu Lourenço, o Frei Boaventura de S. Gião, um censor do paço, declara que (MC., p. 169): “ (...) só a voz do silêncio poderia ser a melhor expressão das suas vozes, que, diz ele, suspensas ficariam mais atentas, e emudecidas mais reverentes.”. O silêncio, neste contexto, seria um recurso eloqüente porque, traria atenção e reverência.

Era o mês de dezembro quando Baltasar voltava para casa e encontra Blimunda trazendo-lhe a notícia que Scarlatti se fazia presente na casa do visconde. A evidência de que o músico viera para aquelas cercanias está no fato de João Francisco ouvir uma música. O ponto dificultoso consistia na circunstância em que era ouvido aquele som: por causa do frio, as portas estavam fechadas. Era preciso um grande silêncio para que o cravo do músico fosse ouvido.

4.16 Silêncio escatológico

Scarlatti, numa de suas visitas à oficina onde se construía a passarola, pedia que não parasse com o trabalho barulhento que ali se efetuava. Ele dedilhava o seu cravo (*MC.*, p. 172) “(...) no meio do grande clamor da abegoaria, e no entanto [...] encadeava serenamente a sua música, como se o rodeasse o grande silêncio do espaço onde desejava tocar um dia.” Há algo de genial aqui neste texto. O silêncio aqui é aquele que é percebido pelo músico. É o silêncio que poucos conseguem ouvir, mas já se percebe aqui.

4.17 Outros silêncios

Durante uma conturbada navegação aérea na passarola, o padre Bartolomeu tenta enxergar o que poderia ser uns vultos distantes. Em face das incertas alternativas para designar o que se avista, ele conclui dizendo que (*MC.*, p. 192): “(...), o silêncio aflige, ”. O silêncio aqui não é a ausência de voz, mas a ausência de determinação do que seja aquilo que precariamente se avista, que não se consegue subtender.

Mais adiante, ainda na conturbada descida da passarola, Blimunda percebe que o padre está doente. A doença do padre redundaria não apenas numa questão de anatomia e fisiologia humanas, mas também da falta de iniciativa para a solução do problema da máquina. O casal se pergunta sobre o que deveria fazer, porque o estado de saúde do religioso era preocupante. Diante da situação, ouviram o pároco murmurar, e isto trouxe certo alívio, mas que, ao mesmo tempo, infundia preocupação (*MC.*, p. 198): “(...) o pior de tudo era o silêncio, (...)”. Mais uma vez, após o silêncio, o casal, mesmo em situação vexatória do desconforto, adormece. O silêncio parece ampliar o problema.

No colapso da passarola, estava o casal tateando entre o esqueleto da máquina e a escuridão da noite, tentando encontrar uma saída para se firmarem. O narrador declara que, ao

se deparar com as folhas que filtravam a luz, havia uma cúpula e, sobre ela havia (MC., 260) “outra de silêncio, e sobre o silêncio, uma abóbada de luz azul, (...)”. O silêncio, neste caso, estaria materializado, intercalando-se entre uma luz e outra.

O silêncio é a lei que rege os destroços da caída passarola. O narrador descreve-o como a ausência de som encontrado (MC., p. 261): “Era como o dentro de um ovo, a casca dele, o silêncio que lá está.”. Mais uma vez, o silêncio foi o estágio final que serviu para dar início a um ato afetivo. Imediatamente, após o narrador reconhecer o silêncio, relata-se que (MC., p. 261):

Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas despidas de abrigo e enxerga. Em profunda escuridão se procuram, 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, (...).

Em meio ao desastre, Baltasar desaparece. Blimunda está de plantão nesta noite, desejando encontrar seu homem. Suas esperanças são alimentadas com o nascer da luz, pois, desta forma (MC., p. 328): “(...) melhor verá ele o caminho(...)”. O narrador transmuta-se, saindo da terceira pessoa para a primeira do plural, dizendo (MC., p. 328): “(...) daqui a pouco lhe *ouviremos* certamente os passos, no grande silêncio avisador da noite”.¹³

Dois características destacam-se deste silêncio neste momento. A primeira é explicitada ao ser o silêncio adjetivado como *avisador*. O silêncio é o índice que registra a chegada ou não do cônjuge. A segunda, derivada desta, é que, mais uma vez, o encontro do casal é precedido pelo silêncio (MC., p. 328): “(...) e ali estará Blimunda a recebê-lo, o mais é nossa obrigação ser discretos, basta que saibamos que é muita a inquietação desta mulher. ”

Há uma desenfreada busca contínua pelos lugares onde (MC., p. 329) “Não há pastor nem rebanho, apenas um profundo silêncio quando Blimunda pára, (...)”. Neste instante, diz-se que ela encontra-se numa ‘solidão profunda’. O narrador declara que o Monte Junto está perto (MC., p. 329): “(...) parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, (...)”. Este ‘parece bastar’ serve de *álibi* para o narrador tecer uma comparação

¹³ O grifo é do autor desta Dissertação.

(*MC.*, p. 329): “(...) como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem.” Mais uma vez, o silêncio é o palco onde Blimunda imagina, segundo o narrador, o encontro com o companheiro. O narrador não garante tal intenção da ecovisionária, ao declarar que (*MC.*, p. 329):

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, [...] esta de Blimunda nas suas ancas, como se lhes tivesse tocado o seu homem.

O narrador parece reconhecer ter exagerado ao declarar o que estaria dentro da personagem. Ele tenta se recuperar dizendo (*MC.*, p. 329): “(...) nós não estamos dentro das pessoas”. Intuímos que o narrador foi blimundizado, mas uma blimundização parcial, porque ele não tem a mesma categoria inerente à sua personagem. Ele trabalha com a impossibilidade, que nunca teve, de ver dentro das pessoas; ela, com a certeza de poder ver dentro dos homens.

Ainda em densa noite, a andarilha errante, oscila entre o choro e o med. Dá-se conta de que está em meio ao silêncio e este pode ser um prenúncio para a resolução dos seus problemas (*MC.*, p. 333):

Pelas frestas da igreja coava-se uma luz pálida. Havia um grande silêncio sob o céu estrelado, [...] Blimunda foi-se aproximando, pareceu-lhe ouvir um murmúrio entoado de orações, seriam as completas, quando chegou perto tornou-se mais forte a melopeia, agora eram cheias as vozes, ali orando ao céu, tão humildemente orando que Blimunda tornou a chorar, talvez estes frades, sem o saber, estivessem trazendo Baltasar das alturas (...).

Parece que o silêncio torna-se um índice que antecipa o acender das esperanças desta garimpeira de companhia em busca da sua outra metade – Baltasar. Deste feita, o silêncio abre a cortina do tempo para que ela atine com os que fazem as preces como se, ainda que involuntariamente, estivessem trazendo seu perdido companheiro.

Blimunda está mais uma vez envolta num silêncio e também marcado por um encontro com um homem. A aproximação de um vulto logo se concretiza na imagem de um frade com quem tem uma luta corporal em defesa de sua honra de mulher. Na medição de forças, houve uma trégua quando ela se levantou e (*MC.*, p. 335): “(...) apurou o ouvido”. Quanto à intensidade (*MC.*, p. 335), “O silêncio era total dentro das ruínas, apenas o seu coração batia”. Este foi o silêncio diferente dos outros que prenunciavam a possível chegada do seu homem. Agora, o silêncio assinalou a fuga ao domínio de outro homem (*MC.*, p. 335): “Quando ia sair dali, olhou para atrás 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”.

Blimunda não encontrou o homem, Baltasar, do gancho, mas fez deste instrumento, antes uma parte do corpo de seu homem, agora uma arma de ataque e defesa na mão da mulher. Ali estava a mão de seu companheiro como a mão da heroína. Depois de cravar o espigão nas costelas do frade, ela mesma, reunindo suas forças, extraiu-o. Aquele gancho pertencia a outra pessoa.

Seu corpo reclama um homem que tem um gancho na mão. No corpo de Baltasar, o instrumento, apesar de postiço, era o que identificava anatomicamente aquele que fora ‘abençoado’ pelo padre Bartolomeu. Outro homem que ousasse ocupar o lugar do soldado seria condenado a receber o gancho, não no término do braço, mas entre as costelas. Não era Blimunda do frade, mas Blimunda de Baltasar.

4.18 Estátuas

As estátuas dos santos haviam chegado a Mafra para a sagração. À noite, no entender de Baltasar, estendia um convite para ir, juntamente com sua amada, conhecer as imagens dos santos (*MC.*, p. 319): “Queres ir ver as estátuas, Blimunda, o céu deve estar limpo e a lua não tarda aí, (...)”. Diante do pedido, a companheira aquiesceu: (*MC.*, p. 319): “Vamos, respondeu ela.”

O casal entra no círculo das estátuas e dá início ao (re)conhecimento de cada uma delas. A consciência da mudez das estátuas reflete-se na evidência que o narrador manifesta (*MC.*, p. 320): “Blimunda não pode perguntar à estátua, Quem é, o cego não pode perguntar ao papel, Que dizes, (...)”. O falar de Blimunda não é compatível com a postura surdo-muda

da estátua, assim como a impossibilidade de ver de um cego não se harmoniza com o que está escrito numa folha. Neste detalhe, percebemos que (*MC.*, p. 320): “Só Baltasar, em seu tempo, pôde responder,” quando ela lhe perguntou qual era o nome dele.

A lua, que antes iluminara o caminho e as estátuas, fora coberta por (*MC.*, p. 320) “Uma nuvem solitária” vinda do mar. Isto contribuiu para embaçar o ambiente (*MC.*, p. 320): “As estátuas tornaram-se vultos brancos, informes, perderam o contorno e as feições, estão como blocos de mármore antes de as ir procurar o cinzel do escultor.” Além do mais (*MC.*, p.320), “Deixaram de ser santo e santa,”. Todas estas características levam a uma conclusão inevitável sobre as estátuas (*MC.*, p.320): “(...) são apenas primitivas presenças, sem voz,”.

Após esta silente visita ao círculo das estátuas, o casal começa a descer, quando (*MC.*, p. 321) “Blimunda olhou para trás.” As estátuas (*MC.*, p. 321) “Fosforesciam como sal.”¹⁴. Nesta atmosfera muda, Blimunda (*MC.*, p. 321) “apurando o ouvido, percebia daquele lado um rumor de conversação,(...)”. Este momento reflexivo leva a companheira de Baltasar a mensurar a qualidade de vida das estátuas, concluindo que (*MC.*, p. 321): “Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam,”. Para Blimunda, um ser que não se locomove, não vê e não fala e vive metido no ostracismo, não poderia ser feliz.

O não falar das imagens é uma característica gritante percebida por Blimunda, pois, segundo ela (*MC.*, p. 321), “Do que eu gostava era vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas (...)”. A visionária até dá uma chance à dúvida ao postular (*MC.*, p. 321): “Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos”.

Blimunda evolui o seu raciocínio em torno da questão das estátuas não falarem, o que a leva a digressões, que chegam ao nível da preocupação teológica. Mesmo que as estátuas falem, era necessário que falassem com os dois, Blimunda e Baltasar. Isto era uma necessidade religiosa (*MC.*, p. 321-322): “Isso não sabemos (se as estátuas falam sozinhas), mas se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu,”. Blimunda levanta a possibilidade de falarem sozinhas (*MC.*, p. 321): “Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, (...)”. A falta de diálogo entre as estátuas e os que se inclinam perante elas geram em Blimunda uma série de questionamentos, também, sobre a

¹⁴ Esta passagem lembra a personagem bíblica, Ló, que, fugindo com a família para Zoar, sua mulher, cedendo à tentação de olhar para trás, transformou-se em uma estátua de sal. Gênesis 19:23-26.

vida dos santos (*MC.*, p. 321): “Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam (...)”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi identificar e caracterizar os silêncios das personagens D. Maria Ana Josefa, Sebastiana Maria de Jesus e Blimunda Sete-Luas. Na dissertação, procuramos fazer um estudo reflexivo sobre o papel que cada uma destas personagens femininas desenvolveu na sociedade em que habitaram e sua projeção no enredo do romance.

Uma questão que assumiu um grau maior de importância foi a de identificar o narrador como um contador da História do tempo, século XVIII, em que se passam os episódios do romance.

Inicialmente, atribuímos ao narrador a função de silenciador das vozes das personagens, mas, numa análise mais apurada chegamos à conclusão que o papel do narrador foi o de registrar as ações que as personagens, como atrizes, desenvolveram segundo os critérios de julgamento da sociedade.

O narrador, através do qual recebemos todas as informações das personagens, inclusive as falas e os silêncios, fez uso do discurso literário para dar significado ao que cada personagem expressava, quer falando, quer omitindo-se de falar. Mesmo não verbalizando seus pensamentos, os silêncios das personagens eram revelados ao leitor pelas deduções e comentários construídos pelo narrador.

Ainda que o narrador não fizesse uso do discurso direto, artifício em que a personagem expõe diretamente suas palavras, o leitor não ficou órfão de informações sobre as intenções daquelas mulheres do romance, porque ele se encarregou de tecer seus comentários sobre as ações ou mesmo os pensamentos das três mulheres contempladas pela nossa análise.

Não foi uma prerrogativa do narrador registrar o silenciar as personagens, ele apenas transcreveu os fatos que se passavam na História, ou seja, por serem mulheres umas, e mulheres e bruxas outras, elas eram colocadas numa situação de desvalor. Neste ínterim, principalmente no calor da Inquisição, o falar tornava-se um ato de autocondenação. Configurava-se, então, a existência de um silêncio imputado, não pelo discurso literário, mas pelo discurso histórico.

Este silêncio manifesto não significaria uma ausência de significado, pois o silêncio *significa*. O calar de D. Maria Ana, Sebastiana de Jesus e de Blimunda reveste-se de sentido. No romance, as personagens não são castradas de transparecer o que lhes ocupam os pensamentos, elas dizem falando, gesticulando, sussurrando, gritando ou calando. Coube ao narrador escolher o momento e o recurso adequados para que elas verbalizassem ou não o que lhes era conveniente.

No silenciar de D. Maria Ana entra o fator social: era uma mulher para a procriação. No silenciar de Sebastiana entra um elemento histórico: a censura. A censura emerge através da Inquisição, no empreendimento chamado de *caça às bruxas*. No silenciar de Blimunda, há um complexo de elementos que cooperam para se evitar o falar, desde o assistir ao auto-de-fé onde estava sua mãe, até os momentos em que prefere escusar-se de falar.

No *MC* José Saramago construiu uma paródia da história oficial. Vista desta forma, a história é vista a partir do ponto de vista das classes marginalizadas. O narrador, através dos olhos da ficção, leva o leitor a revisitar o passado histórico, questionando-o, criticando-o.

Blimunda, entre as mulheres, aquela sobre quem nos demoramos mais na análise, é uma vitrine que nos deixar ver os aspectos de uma estrutura social que não está exposta nos documentos oficiais de então. A história contada pelo narrador sobre a companheira do soldado é conjugada através da infâmia, horror e humilhação. A capacidade excessiva de olhar é a maneira de Blimunda dizer, com ou sem palavras, aquilo que as outras mulheres não diriam. Ela rompe com a lei do silêncio e, pelas palavras, denuncia a situação degradante do ser mulher.

Pela fala e pelo silêncio, Blimunda anuncia a proclamação da liberdade, assumindo um papel estratégico na economia do romance, da trindade e do “matrimônio”. É dela que partem as iniciativas da busca do companheiro desaparecido, mesmo sendo pré-julgada como louca.

A autoconsciência da importância de Blimunda pode ser vislumbrada a partir da sua postura de um casamento nada convencional pela tradição eclesiástica. Essa é a mulher que fala quando deve e cala quando quer.

Nossa pesquisa registrou os episódios em que o narrador abre as comportas da ficção para deixar passar a história, agora, filtrada pela liberdade, pela ausência de censura, que calou muitas mulheres e homens do romance.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

(ordem cronológica)

- Terra do pecado.** 1 ed. Lisboa: Editorial Minerva, 1947.
- Os poemas possíveis** (poemas). Portugal: Portugália Editora, 1966.
- Provavelmente Alegria** (poesias). Lisboa: Livros Horizonte, 1970.
- Deste mundo e do outro** (crônica). Lisboa: Editora Arcádia, 1971.
- A bagagem do viajante** (crônicas). Lisboa: Editora Futura, 1973
- O embargo.** Lisboa: Estúdios Cor, 1974.
- As opiniões que o DL teve** (crônica). Lisboa: Seara Nova, Editorial Futura, 1974.
- O ano de 1993** (texto experimental). Lisboa: Editorial Futura, 1975.
- Os apontamentos** (crônicas/escritos políticos). Lisboa: Seara Nova, 1976.
- Manual de Pintura e Caligrafia** (romance). Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- Objeto Quase** (contos). Lisboa: Moraes Editores, 1978.
- Poética dos cinco sentidos** (contos). Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.
- Que farei com este livro?** (teatro). Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- A noite** (teatro). Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- Levantado do Chão** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1980.
- Memorial do Convento** (romance). Lisboa: Editorial caminho, 1982.
- O ano da morte de Ricardo Reis** (romance). Lisboa: Editorial caminho, 1984.
- Viagem a Portugal.** 4 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- Jangada de pedra** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- Segunda vida de Francisco de Assis.** Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

- História do Cerco de Lisboa** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- O evangelho segundo Jesus Cristo** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- In nomine Dei** (Teatro). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Ensaio sobre a cegueira** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- Cadernos de Lanzarote** (diário). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Todos os nomes** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- O conto da Ilha Desconhecida**. Lisboa: Editorial caminho, 1998.
- Caverna** (romance). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- A maior flor do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- O homem duplicado** (romance). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

(ordem alfabética)

- A bagagem do viajante** (crônicas). Lisboa: Editora Futura, 1973
- A maior flor do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- A noite** (teatro). Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- As opiniões que o DL teve** (crônica). Lisboa: Seara Nova, Editorial Futura, 1974.
- As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Cadernos de Lanzarote** (diário). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Caverna** (romance). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Deste mundo e do outro** (crônica). Lisboa: Editora Arcádia, 1971.

- Ensaio sobre a cegueira** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- História do Cerco de Lisboa** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- In nomine Dei** (Teatro). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Jangada de pedra** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- Levantado do Chão** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1980.
- Manual de Pintura e Caligrafia** (romance). Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- Memorial do Convento** (romance). Lisboa: Editorial caminho, 1982.
- O ano da morte de Ricardo Reis** (romance). Lisboa: Editorial caminho, 1984.
- O ano de 1993** (texto experimental). Lisboa: Editorial Futura, 1975.
- O conto da Ilha Desconhecida**. Lisboa: Editorial caminho, 1998.
- O embargo**. Lisboa: Estudios Cor, 1974.
- O evangelho segundo Jesus Cristo** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- O homem duplicado** (romance). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Objeto Quase** (contos). Lisboa: Moraes Editores, 1978.
- Os apontamentos** (crônicas/escritos políticos). Lisboa: Seara Nova, 1976.
- Os poemas possíveis** (poemas). Portugal: Portugália Editora, 1966.
- Poética dos cinco sentidos** (contos). Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.
- Provavelmente Alegria** (poesias). Lisboa: Livros Horizonte, 1970.
- Que farei com este livro?** (teatro). Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- Segunda vida de Francisco de Assis**. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
- Terra do pecado**. 1 ed. Lisboa: Editorial Minerva, 1947.
- Todos os nomes** (romance). Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- Viagem a Portugal**. 4 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ARNAUT, Ana Paula. **Memorial do Convento** – história, ficção e ideologia. Coimbra: Fora do Texto, 1996.

AZINHEIRA, Teresa; COELHO, Conceição. **Uma leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago**. Lisboa: Bertrand, 1995.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa: Caminho, 1998.

_____ (org.). **José Saramago** – uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

BRAGA, Mirian Rodrigues. **A concepção da Língua de Saramago** – entre o dito e o escrito. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago** – um roteiro para os romances. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu** – José Saramago. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

FILHO, Linhares. Uma leitura de *Memorial do Convento*. In: BERRINI, Beatriz. **José Saramago** – uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999, p.169-191.

FILHO, Odil de Oliveira. **Carnaval no convento** – intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

MADRUGA, Conceição. **A paixão segundo José Saramago**. Porto: Campo de Letras, 1998.

MUNIZ, Antônio. **Para uma leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago** – uma proposta de Leitura crítico-didáctica. Lisboa: Presença, 1995.

REAL, Miguel. **Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em *Memorial do Convento* de José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1995.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: IN-CM, 1987.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago: entre a História e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SOARES, Maria Almira. **Memorial do convento de José Saramago** – um modo de narrar. Lisboa: Presença, 1999.

TESES

ABREU, Marizéte Borges de. **Personagem e voz na figura feminina dos romances de Ana Miranda e José Saramago**. São Paulo, 2007. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FERREIRA, Maria Soledade. **O desvelar do silêncio na obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos**. São Paulo, 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SILVA, Sandro Luís. **A personagem Blimunda em Memorial do Convento, de José Saramago: tradição e transgressão**. São Paulo, 2001. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo.

ARTIGOS

ARAÚJO, Luciana. Nau da ficção. **Entre Livros**. São Paulo: Duetto, vol 2, n. 23, p. 46-49, mar. 2007.

ARNOULD, Colete. Obscurantismo na razão. **História Viva** – Caça às bruxas, São Paulo, v. III, n. 35, p. 40-43, set. 2006.

BRASEY, Edouard. Receitas de bruxo e bulas de padres. **História Viva** – Caça às bruxas, São Paulo, v. III, n. 35, p. 38-39, set. 2006

BUENO, Aparecida de Fátima. Nas trilhas de Eça e Saramago: representações de Cristo no século XX. **Via Atlântica**, nº6, s/n, p. 55-64, out. 2003.

CASTRO, Rodrigo Campos. **Entre Livros**. São Paulo: Duetto, vol. 2, n. 23, p. 24-30, mar. 2007.

COLETTE, Arnould. Obscurantismo na razão. **História Viva** – Caça às bruxas, São Paulo, v. III, n. 35, p. 40-43, set. 2006

JÚNIOR, José Luiz Foureaux de Souza. De pais e filhos: Saramago e o parricídio. **Qvinto Império**, Salvador, vol. 1, s/n, p. 75-89, s/m, 2001.

LOPEZ, Óscar. “Continuo a ser um camponês”. **Entre Livros**. São Paulo: Duetto, vol. 2, n. 23, p. 32-35, mar. 2007.

PEREIRA, Paulo. Inquisição: entre história e ficção na narrativa portuguesa. In: **Colóquio** – Letras. n. 120, abril-junho, 1991. Lisboa, p. 117-123.

VIEIRA, Tina. O fabuloso destino do herói modesto. **Entre Livros**. São Paulo: Duetto, 40. vol. 2, n. 23, p. 36-40, mar. 2007.

_____. **Entre Livros**. São Paulo: Duetto, p. 42-44. vol. 2, n. 23, mar. 2007.

BIBLIOGRAFIA GERAL

APOLINÁRIO, Pedro. **Viagem ao mundo maravilhoso das palavras**. Engenheiro Coelho – SP: Alfa, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Questões de literatura e de estética** (A Teoria do Romance). 3 ed. Tradutores Aurora Fornoni Bernardini. *et. al.* São Paulo: UNESP, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: USP, 2003.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 6ª ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, v. 1, 1980.

- BELLEMIN-NÖEL, Jean. **Psicanálise e literatura**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BERGEZ, Daniel et al. A crítica temática. In: BERGEZ, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BÍBLIA. **Bíblia & Chave Bíblica**. Trad. João Ferreira de Almeida 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. 49 ed. Trad. Domingos Zamagna et al. Petrópolis – RJ: Vozes, 2004.
- CAMPBELL, Donald k. Prefácio. In: ZUCK, Roy B. **A interpretação bíblica** – meios de descobrir a verdade da Bíblia. São Paulo: Vida Nova, 1994, p. 7-8.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Lisboa: Plátano, 1998.
- CANDIDO, Antonio. et. al. **A personagem de ficção**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem. In: JUNIOR, et. al (orgs.). **Os meios da comunicação**. São Paulo: Annablume; CISC, 2005, p. 13-24.
- CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CHANTAL, Suzanne. **A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, et.al. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DAVIS, John D. **Dicionário da Bíblia**. 14 ed. Rio de Janeiro: Juerp, 1987.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300 – 1800**. 2ª ed. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Schwarcz, 1994.

- ELIA, Silva. Romantismo e Lingüística. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 113-135.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI**: 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FONSECA, Fernando Taveira da. Notas acerca do pensamento religioso sobre a mulher: um sermão do século XVII. In: **A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais**. Coimbra: Coimbra Editora, 1985. p. 115-134.
- HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: Vidas Secas e o Estrangeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo – história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KOCH, Ingedore G. Vilaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade – diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. **O martelo das Feiticeiras – Malleus Maleficarum**. 11 ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2007.
- MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MARQUES, José. Regalismo e a mulher em religião. In: **A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais**. Coimbra: Coimbra Editora, 1985. p. 167-191.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. **História e ficção – um diálogo**. Lisboa: Fim do Século, 1994.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. **O silêncio é de ouro...Conferências literárias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1916.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder das palavras: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- MORAES, Elias Soares de. **Dicionário de nomes bíblicos**. Londrina: Descoberta, 2004.

- MOTTA, Susana Alves da (org.). **Pequeno vocabulário prático de liturgia**. São Paulo: Paulus, 1999.
- MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. **O martelo das Feiticeiras – Malleus Maleficarum**. 11 ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2007, p. 5-17.
- NEVES, João Alves das; TUFANO, Douglas (orgs.). **Luís de Camões: lírica, épica, teatro, cartas**. São Paulo: Moderna, 1980.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio – no movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas – SP: Unicamp, 2007.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERDIGÃO, Andréa Bonfim. **Sobre o silêncio**. São José dos Campos - SP: Pulso, 2005.
- PEREIRA, Isaias da Silva. Algumas considerações sobre o papel da mulher na Idade Média. In: **A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais**. Coimbra: Coimbra Editora, 1985. p. 197-202.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Perspectiva do feminismo na literatura neo-romântica. In: **A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas actuais**. Coimbra: Coimbra Editora, 1985. p. 73-85.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PITTHAN, Iran Nascimento. **Blimunda, uma alegoria do novo**. Disponível em: [www.psc.br/artigos/@iran Pitthan](http://www.psc.br/artigos/@iran%20Pitthan). Acesso 22/06/2004.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. 26 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- PRADO, Adélia. **Oráculos de maio**. 4 ed. São Paulo: Siciliano, 1999.
- REIS, Emilson dos. **Introdução geral à Bíblia – como a Bíblia foi escrita e chegou até nós**. Engenheiro Coelho, SP: Imprensa Universitária Adventista, 2002.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: EDUFF, 1996.

- RODRIGUS, Graça Almeida. **Breve História da Censura Literária em Portugal**. Lisboa: Bertrand, 1980.
- SACCONI, Luiz Antonio. **Nossa Gramática** – teoria. 9 ed. São Paulo: Atual, 1989.
- SARAIVA, António José. **Iniciação na Literatura Portuguesa**. Lisboa: Gradiva, 1994.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22 ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- SIMONS, Marisa. **As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman**. São Paulo: FFLCH/USP, 1999.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio** – ensaio sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico** – crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio I** – teoria e prática do texto literário. São Paulo: José Olympio, 1989.
- TOMACHEVSKI, B. Temática – a escolha do tema. In: EIKHENBAUM, et. al. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. 2 ed. Trad. Ana Maria Ribeiro, et. al. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VEREZ, André. **História dos filósofos**. Trad. Lélia de Almeida Gonzalez. 3 ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1976
- ZUCK, Roy B. **A interpretação bíblica** – meios de descobrir a verdade da Bíblia. São Paulo: Vida Nova, 1994.