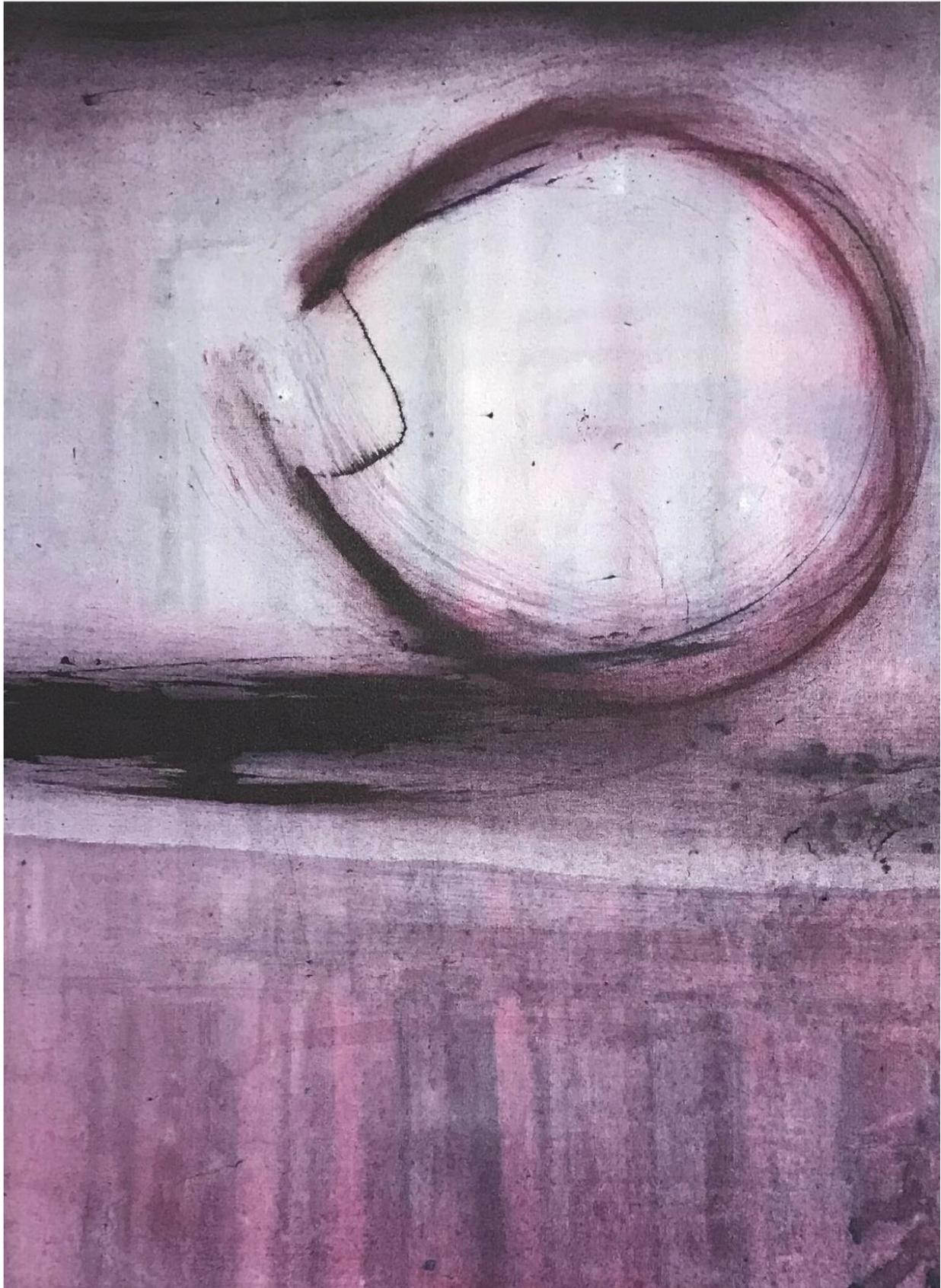


SARAMAGO:

MEMORIAL DO FEMININO

ANA MARIA SOARES ZUKOSKI
VICENTÔNIO REGIS DO NASCIMENTO SILVA
WILMA DOS SANTOS COQUEIRO
ORGANIZADORES

ISBN: 978-65-88090-16-9



SARAMAGO: MEMORIAL DO FEMININO

Ana Maria Soares Zukoski
Vicentônio Regis do Nascimento Silva
Wilma dos Santos Coqueiro

ISBN: 978-65-88090-16-9

EDITORA **FECILCAM**

CNPJ: 75.365.387/0001-89
Av. Comendador Norberto Marcondes, 733
Campo Mourão, PR, CEP 87303-100
(44)3518-1838
campomourao.unespar.edu.br/editora
editoradafecilcam@yahoo.com.br

Diretora: Suzana Pinguello Morgado
Vice-Diretora: Fabiane Freire França
Coordenador Geral: Willian André
Coordenadora Consultiva: Ana Paula Colavite
Secretário Executivo: Jorge Leandro Dalconte Ferreira

Conselho Científico desta publicação:

Diego Luiz Miiller Fascina (UNICESUMAR)
Joyce Luciane Correia Muzi (IFPR)
Marly Catarina Soares (UEPG)

Capa, diagramação e projeto gráfico: Natacha dos Santos Esteves
Tela da capa: O olho de Ohtake, 2020. Acrílico sobre tela, 100x40: Sandro Adriano da Silva
Revisão: Nayara Emidio de Lima

Ficha de identificação da obra elaborada pela Biblioteca
UNESPAR/Campus de Campo Mourão
Bibliotecária Responsável: Liane Cordeiro da Silva CRB 1153/9

S243	Saramago: memorial do feminino. / Ana Maria Soares Zukoski; Vicentônio Regis do Nascimento Silva; Wilma dos Santos Coqueiro. (orgs.) -- Campo Mourão, PR: <u>Fecilcam</u> , 2022. 197 p. Formato: Livro Digital Modo de Acesso: <u>World Wide Web</u> Acesso: <u>campomourao.unespar.edu.br/editora</u> ISBN: 978-65-88090-16-9 1. Literatura Portuguesa. 2. Feminismo. 3. Personagens. 4. José Saramago I. <u>Zukoski</u> , Ana M. Soares; Coqueiro, Wilma dos Santos e Silva, <u>Vicentônio R. do N. (orgs.)</u> . II. Universidade Estadual do Paraná–Campus Campo Mourão, PR. III. UNESPAR. IV. Título.
------	---

Ao Saramago, pelas heroínas inesquecíveis.

SUMÁRIO

UMA PALAVRA DAS ORGANIZADORAS E DO ORGANIZADOR.....	06
RISQUE O CHÃO COM A VARA DE NEGRILHO E FLORESÇA.....	07
	<i>Luigi Ricciardi</i>
CAPÍTULO I	
O FEMININO EM FILIGRANAS NA POESIA DE JOSÉ SARAMAGO.....	10
	<i>Sandro Adriano da Silva</i>
CAPÍTULO II	
“ISTO NÃO É COISA PARA MULHERES”: O LEVANTAR FEMININO DO CHÃO PATRIARCAL EM JOSÉ SARAMAGO.....	40
	<i>Ana Maria Soares Zukoski & Wilma dos Santos Coqueiro</i>
CAPÍTULO III	
DE D. MARIA ANA A BLIMUNDA SETE-LUAS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO ROMANCE SARAMAGUIANO.....	57
	<i>André Eduardo Tardivo</i>
CAPÍTULO IV	
“SOBRE A NUDEZ FORTE DA FANTASIA O MANTO DIÁFANO DA VERDADE”: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NO ROMANCE O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, DE JOSÉ SARAMAGO.....	71
	<i>Natacha dos Santos Esteves & Wilma dos Santos Coqueiro</i>
CAPÍTULO V	
A VIAGEM DENTRO DA VIAGEM: PERSONAGENS FEMININAS EM DESLOCAMENTO NO ROMANCE A JANGADA DE PEDRA.....	90
	<i>Mirian Cardoso da Silva</i>
CAPÍTULO VI	
O GRANDE OUTRO E O CERCO DA SEDUÇÃO DE MARIA SARA: UMA LEITURA MATERIALISTA LACANIANA DA HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA.....	105
	<i>Maria Betânia da Rocha de Oliveira</i>
CAPÍTULO VII	
AS MULHERES NO EVANGELHO DE SARAMAGO.....	121
	<i>Marcelo Medeiros da Silva</i>
CAPÍTULO VIII	
RETRATOS DE MULHERES EM UM MUNDO DE CEGOS NO ROMANCE DE SARAMAGO.....	140
	<i>Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires</i>
CAPÍTULO IX	
DE CASSANDRA A NARCISO NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO: UM JOGO DE ESPELHO INVERTIDO EM O HOMEM DUPLICADO DE JOSÉ SARAMAGO.....	151
	<i>Devalcir Leonardo</i>
CAPÍTULO X	
“NÃO SOU MULHER PARA REMORSOS, ISSO É COISA PARA FRACOS, PARA DÉBEIS”: UMA LEITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM CAIM (2009), DE JOSÉ SARAMAGO.....	163
	<i>Ana Maria Soares Zukoski</i>
CAPÍTULO XI	
DE MOZART A SARAMAGO: PERIPÉCIA(S) DE UM SEDUTOR?.....	177
	<i>Beatriz da Silva Massari & Vicentônio Regis do Nascimento Silva</i>

UMA PALAVRA DAS ORGANIZADORAS E DO ORGANIZADOR

O amor à literatura é algo que nos move e nos torna mais humanos. Buscando compartilhar um pouco desse amor, surgiu a ideia de organizar uma coletânea de ensaios que versam sobre a obra de José Saramago. Por ser um autor tão conhecido e estudado, e dado à importância que as personagens femininas assumem dentro das narrativas saramaguianas, propomos esse recorte que focaliza o feminino.

Aproveitamos o espaço aqui, para tornar público nosso agradecimento especial aos autores e às autoras dos capítulos que compõem essa coletânea, que contribuíram para a realização desse desafio que é homenagear os 100 anos de nascimento do grande escritor e humanista português José Saramago.

Nosso agradecimento estende-se também aos/às nossos/as leitores/as que agora têm em mãos essa obra-monumento, com valor de homenagem e gratidão. Convidamos você, leitor/a a conhecer novas leituras acerca do mundo feminino saramaguiano.

RISQUE O CHÃO COM A VARA DE NEGRILHO E FLORESÇA

De homens se continuará a falar, mas também cada vez
mais de mulheres [...] e é que os tempos vêm aí.

José Saramago em *Levantado do chão*.

Em seu discurso de aceitação do *Prêmio Nobel* de 1998, José Saramago evoca, já nas primeiras palavras, a imagem de seus avós. Aldeões pobres do Ribatejo, ambos são analfabetos. Pode parecer contraditório, à primeira vista, falar sobre duas pessoas que não sabem ler em um discurso durante a entrega do maior prêmio literário que existe. Entretanto, Saramago escolhe bem o fio condutor de sua intervenção, que apenas ratifica o que sua literatura já fazia há muitos anos.

Ao trazer à tona a imagem de duas pessoas aparentemente simples do interior de Portugal, Saramago aponta para duas questões. A primeira é mostrar como o mundo das palavras é limitado. Traz enorme conhecimento, mas não todo. Suas primeiras palavras são “o homem mais inteligente que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever”, mostrando que conhecimento e inteligência não estão necessariamente subordinados à escrita e à leitura.

Entretanto, há também um segundo ponto, o inverso disso. De fato, o conhecimento não está todo na escrita, mas está, em grande parte, em seus domínios. O acesso a ela pode ser transformador, embora todo um conjunto de fatores seja necessário para uma transformação social, questão cara ao escritor. Ser analfabeto pode ser como estar cego em um mundo em que poucos enxergam, se me permitem a metáfora emprestando uma de suas obras. Embora possa soar clichê, a frase “ler pode ser uma luz no fim do túnel” é uma verdade aparente.

O apreço à gente simples e ao povo em geral parece fazer parte da vida de José Saramago, uma relação que o levou a se dedicar a causas progressistas e a lutar pela libertação de seu país face ao fascismo que esteve durante décadas no poder. Isso ficou também marcado em sua literatura de maneira bem visível. Dos primeiros aos últimos romances, a obra de Saramago é repleta de personagens do povo.

Esses personagens são apresentados com uma tinta muito própria, quase sempre mostrando que a gente simples é que detém caráter, fé, conhecimento e humanidade. É esse povo oprimido que luta, a sua maneira, contra os opressores. Apresentar os avós no discurso do *Prêmio Nobel* é apenas mais uma vez em que Saramago fala do povo.

Entre tantas figuras importantes de sua obra está o feminino. Os leitores sabem muito bem do que falo. As mulheres saramaguianas são fortes, decididas e, mesmo que tenham pouca ou quase nenhuma alternativa para escapar da opressão que sofrem, plantam uma semente que germinará no contexto em que vivem. Individual ou coletivamente, essas mulheres, costuradas com linha nobre, intervêm em seu contexto e são figuras de extrema importância na construção de suas narrativas, ou das narrativas dos protagonistas.

Nesse presente trabalho, temos reflexões com olhares muito aguçados para analisar, sob vários vieses, a atuação e a construção dessas mulheres no universo da literatura de José Saramago. É de extrema importância que haja trabalhos acadêmicos assim, principalmente sobre um conjunto de obras de tão alto calibre.

Quando pensamos em mulheres saramaguianas, logo nos vem à mente a personagem Mulher do médico, do romance *Ensaio sobre a cegueira*. Talvez a mais icônica delas, essa mulher é símbolo de lucidez. Ela é quem guia os cegos por caminhos que só ela pode enxergar, sendo, metaforicamente, a luz do conhecimento. Mas há outras, muitas outras mulheres dignas de nota e estudo.

Blimunda (*Memorial do convento*), Joana Carda e Maria Guavaira (*A jangada de pedra*), Maria Adelaide (*Levantado do chão*), Eva e Lilith (*Caim*) são alguns exemplos de mulheres fortes na obra saramaguiana, mulheres que mostram certo grau de empoderamento diante de um mundo machista.

Nesse *Memorial do feminino*, há também grande diversidade de estudo sobre o feminino e sua construção literária (incluindo a pouca estudada obra poética do autor), dando espaço para personagens menos comentadas em estudos acadêmicos desse viés como Maria e Maria Magdala (*O evangelho segundo Jesus Cristo*), Maria Sara (*História do cerco de Lisboa*), Carolina (*O homem duplicado*) ou ainda Marcenda e Lídia (*O ano da morte de Ricardo Reis*).

Estudar a construção das personagens femininas me parece tão importante como estudar as obras escritas por mulheres. Silenciadas durante séculos, as vozes das mulheres precisam ser ouvidas e isso perpassa tanto as escritoras quanto as personagens, mesmos aquelas construídas por homens – que inclusive podem revelar transformações ou reproduções das máximas repetidas por momentos históricos e sociedades diferentes.

Este é um livro importante por sua seriedade e qualidade, mas também pelos tempos em que estamos vivendo. Dia e noite, não só no Brasil como no resto do mundo, vemos direitos, adquiridos após muita luta, sendo tirados das pessoas. Assistimos a um crescimento de pensamentos conservadores, no pior sentido do termo, que pretendem colocar de volta as minorias “no lugar de onde saíram”.

São várias mulheres, sob várias perspectivas, em uma obra vasta que abarcou inúmeras temáticas e contextos importantes para a humanidade. Sim, são muitas, mas o número, infelizmente, é finito. Gostaríamos de ainda ter José Saramago entre nós para que ele nos presenteasse com mais obras com as quais pudéssemos dialogar. Como sua avó, nunca temeu a morte. Em uma entrevista, eis o que ele disse a respeito da morte/existência: “estás, e agora já não estás; isso é o que tem de chato”. Sim, é chato já não o ter como resistência entre nós.

José, você já não está fisicamente, mas sua obra está e ela perpetua. As mulheres e tantos outros personagens criados por uma verve de esperança na humanidade estão aí em nosso auxílio. O que você construiu nos ajuda a pensar e a refletir sobre uma sociedade melhor, com esperança de renascimento, assim como em *A jangada de pedra*, que tem um dos finais mais esperançosos entre seus romances. Deixo aqui uma frase roubada desse livro, para que a esperança nunca nos abandone: “a vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem”. A vara de negrilho foi usada por Joana Carda para riscar o chão e quebrar a normalidade.

Que essas mulheres sejam o florescimento tão necessário!

Luigi Ricciardi, escritor
(nome artístico de Luís Cláudio Ferreira Silva)

CAPÍTULO I

O FEMININO EM FILIGRANAS NA POESIA DE JOSÉ SARAMAGO

Sandro Adriano da Silva

À Pilar Del Río – mulher - a quem Saramago dedicava seus livros.

Considerações iniciais

Neste trabalho debruço-me sobre a ainda pouco conhecida e ainda menos estudada lírica de José Saramago, ocupando-me das figurações do feminino nos poemas que o autor publicou nas obras *Os poemas possíveis*¹, de 1966, e *Provavelmente alegria*, de 1970. Antes de rastrear essa temática, acredito ser pertinente remeter a uma ideia presente no ensaio de James Wood, *Como funciona a ficção* (2017), que bem poderia validar a concepção de Saramago sobre o feminino na construção de suas personagens: “um personagem guarda pelo menos alguma ligação essencial com uma vida interior, com a introspecção, e é visto de dentro” (p.102). A ideia seminal de Wood, se a estivermos lendo com alguma margem de razoável interpretabilidade, é a de que o romance, como um “espetáculo do mundo”, põe em cena personagens “gerados pela vida e escritos por nós mesmos” (p.105). Em outras palavras, há um acentuado grau de realidade “diferente de autor para autor, e a nossa fome de profundidade ou de grau de realidade de um personagem é dirigida por cada escritor e se adapta às convenções internas de cada livro” (p.112).

Quando tomada em seu conjunto, a obra de Saramago explicita o modo como o autor orchestra essas convenções pelo princípio de verossimilhança interna – e também histórica – ao considerar o dado menos óbvio do que necessário a um

¹ *Os poemas possíveis* foram publicados pela primeira vez pela Portugália Editora, na prestigiada coleção *Poetas de hoje*. A obra teve uma segunda edição, revista e ampliada, em 1982, pela editora Caminho. Já *Provavelmente alegria* vem a público em uma segunda edição, revista e ampliada em 1985, pela mesma editora. *Os poemas possíveis* já contam com nove edições; ao passo que *Provavelmente alegria* conta com a oitava edição. Essas últimas edições são de 2014, tendo sido publicadas pela *Porto Editora*, que vem publicando desde 2013 a obra completa de Saramago com um projeto gráfico inovador. A capa de 21 títulos recebeu o design desenvolvido pelo ateliê *Silvadesigners* e tem como proposta homenagear a cultura lusófona. Das personalidades de distintas áreas que foram convidadas a caligrafar os títulos das capas dos livros de José Saramago, coube a Almeida Faria assinar *Os poemas possíveis*, e a Juno Júdice caligrafar *Provavelmente alegria*.

revisão: o estatuto da personagem feminina dialoga com a condição histórica das relações de gênero. Daí Saramago apresentar um caleidoscópio histórico, social e estético no qual predominam personagens masculinas - sem demérito para as obras e malgrado a galeria de mulheres emblemáticas que se eternizam, desde simples tipos à protagonistas, em torno das quais se articulam enredos envolventes pelo humanismo. Neles, mulheres anônimas ou históricas, vivendo um cotidiano miserável em cidades igualmente sem nome ou em palácios reais, algumas indigentes e perseguidas, outras transgressivas, criam uma polifonia de vozes que se sobrepõem ao discurso autoritário, quer seja o histórico, o político ou o religioso.

De saída, conquanto vamos desenhando a filigrana do feminino no autor, nota-se que, das obras intituladas por personagem-título, todas são masculinas, como em *A segunda vida de Francisco de Assis*, *A viagem do Elefante*, *Caim*, *Don Giovanni ou o Dissoluto absolvido*, *In nomine Dei*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *O homem duplicado*. Alguns títulos apresentam, é verdade, uma designação no feminino, através do recurso da metáfora ou da sinédoque: *A noite*, *A caverna*, *A jangada de pedra*, *As intermitências da morte*, *Terra do pecado* e *O conto da Ilha desconhecida*.

Essa predileção de Saramago materializa-se de forma mais evidente quando se considera o *portfolio* de seus personagens. A título de mera sondagem², constata-se um conjunto de aproximadamente 354 personagens, de cujo total, 76 são femininas, o que daria um percentual de um pouco mais de 21% apenas de personagens mulheres. Evidentemente, no interior de cada livro, elas figuram - subversivas ou passivas - intensas, verossímeis, doridas, cada uma à sua maneira, desfilando com nomes que vão da realeza a vidas ao res do chão, como as personagens protagonistas históricas Dona Catarina de Áustria, de *A viagem do Elefante* (2008), e D. Maria Ana Josefa, de *Memorial do convento* (1982); ou personagens secundárias, como a “criada de hotel” e a “mulher desconhecida, de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e de *Todos os nomes* (1999), respectivamente. Outras são figurações míticas, místicas ou teológicas que, no limite, como afirma Ferraz (2012, p.104), operam como alegorias do feminino

² Levantamento realizado com base em Ferraz (2012, p.32-5). Constata-se que a distribuição de gênero dá-se da seguinte forma: no romance *A caverna*, 3 de 8 são femininos; *A ilha desconhecida*, 1 de 4; *A jangada de pedra*, 3 de 12; *A noite*, 2 de 8; *A segunda vida de São Francisco de Assis*, 2 de 14; *A viagem do Elefante*, 4 de 36; *As intermitências da morte*, 1 de 9; *Caim*, 3 de 17; *Don Giovanni ou o Dissoluto absoluto*, 2 de 8; *Ensaio sobre a cegueira*, 5 de 14; *Ensaio sobre a lucidez*, 4 de 30; *História do cerco de Lisboa*, 4 de 11; *In nomine Dei*, 3 de 14; *Levantado do chão*, 5 de 24; *Manual de pintura e caligrafia*, 8 de 14; *Memorial do convento*, 4 de 15; *O ano da morte de Ricardo Reis*, 2 de 10; *O evangelho segundo Jesus Cristo*, 5 de 54; *O homem duplicado*, 3 de 8; *Que farei com este livro?*, 4 de 17; *Terra do pecado*, 6 de 19; e, por fim, *Todos os nomes*, 2 de 8.

contemporâneo, como Lilith, de *Caim* (2009); Maria, de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); Blimunda, de *Memorial do convento* (1982) ou Clara, de *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987). Elas representam uma ampla galeria feminil, cujos matizes psíquicos e sociais endossam a concepção e o desejo de perenidade de seu criador:

se algum dia uma personagem minha ficar na memória das pessoas, será a de uma dessas mulheres, e não porque eu predetermine sua maneira de ser ou atue mediante estratégias prévias. O caráter dessas mulheres nasce naturalmente, no meio da situação concreta que estou a narrar (SARAMAGO; AGUILERA, 2010, p. 25).

É fato que as personagens femininas saramaguianas hospedam-se nas memórias de leitores e leitoras, não apenas de língua portuguesa, mas nos mais de quarenta idiomas para os quais sua obra foi traduzida. Com efeito, foi a poesia o primeiro gênero cultivado por José Saramago, antes de seu *tour de force* para os gêneros em prosa. É nela, portanto, que os primeiros exercícios de liricização da imagem feminina comparecem. Como biografista Lopes (2010), em meados dos anos 1940, o então jovem José concluía o curso de serralheria mecânica. Como muitos outros rapazes, José experimentava então as expectativas e atribulações comuns à transição da juventude para a vida adulta. Teria sido nesse interlúdio, aposta Lopes (2010), a escrita dos primeiros versos conhecidos, em tom romântico, na forma de quarteto e rimas pobres, gravados em um prato decorativo e oferecido à Ilda Reis, que viria ser sua esposa por vinte e seis anos, e mãe de sua única filha, Violante Saramago:

Cautela, que ninguém ouça.
O segredo que te digo:
Dou-te um coração de louça
Porque o meu anda contigo (SARAMAGO *apud* LOPES, 2011, p. 27).

A quadra em heptassílabos perfeitos incorre numa imperícia quanto à relação entre a métrica e o sentido, pelo uso do ponto-final no verso 1, em detrimento do *enjambement*, que garantiria maior clareza da ideia e ritmicidade – justificáveis para um poeta em suas primeiras incursões. Salta aos olhos, no nível dos sentidos, uma concepção neorromântica de amor, sobretudo no uso da metáfora visual em “coração de louça”, que constituirá um dos matizes do estilo poético de Saramago.

De poemas e mulheres possíveis

Desse exercício primeiro exercício pueril, de valor mais documental do que propriamente poético, passo à coletânea *Os poemas possíveis*, lançada pelo autor à altura de seus 44 anos. Nas linhas que seguem, apoiando-se na convicção de que a paráfrase do poema é apenas a morte da poesia, tento uma leitura que seja ao menos uma “experimentação dos possíveis”, para lembrar Compagnon (2009, p. 52), e, nela, a forma no mais das vezes implícita com que Saramago trata as imagens da mulher, e que procuro chamar de “filigranas do feminino”. Antes, porém, é pertinente situar esteticamente a lírica de José Saramago, e salientar algumas das marcas que a tornam tributária da tradição poética e filosófica ocidental, bem como portuguesa. Reverberam nela o Camões épico e lírico, o multifacetado Fernando Pessoa, a filosofia nietzschiana, entre outras influências. Esse verdadeiro caleidoscópio poético contempla temas universais como a morte, o luto, a perda, a solidão, a dimensão estética da palavra, as vicissitudes da experiência humana, o desejo, o engajamento político e o papel do escritor, entre outros. Uma breve apresentação do livro, em que pese ser rentável para uma melhor visão do tema de nossa delimitação na arquitetônica da obra, revela como ele permite ao poeta, primeiramente, exacerbar a experimentação poética, tornando-o aquele que é, talvez, o livro mais especificamente vinculado à elaboração formal, quando comparado ao segundo, *Provavelmente alegria* – embora em momento algum tenha o poeta se descuidado do aspecto formal de seus poemas.

A quadra temporal em que surgem *Os poemas possíveis* tem relevância na compreensão da obra de Saramago. Como informa Lopes (2010), entre 1960 e 1965, por intermédio do trabalho editorial nos *Estúdios Cor*, o autor mantém correspondência com Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, Fernando Namora, Urbano Tavares Rodrigues e outros nomes da poesia portuguesa. Em 1961, é publicado *Filho do homem*, de José Régio, livro que, segundo o próprio Saramago, influenciou sua volta ao gênero lírico. 1964 é marcado pela morte do pai de Saramago, o que poderia sugerir a presença de algumas elegias no primeiro livro, como o poema “Aniversário”:

Pai, que não conheci, (pois conhecer não é
Este engano de dias paralelos,
Este tocar de corpos distraídos,
Estas palavras vagas que disfarçam
O intransponível muro):
Já nada me dirás, e eu não pergunto.

Olho, calado, a sombra que chamei
E aceito o futuro (SARAMAGO, 2014, p. 63).

Decisivos para o contexto histórico português são os anos de 1961-1962, em que o país assiste à fragilização da ditadura salazarista e o início da guerra colonial na África. No cenário literário, a poesia experimental torna-se a máxima expressão da escrita de vanguarda nos meios literários portugueses, tendo em Ana Hatherly uma das maiores expoentes, com a publicação de *A dama e o cavaleiro* (1960) e *Sigma* (1965). Outros nomes importantes da poesia também lança luz ao tempo: Maria Teresa Horta, com *Espelho inicial* (1960), *Tatuagem* e *Cidadelas submersas*, ambos de 1961, e *Verão coincidente* (1962). *Mar de setembro* (1961) é publicado por Eugénio de Andrade; e Herberto Helder lança *A colher na boca* (1961), *Poemacto* (1961), *Lugar* (1962), *Electronicolírica* (1964). Sophia de Mello Breyner Andresen publica *O Cristo cigano* (1961) e *Livro sexto* (1962). Por seu turno, a ficção é marcada pelo *nouveau roman*, com Almeida Faria e seu *Rumor branco* (1962); Artur Portela Filho publica os romances *Avenida de Roma* (1961); *Thelonious Monk* (1962); *O código de Hamurabi* (1962); *Rama, verdadeiramente* (1963); Alfredo Margarido publica *As portas ausentes* (1963); Alves Redol traz à luz *Barranco de cegos* (1962); Augustina Bessa-Luís publica *O manto* (1961), *Embaixada de Calígula* e *O sermão do fogo*, ambos em 1963. (MOISÉS, 1999, p. 288-309).

Em seus moldes prefigurados, *Os poemas possíveis* são uma provocação à interpretação já a partir do título, primeira chave para se abrir um livro e um poema. O adjetivo remete à uma imagem enigmática quanto à estética da criação – trata-se de uma autoavaliação do autor quanto à engenhosidade poética? Uma pista, menos que resposta, pode ser obtida no poema de abertura, “Até o sabugo”, que se destaca pela densidade e procedimentos poéticos, que se colocam como um painel dos vários processos que podem ser encontrados em outros poemas da obra:

Dirão outros, em versos, outras razões,
Quem sabe se mais úteis, mais urgentes.
Deste cá, não mudou a natureza,
Suspensa entre duas negações.
Agora, inventar arte e maneira
De juntar o acaso e a natureza,
Leve nisso, ou não leve, a vida inteira.

Assim como quem rói as unhas rentes (SARAMAGO, 2014, p.17).

Na expressão “duas negações” o eu lírico alude às duas concepções de poesia, como cálculo e inspiração advinda de uma força interior. O poema deixa entrever que

ambas as possibilidades enformam o fenômeno lírico. De saída trata-se de um dos muitos exemplos em que a lírica saramaguiana apresenta aquele “elemento inefável que constitui a essência poética” (CASTAGNINO, 1980, p. 128), e, talvez por isso mesmo, carregando em si muito da obscuridade que caracteriza a lírica moderna, segundo Friedrich (1978), e com a qual o poeta mantém diálogo. Assim, o *possível* e o aspecto enigmático da poesia saramaguiana podem ser ainda pensados na perspectiva de Candido (2002), ao afirmar que

a obscuridade de um poema é um estímulo e um convite. Estímulo ao nosso conformismo permanente, convite para escaparmos da banalidade. [...] Podemos mesmo dizer que a obscuridade na poesia moderna é um obstáculo voluntário, um modo de apelar para a nossa atenção, cada vez mais dispersa pelas solicitações da vida contemporânea (p. 156).

Pomos em relevo essa questão da obscuridade, pois, a nosso ver, ela se coaduna com outros arranjos de expressão, como a sutileza e a idiosincrasia na práxis poética de Saramago, ao tratar de outras temáticas, entre elas, a imagem de um feminino inescandível, mas que solicita uma leitura nas entrelinhas, para revelar-se em seus complexos matizes. Isto porque, embora quase metade dos 47 poemas da obra aludem ao feminino, menores são as ocorrências em que se enfeixam imagens mais explícitas da mulher, a exemplo do que mencionamos no caso da prosa. A primeira mostra dessa predileção pode ser tomada do poema “Orgulho de D. João no inferno”, que abre a seção “O amor dos outros”:

Bem sei que para sempre: onde caí
Não há perdão ou letra de resgate.
Mas fui, quando vivi, o sal da terra,
A flor azul, o cetro de escarlata.
Aqui, se condenado, não esqueci,
Nem morto estou sequer: torno a ser eu
No sangue da mulher que, acesa, pede
Aquele modo de amar que foi o meu (SARAMAGO, 2014. p. 97).

Sabemos que revisitação de um texto por outro pode ocorrer de forma deliberada ou não. Achcar (1991) propõe que “a ‘literariedade’ de uma obra, sua pertinência a um gênero, mesmo sua novidade, são necessariamente produto de suas relações com obras anteriores, presentes nela em alusões implícitas ou explícitas, intencionais ou não” (p.15). Toda a seção compõe-se de poemas que apresentam personagens históricas e literárias. Nesse poema, em particular, valendo-se do recurso da *dramatis personae*, ficam evidenciadas a convergência entre

intertextualidade e a *carnavalização*. A primeira se dá, mais amplamente, no diálogo com a *Divina comédia* (1304-1321) de Dante, especialmente com a primeira parte, “Inferno” - presente também nos poemas “Lamento de D. João no inferno” (p. 98) e “Sarcasmo de D. João no inferno” (p. 99). Outra relação intertextual que se pode aventar de forma mais estrita refere-a ao poema “Séptimo (I) / D. João, o primeiro”, da primeira parte de *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa:

O homem e a hora são um só
Quando Deus faz e a história é feita.
O mais é carne, cujo pó
A terra espreita.

Mestre, sem o saber, do Templo
Que Portugal foi feito ser,
Que houvesse a glória e deste o exemplo
De o defender.

Teu nome, eleito em sua fama,
É, na ara da nossa alma interna,
A que repele, eterna chama,
A sombra eterna (PESSOA, 1992, p.74).

Aqui, a nítida e recorrente visão antimonárquica, com a qual, “ao recriar a história, José Saramago a reinterpreta, transfigurando-a artisticamente e produzindo uma realidade caracterizada pelos anseios e dados subjetivos do escritor” (ROANI, 2002, p. 17), e que comparecerá também na figura de D. João V, de *Memorial do convento*, recebe uma crítica social e histórica pelo elemento da carnavalização literária. A carnavalização constitui-se, na concepção de Bakhtin (2013), em uma visão totalizante da obra de arte, que a dota de um sentido novo, estranho e inédito. O poema dialoga com essa concepção bakhtiniana, na medida em que se faz espaço de subversão, não apenas do emblema da realeza, mas da própria morte. E o elemento essencial que opera essa carnavalização reside no diálogo que estabelece como a inserção de erotismo difuso provocado pelo feminino, como se vê nos versos: “Nem morto estou sequer: torno a ser eu/ No sangue da mulher que, acesa, pede/Aquele modo de amar que foi o meu” (SARAMAGO, 2014, p. 97).

O mesmo acento erótico que insere a imagem feminina ocorre no poema “Lamento de D. João no inferno”, uma antielegia, reforçando o tom satírico-fescenino, que Saramago busca na tradição provençal, que deitou raízes nas cantigas de maldizer quanto na literatura licenciosa francesa do século XVIII:

Das ameaças do céu me não temi
Quando da terra as leis desafiei:

O lugar dos castigos é aqui,
Do céu nada conheço, nada sei.
O cilício do Diabo não me cinge,
Nem a mercê de Deus me segue:
A chama mais ardente é que a finge
Este cheiro de mulher que me persegue (SARAMAGO, 2014, p. 98).

Em “Até a fim do mundo”, o eu lírico evoca Inês, personagem clássica que povoa o imaginário literário português:

É tempo já, Inês, o mundo acaba
Em que amor foi possível e urgente;
A promessa talhada nessa pedra,
Ou é cumprida hoje, ou tudo mente (SARAMAGO, 2014, p. 100).

À diferença dos poemas anteriores, em que a figura do feminino, ainda que abstrata e idealizante, opera como agente da enunciação dos eus líricos, o que inclui também a própria concepção de inspiração poemática, aqui, a presença da personagem histórica encontra-se em condição passiva, frente ao que se coloca como urgente, numa clara referência à ameaça que cercava Dona Inês de Castro. Fica evidente a intensão do autor no uso do recurso da *dramatis personae* para simular a voz de Príncipe Dom Pedro, conforme narrado em *Trovas à Morte de Inês de Castro*, de Garcia de Resende (1990), no *Cancioneiro Geral* de 1516. Posteriormente, o fato é narrado como um episódio lírico-amoroso que ocupa as estâncias 118 a 135 do Canto III de *Os Lusíadas*, narrada por Vasco da Gama (CAMÕES, 1980, p. 249-258). Tomado nessa perspectiva, o poema alude à voz do personagem, que narra por trás da voz do narrador, e da própria Inês, podendo também ser percebida a voz e a expressão pessoal do poeta, num jogo polifônico. Saramago, através da fala de Vasco da Gama, destaca do episódio sua carga romântica e dramática, deixando em segundo plano as questões políticas que o marcam.

Outra figuração literária encontramos em “Dulcineia”, cujo título alude à personagem do romance *Dom Quixote* (1605) de Cervantes:

Quem és tu não importa, nem conheces
O sonho em que nasceu a tua face:
Cristal vazio e mudo.
Do sangue de Quixote te alimentas,
Da alma que nele morre é que recebes
A força de seres tudo (SARAMAGO, 2014, p. 101).

Dulcineia de Toboso encarna o ideário da beleza da personagem histórica Aldonza Lorenzo, nascida das obsessões e leituras de romances de cavalaria de

Alonso Quijano. Para Dom Quixote, não importa quem seja de fato Dulcinéia, pois ela é na verdade um pretexto para ele, que a idealizará como uma mulher perfeita, como as princesas e pastoras da literatura cavalheiresca e pastoril que povoam suas leituras:

Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? [...] Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, *y en lo del linaje, importa poco* (CERVANTES, 2002, p. 347, grifos nossos).

É ainda dando sequência a essa visão do feminino, que o poema “Julieta a Romeu” põe em cena a transgressão do código moral pela heroína trágica e pela afirmação do erotismo.

É tarde amor, o vento se levanta,
A escura madrugada vem nascendo,
Só a noite foi nossa claridade.
Já não serei quem fui, o que seremos
Contra o mundo há de ser, que nos rejeita,
Culpados de inventar a liberdade (SARAMAGO, 2014, p. 104).

O poema alude ao Ato III, cena V da peça shakespeariana:

JULIETA: É sim, é sim. Você tem de ir embora.
É a cotovia que canta assim, tão mal,
Com agudos estridentes, em discórdia.
Dizem que a cotovia faz, com graça,
A divisão dos ritmos de seu canto;
Mas, sem graça, ela agora nos divide.
Dizem que ela e o sapo trocam de olhos;
Só sinto que não troquem também de voz,
Pois sempre me parece rude e armada,
E o expulsa daqui nesta caçada.
Vá embora; a luz cresce e mostra as cores (SHAKESPEARE, 2006, p. 210).

O eu lírico feminino em Saramago denota a mesma ideia de sensualidade e consciência em relação ao ônus da liberdade que advém do amor. Conforme Barthes (2015), o lugar mais erótico (do prazer) é aquele que fica entre duas margens, é a intermitência que é erótica, a encenação de um aparecimento-desaparecimento. A

tmese, fonte do prazer, que se estabelecia de uma forma tão perfeita enunciada pela Julieta de Saramago, faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas. O poema torna-se, então um espaço de fruição do feminino, composto por relações eróticas; ele humaniza ou, antes, “carnaliza”, o feminino, ao enunciar o prazer do corpo e à verbalização, a tal ponto que se pode relacionar com a ideia de Paz (1994), segundo a qual, “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (p. 12).

Um outro matiz estético e temático que se pode aventar na lírica de Saramago diz respeito ao gótico³, que comparece acentuadamente nos poemas “Receita” e “Medusas”. No primeiro, lê-se:

Tome-se um poeta não cansado,
Uma nuvem de sonho e uma flor,
Três gotas de tristeza, um tom dourado,
Uma veia sagrando de pavor.
Quando a massa já ferve e se retorce
Deita-se a luz dum corpo de mulher,
Duma pitada de morte se reforce,
Que um amor de poeta assim requer (SARAMAGO, 2014, p. 116).

No segundo, o eu lírico evoca, novamente a beleza gótica:

Tentaculada e branca, morta já,
A medusa apodrece,
Veio na onda maior que se espraiou.
Na areia, onde ficou,
A gelatinosa massa fosforesce.

O orgasmo funde dois corpos ali perto,
E do comum suor,
Do brilho fosco que da pele lhes irradia,
A noite faz, recria,
Medusa viva, renovado amor (SARAMAGO, 2014, p. 123).

Os poemas endossam, pela via de um confessionalismo ao qual o eu poético se vê enredado, a imagem de um erotismo feminino que remete ao arquétipo da *mulher fatal*, apontado por Dottin-Orsini (1996), como um elemento seminal da arte e da literatura do final do século XIX. Para a autora, a literatura sublinha o sexo feminino com uma pena cada vez mais carregada:

³ Os estudos sobre a presença do gótico na literatura contemplam sobretudo os gêneros em, e especialmente, o romance. Aqui, remetemos nossa sondagem ao estudo de Menon (2007), tomando como ponto de partida algumas nuances do gótico que aventamos ser identificáveis na poesia de Saramago, tais como a imagem da mulher fatal e o tema a necrofilia.

Descrito assim, o feminino é permanente apetência, “prurido incessante” (Weininger), abismo aberto, braseiro incoercível” [...] Essa hiperssexualização da mulher, [...] O sexo, ou seja, o apetite sexual, um vertiginoso pan-erotismo que faz da “mulher absoluta” um ser em coito permanente, e do coito, a sensação feminina primordial (p. 156; 160; 162).

Os poemas investem em um campo semântico que enformam a imagem da mulher branca: o primeiro, mais implicitamente, indica o recurso da sinédoque em “deita-se a luz”, “nuvem de sonho” e “tom dourado”; o segundo, de forma mais explícita e hiperbólica, pela écfrase, em “tentaculada e branca”, “areia”, “massa fosforesce”, “brilho fosco da pele lhe irradia”. Dottin-Orsini (1996) lembra que o feminino na literatura *fin-de-siècle* será definido por uma falta, e essa falta, antes das precisões da psicanálise freudiana, era principalmente uma falta de sangue, uma vez que as antigas teorias da mulher que “‘purga’ todos os meses de um excesso ou da “epuração” (ela se livra de um sangue viciado), se não desapareciam, apagavam-se atrás do fantasma da mulher que se esvaziava do líquido vital, e de tudo quanto a palavra “hemorragia” sugeria” (p. 289).

O segundo poema remete à figura da medusa, que constitui um dos *topoi* românticos mais expressivos, elaborado por Shelley, que confessa ter se inspirado na tela “Medusa”, que o poeta conheceu na *Galleria deli Uffizi*, no final do século XIX (PRAZ, 2009). O ensaio que escreveu sobre a tela constitui-se um manifesto do conceito de beleza no Romantismo:

Il suo orrore e la sua bellezza sono divini. [...] Pure non tanto è l’orrore quanta la grazia a impietrire lo spirito del riguardante, su cui si scolpiscono i lineamenti di quella morta faccia, finché i caratteri ne penetrano in lui, e il pensiero si smarrisce; à la melodiosa tinta della bellezza, sovrapposta alla tenebra e al baglior della pena, che rendono umana e harmoniosa l’impressione (SHELLEY *apud* PRAZ, 2009, p. 31⁴).

Em que pese a relação entre a imagem do feminino sedutor aliado à dor, ao prazer, numa simbiose entre pulsão erótica e pulsão de morte, o poema aponta para a ideia mormente acompanhada pela aversão ao abjeto, como indica Praz (2009): “il volto livido del capo tronco, il groviglio di vipere, il rigore della morte, la sinistra luce,

⁴ “Seu horror e beleza são divinos. [...] Nem é tanto o horror, quanto a graça de empedrar o espírito de quem a observa, e sobre quem o cinza da face morte emociona, de forma que seu aspecto penetra-lhe, e o pensamento torna-se confuso; a beleza melodiosa em suas tintas se sobrepõe às trevas e ao encanto da punição, e isso humaniza e harmoniza a impressão” (Tradução livre, nossa).

animais schifosi, o ramarro e o pipistrello –sgorga um novo senso de beleza insidiada e contaminada, um brivido novo (p.31⁵). O tema da necrofilia comparece nos versos “A medusa apodrece”, “O orgasmo funde dois corpos ali perto” e “Medusa viva, renovado amor”, indiciando como o eu lírico contempla nessa representação do feminino uma estética do horrível, ao mesmo tempo fascinante e um objeto de amor tenebroso tipicamente gótico, em que

la scoperta dell'orrore come fonte di diletto e di belezza finì per reagire sul concetto stesso della bellezza: l'orrido, da categoria del bello, più per diventare uno degli elementi propri del bello: dal bellamente orrido si passo per gradi insensibili all'orribelmente bello (PRAZ, 2009, p. 33⁶).

Os últimos versos do poema apontam para a essência do ser mítico, estudadas por Brandão (2014): “Só se pode combater a culpabilidade oriunda da exaltação frívola dos desejos pelo esforço em realizar a harmonia, a justa *medida*, que é, em última análise, exatamente a etimologia de *Medusa*” (p. 278, grifos do autor).

O inventário intertextual no poema saramaguiano aponta ainda para a chamada “beleza meduseia” (PRAZ, 2009), dissimulada no ideal de belo clássico, como no poema “Afrodite”:

Ao princípio, é nada. Um sopro apenas
Um arrepio de escamas, o perpassar da sombra
Como nuvem marinha que se esgarça
Nos radiais tentáculos da medusa.
Não se dirá que o mar se comoveu
E que a onda vai formar-se deste frémito.
No embaço do mar oscilam peixes
E os braços das algas, serpentinos,
À corrente se dobram, como ao vento
As searas da terra, as crinas dos cavalos.
Entre dois infinitos de azul avança a onda,
Toda de sol coberta, rebrilhando,
Líquido corpo, instável, de água cega.
De longe acorre o vento, transportando
O pólen das flores e os mais perfumes
Da terra confrontada, escura e verde.
Trovejando, a vaga rola, e fecundado
Se lança para o vento à sua espera
No leito de rochas negras que se encrespam
De agudas unhas e vidas fervilhantes.
Ainda no alto as águas se suspendem

⁵ A palidez do busto, o emaranhado das serpentes, o rigor da morte, a luz tenebrosa, [...] brota um novo sentido de beleza enganadora e contaminada, um novo calafrio” (Tradução livre, nossa).

⁶ “A descoberta do horror, como fonte de prazer e de beleza influenciou o conceito de belo; o horrível tornou-se uma categoria do próprio belo” (Tradução livre, nossa).

No instante final da gestação sem par.
E quando, num rapto que começa,
A onda se despedaça no rochedo,
O envolve, cinge, aperta e por ele escorre
- Da espuma branca, do sol, do vento que soprou,
Dos peixes, das flores e do seu pólen
Das algas trémulas, do trigo, dos braços da medusa
Das crinas dos cavalos, do mar, da vida toda
Afrodite nasceu, nasce o teu corpo (SARAMAGO, p. 2014, p. 131-132).

O poema descortina o estranhamento da fusão entre a imagem mítica da deusa da beleza, do amor e do erotismo, Afrodite, e a sedução tétrica da medusa que, em síntese, “simboliza a imagem deformada, que petrifica pelo horror, em lugar de esclarecer com equidade” (BRANDÃO, 2014, p. 248). Tal como se apresenta, o poema também alude a três textos fundantes do mito, quais sejam, *Teogonia*, de Hesíodo, *Hino a Afrodite*, de Safo, poetisa grega (630 a.C.)⁷ e o *Hino Homérico VI à Afrodite*. Do poema hesiódico⁸, Saramago busca a gênese do mito, uma vez que, “após se ter criado na espuma do mar e do esperma do pênis castrado de Urano, e tendo passado pela ilha de Citera, a deusa chega a Chipre, onde sai do mar” (RAGUSA, 2005, p. 104). O poema ressalta a importância dos ornamentos na composição da figura mítica, e tais adornos, como lembra Ragusa (2005), “são especialmente associados na literatura grega, a Afrodite [...], em cuja imagem estão intensamente presentes elementos de procedência oriental, como o ouro, os tecidos e os perfumes” (p. 112), como se pode ver no fragmento IV:

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,
mas para cá vem, se já outrora –
a minha voz ouvindo de longe – me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem

⁷ A primeira poeta mulher de que se tem notícia no Ocidente, teria nascido em Êresos, costa ocidental de Lesbos, mas teria passado a maior parte de sua vida em Mitilene, na região oriental. Safo viveu na cidade mais proeminente de seu tempo, posto que Lesbos é uma das maiores ilhas do mar Egeu, tendo sido a única mulher entre os poetas líricos arcaicos cujo nome é referido desde sua época à Roma antiga. De sua lírica restou quantia substancial de composições, ainda que em condições precárias, como aponta Fontes (2002). Afrodite também era muitas vezes evocada através de epítetos. Uma das versões de seu nascimento conta que ela nasceu perto da ilha de Citera, nas Cíclades, de onde vem o epíteto ‘citeréia’ (gr. Κυθήρεια). O culto à deusa Afrodite teve grande importância na ilha de Chipre e, por isso, a deusa era também chamada de “cíprica”, ou Cípris (gr. Κύπρις) (BRANDÃO, 2014).

⁸ Conforme os versos 1959-200: “A ela, Afrodite/deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia/ apelidam homens e deuses, porque da espuma/ criou-se e Citeréia porque tocou Citera,/ Cípria porque nasceu undosa de Chipre,/ E Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz” (HESÍODO, 1981, p. 134-135).

atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra –
rápidas asas turbilhonando céu abaixo e
pelo meio do éter.
De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste porque de novo sofro e por que
de novo te invoco,
e o que mais quero me aconteça em meu
desvairado coração: “Quem de novo devo persuadir
(?) ao teu amor? Quem, ó
Safo te maltrata? Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará;
e se não ama, logo amará,
mesmo que não queira”.
Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada de lutas” (*apud* RAGUSA, 2005, p. 264).

O poema de Saramago ainda remete ao Hino *Homérico VI à Afrodite*, cujos rastros intertextuais, ainda que mais implícitos, podem ser vistos:

Canto a formosa Afrodite, de láureas douradas e augusta
Que tem por lote as cidades muradas de Chipre marinha
Toda, onde a úmida força do Zéfiro, tendo soprado,
Trouxe-a por cima das ondas do mar de múltiplas vozes
Dentro de espuma macia. As Horas de frisos dourados
A receberam gentis e a envolveram com veste ambrosina.
Sobre a cabeça imortal colocaram-lhe láureas bem-feitas,
Belas, lavradas em ouro. Nos lóbulos já perfurados,
Elas puseram-lhe enfeites de ouro estimado e oricalco
E lhe adornaram seus seios argênteos e o tenro pescoço
Com amuletos dourados, os quais são as joias que as próprias
Horas de frisos dourados costumam vestir quando vão
Rumo à mansão de seu pai para a dança adorável dos deuses.
Logo, depois de lhe ornarem sua forma de modo completo,
Elas levaram-na aos deuses eternos que a vendo a acolheram,
Dando-lhe as mãos e rogando poder conduzi-la pra casa,
Cada um dos deuses, na forma de sua legítima esposa,
Tanto Citéria das láureas violáceas os tinha espantado.
Salve, senhora dos olhos furtivos, do doce que vence!
Dá-me vencer o presente certame e equipar-te em canção!
Ora de ti eu irei me lembrar e de outra canção (*apud* ANTUNES, 2015,
n.p).

O tom neorromântico das tensões afetivas comparece em “História antiga”, em cujo recorte se poder intuir como o eu lírico contempla o amor feminino como indômito e imposto à sua revelia, colocando-o na posição de objeto, num ciclo que se repete na experiência do amor como sublime, erótico e cruel:

Um dia tornarei às dores do mundo,

À luta onde talvez já não me esperam,
Antes, seja diferente outra mulher,
Companheira, não ferros que me ferram (SARAMAGO, 2014, p. 124).

Em “Estudo de nu”, Saramago revisita as antigas relações e inter-relações entre pintura e poesia outorga-lhe uma legenda, quase ao estilo dos quadros realistas, retomando, assim, em matizes muito próprios, a lição horaciana *Ut poesis pictura*. São essas fronteiras demarcadas no curso das relações comparativas, que, como é sabido, remontam à antiguidade clássica e que chegam aos dias de hoje, sobretudo no aspecto de expansão que atribui ao fenômeno literário, como espaço de migração e construção dessas relações, um campo de visibilidade interdisciplinar, uma estética comparada que delinea uma arquitetura de regimes figurativos que determinam horizontes históricos, culturais, poéticos (FRANCASTEL 1982, p. 21), em torno do feminino. Vejamos:

Essa linha que nasce nos teus ombros,
Que se prolonga em braço, depois mão,
Esses círculos tangentes, geminados,
Cujo centro em cones se resolve,
Agudamente erguidos para os lábios
Que dos teus se desprenderam, ansiosos.

Essas duas parábolas que te apertam
No quebrar ondulado da cintura,
As calipíngias cicloides sobrepostas
Ao risco das colunas invertidas:
Têpidas coxas de linhas envolventes,
Contornada espiral que não se extingue.

Essa curva quase nada que desenha
No teu ventre um arco repousado,
Esse triângulo de treva cintilante,
Caminho e selo da porta do teu corpo,
Onde o estudo de nu que vou fazendo
Se transforma no quadro terminado (SARAMAGO, 2014, p. 133).

Igualmente elaborado pela éfrase erótica, as quadras em decassílabo de “Inventário” conotam uma imagem do feminino tingido de um erotismo bucólico e infenso:

De que sedas se fizeram os teus dedos,
De que marfim as tuas coxas lisas,
De que alturas chegou ao teu andar
A graça de camurça com que pisas.

De que amoras maduras se espremeu
O gosto acidulado do teu seio,
De que Índias o bambu da tua cinta,

O oiro dos teus olhos, donde veio.
A que balanço de onda vais buscar
A linha serpentina dos quadris,
Onde nasce a frescura dessa fonte
Que sai da tua boca quando ris.
De que bosques marinhos se soltou
A folha de coral das tuas portas,
Que perfume te anuncia quando vens
Cercar-me de desejo a horas mortas (SARAMAGO, 2014, p. 143).

No poema, o feminino é dotado da capacidade “natural” de experienciar e, portanto, de influir na observação desse eu lírico *voyeur*, a totalidade e a fusão com a natureza e de seduzir sob os desígnios de Eros. O olhar masculino do eu poético corresponde a uma *scientia sexualis* sobre a corporeidade do feminino, e nele os impulsos eróticos da linguagem abrangem com perícia lúbrica uma visão em movimento, fugidia, na perspectiva que entende Kristeva (1988):

Feita de rejeições e de apropriações, de domínio e de escravidão, belicosa e absorvente, a libido atinge sua potência de idealização deslocando essa dinâmica pulsional para um outro objeto, diferente do corpo sexuado cuja miragem queda constituída para o homem, seja qual for a corrida à conquista das mulheres, na atração do pênis tumescente-destumescente. Esse outro objeto é o objeto do saber, caído do céu do domínio, que a auréola, para o menino pequeno, do pulso ou da sabedoria materna. O poder fálico, no sentido de poder simbólico que desmonta as armadilhas da performance peniana, [...] o homem que desloca seus desejos para o campo do saber, põe em prática no fim das contas as receitas de uma Diotima que o alivia do desencadeamento mental de sua paixão erótica (p. 97).

Em “Praia”, a erótica verbal endossa na mesma medida em que se funde ao caráter metapoético, através do elenco de uma simbologia que une palavra e corpo:

Circular, o poema te rodeia:
Em voltas apertadas vem cercando
O teu corpo deitado sobre a areia.

Como outra abelha em busca doutro mel,
Os aromas do jardim abandonando,
Vai rasando o poema a tua pele (SARAMAGO, 2014, p. 144).

Já em “Lembrança de João Roiz de Castel-Branco”, o título remete ao personagem histórico e literário que integra o já mencionado *Cancioneiro de Garcia de Resende*, publicado no século XVI. No poema predomina a vassalagem amorosa, como expressam as duas quadras abaixo, em uma clara intenção de criar uma glosa do poema *Cantiga sua partindo-se*:

Não os meus olhos, senhora, mas os vossos,
Eles são que partem às terras que não sei,
Onde memória de mim nunca passou,
Onde é escondido meu nome de segredo.

Se de trevas se fazem as distâncias,
E com elas saudades e ausências,
Olhos cegos me fiquem, e não mais
Que esperar do regresso a luz que foi (SARAMAGO, 2014, p. 152).

Como aponta Moisés (1999, p. 20), o lirismo amoroso próprio da confissão dolorosa, e “quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos”, é atualizada por Saramago, mas agora em um sentido inverso à essência do texto-fonte, em que o objeto de amor é marcado por uma certa simulação da autonomia do feminino impensada no jogo de sedução da poesia trovadoresca:

Senhora, partem tão tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tão tristes vistes
outros nenhuns por ninguém.
Tão tristes, tão saudosos,
tão doentes da partida,
tão cansados, tão chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
Partem tão tristes os tristes,
tão fora d' esperar bem,
que nunca tão tristes vistes/outros nenhuns por ninguém (*apud*
MOISÉS, 2006, p. 67).

O livro encerra a galeria de imagens femininas com outra revisitação realizada por Saramago na tradição poética, desta vez em diálogo com a lírica pastoril, em torno da figura de Amarilis/Marília, em “Soneto atrasado”:

De Marília os sinais aqui ficaram,
Que tudo são sinais de ter passado:
Se de flores vejo o chão atapetado,
Foi que do chão pés as levantaram.

Do ris de Marília se formaram
Os cantos que escuto deleitado,
E as águas correntes neste prado
Dos olhos de Marília é que brotaram.

O seu rasto seguindo, vou andando,
Ora sentido dor, ora alegria,
Entre uma e outra a vida partilhando:

Mas quando o sol se esconde, a noite fria

Sobre mim desce, e logo, miserando,
Após Marília corro, após o dia (SARAMAGO, 2010, p.155).

É ponto pacífico que a poesia moderna portuguesa retoma temas e imagens da Antiguidade Clássica (MARTINS, 2010), como ocorre em Fernando Pessoa e Sophia de Melo Breyner Andresen, por exemplo, a ponto de produzir o que Mielietinski (1987, p. 329) denominou de “remitologização” da literatura no século XX. Todavia, algumas ponderações a respeito dessa apropriação se fazem necessárias, posto que o Modernismo caracteriza-se, inicialmente, por uma atitude iconoclasta em relação ao passado, na busca por uma forma própria de expressão, que Linda Hutcheon (1991, p. 64) designa de “auto-reflexão autotélica”. Em outras palavras, o Modernismo, e o Modernismo português, em particular, opera a retomada de tais temas e assume a marca de uma das vertentes da liberdade poética, sobretudo com Fernando Pessoa, que “empenhar-se-á entre 1924 e 1925 na revista *Athenas*, “Revista de Arte” em que tentará defender, entre classicismo e algum academismo, a harmonia do paradigma clássico (SILVESTRE, 2010, p. 475).

A ironia sutil, presente no título, sugere que a forma poemática soe anacrônica, enquanto toda sua estrutura se mantém fiel ao modelo clássico do soneto, desde a organização estrófica (externa e interna) ao verso decassílabo heroico, próprias à agudeza e engenho das preceptivas seiscentistas, às quais é acrescido um tom de angústia petrarquista. O amor, que atormenta e coloca o eu lírico em dependência do ser amado, é feito de desejos dolorosos, é sentido na carne mais do que no espírito. Saramago alegoriza como a arte verdadeiramente clássica, pelas suas características de harmonia e moderação, é apresentada no poema na imagem do feminino; nele, o eu poético ilustra equilíbrio ideal das forças da vida e da arte, realizado no valor pictórico e verbal, como o jogo intertextual com a égloga I, da obra *Bucólicas*, de Virgílio, deixam entrever:

Mel. Tu, sob a larga faia reclinado,
Silvestre musa em tênue cana entoas:
Nós, Títilo, da pátria os fins deixamos
E a doce lavra, a pátria nós fugimos;
As selvas tu, pausado à sombra, ensinas
Amaralís formosa a ressoarem.
[...]
Mel. Os céus pasmava-me invocares triste,
N’árvore as frutas, Amarilís, teres;
Guardadas para Títilo pendiam.
Estes pinheiros, Títilo, estas fontes,
Estes soutos umbrosos te chamavam (VIRGÍLIO, 2008, p. 29-31).

Mendes (2009) comenta a primeira écloga, afirmando que cabe ao leitor entender que “o pastor canta o nome da amara, Amarílis, que é ecoado por entre os bosques. Há aqui, um tema caro ao gênero: a personificação da natureza, que parece confraternizar com o pastor-cantor, numa sintonia harmoniosa (p. 41). No poema de Saramago, as imagens naturais apontam para o feminino, na mesma medida em que a intensidade de seu amor o faz contradizer em parte os estatutos árcades, o eu lírico dá primazia ao sentimento e não ao estado de graça em que lhe deveriam pôr os atores convencionais do ambiente pastoril. Os elementos de fuga comum das paixões que o mundo arrasta, são também postos em segundo plano diante da satisfação encontrada na vivência do amor.

Provavelmente, femininos

Quatro anos separam a publicação entre o primeiro livro de poesia de Saramago e *Provavelmente alegria*. Nesse diapasão temporal, como informa sua biografia, o autor faz crítica literária na revista *Seara Nova*; exerce regulamente o ofício de cronista para o jornal *A Capital*, o que se transformaria, em 1971, no livro *Deste mundo e do Outro*. Viaja à França em pleno maio de 1968, o que possivelmente o estimula a filiar-se à militância do então clandestino *PCP*. (LOPES, 2010). Nos últimos vinte anos, *Provavelmente alegria* foi traduzido na Alemanha, Argentina, Colômbia, Espanha, Itália e México. Tomado no seu conjunto, *Provavelmente alegria*, gestado até 1968, indica “a problemática poética exposta em *Os Poemas Possíveis* – mas anuncia igualmente vertentes novas e fecundas no itinerário poético do autor” (SEIXO, 1987, p.15). Como revela o estudo de Sgarbi (2013), “de caráter fortemente imagético e cromático, esses poemas têm como característica a clave onírica associada à transgressão surrealista”, posto que apela para “figuras distorcidas, atmosferas fantásticas e inteligíveis só no nível do sonho (p. 51)

Costa (1997) aponta o que seria um elo temático comum entre *Provavelmente alegria* e *Os poemas possíveis*:

apesar de algumas sensíveis variações, o amor fiscalizado, a problematização da palavra poética, a busca de delimitação da experiência essencialmente humana e a subsequente nomeação dos estados ontológicos participes desta experiência, a pulsão a processar uma leitura do “eu” do poeta a partir de pequenas notações profundas e auto-irônicas, são apenas alguns dos temas que são tratados combinada ou isoladamente em ambos os livros (p. 72).

A partir desses elementos é possível aferir a presença e desdobramento da imagem feminina, que, diga-se de passagem, é bastante rarefeita, se comparada ao livro anterior. Do conjunto de 73 poemas, apenas 7 fazem alusão ao feminino, ao passo que 19 poemas se ocupam dessa temática em *Os poemas possíveis. Provavelmente alegria*, como aponta Sgarbi (2013), redimensiona, dessa forma, o poder das palavras, a metalírica, o erotismo sutil e a poesia de caráter militante” (p. 40). E é pela via desse erotismo sutil que melhor se pode sondar as figurações do feminino.

O título do livro é de saída quase uma incógnita, posto que a obra, a despeito de um ou outro poema do qual emerge algum sopro otimista, é, no mais das vezes, mais acentuadamente melancólica. Todavia, não é forçoso interpretar que há um desdobramento do título em dois poemas, quais sejam, “Provavelmente”, colocado como segundo na ordem do índice, e “Alegria”, alocado no final do livro. O primeiro faz remissão a um sopro existencial e ao papel do poeta:

Provavelmente, o campo demarcado
Não basta ao coração nem o exalta;
[...] Que rosto se promete e se desenha?
Que viagem nos espera?
São asas (que só duas fazem voo),
Ou solitário arder de labareda? (SARAMAGO, 2014, p. 11).

O segundo aponta para uma certa nota de evasão erótica e difusa do eu lírico:

Já ouço ao longe
Já diz a voz do amor
A alegria do corpo
O esquecimento da dor (SARAMAGO, 2014, p. 86).

Nos poemas que seguem é possível reconhecer a recorrência do erotismo sutil que emoldura em filigranas as imagens do feminino. Vejamos o poema “As palavras de amor”:

Esqueçamos as palavras, as palavras:
As tenras, caprichosas, violentas,
As suaves de mel, a obscenas,
As de febre, as famintas e sedentas.

Deixemos que o *silêncio* dê sentido
Ao pulsar do meu sangue no teu *ventre*:
Que palavra ou discurso poderia
Dizer amar na língua da semente? (SARAMAGO, 2014, p. 21, grifo meu).

O poema explicita ao menos duas ideias centrais: a primeira, pela via da figura *litotes*, expressando, portanto, uma afirmação por meio de negação do contrário, o que pode ser lido na chave do interdito ou do jogo da sedução da palavra, do corpo *versus* o silêncio; a segunda, pela ocorrência do léxico “ventre”, cuja simbologia dupla, como explicam Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 937), aponta para uma imagem regressiva, ao útero, portanto, da fertilidade, ou o seu contrário, a castração. O feminino assim desenhado é tomado a partir de sua representação corpórea, dado que a palavra “ventre” opera como metáfora do útero.

Em “Passa no pensamento”, talvez o mais expressivo poema da obra e desse recorte temático, o erotismo das imagens insólitas gravita em torno da morte, do mistério, da carnavalização do texto bíblico:

Passa no pensamento a passo
Um animal cavalo
em vez de laço e pasto a foice
Na venta trespassada
Enquanto o braço abuso do cansaço
Do cavalo à chicotada
Entre as pernas do bicho a cicatriz
Que animal não quis
E a pata almofada de modo que não sofra
A pedra da calçada

E sentadas nas bermas as velhas abrem coxas
Entre as coxas cabeças decepadas
Com as línguas de fora escarnecentes
E tenazes nos dentes

A rua tem donzelas nas janelas
Que é esse o lugar delas
Enquanto o animal torce o pescoço
A ver se cai a urna que transporta
E não cabe na porta

Levantaram-se as velhas dos passeios
As cabeças rolaram penduradas
Da tripa umbilical
As donzelas taparam as orelhas
E mostraram os seios
Ao cavalo animal

Numa bandeja de prata
Uma menina de branco
Cinta de fina escarlata
Traz o membro do cavalo
Enquanto o morto descansa
Vão buscá-lo (SARAMAGO, 2014, p. 42).

Nota-se que as personagens femininas tomam a cena onírica e orgiástica. A alusão à “donzelas” metaforiza a condição de virgindade, o que remete o poema a uma relação intertextual com a literatura e a visão medieval sobre o feminino. Bloch (1995), ao analisar a relação entre a criação do amor romântico ocidental e seu lastro misógino na Idade Média, afirma que “embora a virgindade possa sustentar a fantasia de escapar do desejo, não pode escapar à lógica do desejo, que permanece no âmbito do próprio desejo” (p.137). Duas imagens são bastante contundentes no poema: a excitação sexual presente no simbolismo do cavalo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.209), e a referência direta à decapitação de João Batista (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1995, p. 1865). Ambas as imagens endossam a relação entre o feminino virginal e a ideia da misoginia. Nesse sentido, Bloch (1995) afirma que

há uma ressonância notável entre os qualificadores negativos e positivos, entre a idealização reificante da mulher abstrata que nunca é nomeada na lírica cortês senão como *donna*, [...] as mulheres são retratadas como licenciosas, volúveis, infiéis, cheias de ambiguidade e sedutoras (p.184-185).

A alusão ao texto bíblico traz ainda um outro arquétipo literário implícito: a dança de Salomé, tal como registrado no capítulo 14 do *Evangelho de São Mateus* e no capítulo 6 do *Evangelho de São Marcos* (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1995, p. 1865; 1906). Mendonça (2007) afirma que “a miticidade em torno de Salomé se desenvolve de maneira tal a se compor num grande texto da cultura” (p.15). Em essência, o feminino desenhado no poema e a Salomé do texto sagrado guardam correspondências na medida em que não representam o modelo ideal de mulher de suas sociedades. Mendonça (1995) lembra que quando voltamos para os registros dos dois evangelhos sinóticos, encontramos o julgamento do apóstolo São João Batista, representando o sagrado, em contraponto ao comportamento profano de Herodias. Ali Salomé não representa algo direto da desaprovação do profeta, mas ambas as personagens remetem a uma galeria de transgressoras da cultura ocidental, ao longo da história (mítica ou real), como Medeia, Lady Macbeth, Eva, Lilith, e tantas outras, que se caracterizam justamente por determinarem, elas mesmas, seus destinos, a despeito da estrutura patriarcal sob a qual estão subjugadas.

Em “A mesa é o primeiro objeto”, poema de estrutura narrativo, o aspecto de dramaticidade potencializa a relação entre morte e erotismo, numa atmosfera onírica:

A mesa é o primeiro objeto do sonho.

É branca, de madeira branca, sem pintura.
Tem papéis brancos que flutuam e se esquivam
aos gestos.
O lugar seria um escritório se não fosse uma espécie de abside com
degraus.
A parte curva, sem reboco, mostra as pedras
rôidas.
Quando o sonhador acordar, tentará saber onde
esteve e há de lembrar-se de uma ruína
assim, em Paris, no Museu de Cluny.
Mas não tem certeza.
Os papéis brancos não obedecem, e isto
impacienta o sonhador.
De repente há uma presença na abside, não bem
uma presença, uma ameaça que se difunde
e paira.
Começa o terror.
O homem que sonha quer resistir, mas o medo
é mais forte, e não há ali ninguém a quem
tivesse de mostrar coragem.
Foge por um longo corredor e para junto de uma
porta que dá certamente para um jardim.
Olha para trás, vai aparecer alguém.
Ao fundo do corredor passa de relance uma
rapariga cor de fumo.
A rapariga vem pelo corredor, rodopiando em ziguezague, fazendo
ricochete de parede
a parede.
“Quem és?”, pergunta o homem que sonha.
“Papoila”, responde a rapariga, e ri sem ruído.
O medo lança o homem no jardim.
Cai no chão, e a rapariga, já não cor de fumo,
mas suja, cai também.
Ao cair duplica-se, e as duas lutam
arrancando-se bocados de roupas
e de carne que logo se reconstituem.
O homem não aguenta mais, tem de
libertar-se já.
Mas outra rapariga surge, igual às duas, e esta
é muito maior.
Estão todos estendidos no chão, presos uns aos outros,
e contudo não se tocam.
A rapariga grande tem um ovo dentro do bolso
do avental.
Se aquele ovo for tirado e lançado pelo jardim
fora e partido, será o fim do pesadelo.
Porque nesta altura o homem sabe que está a sonhar.
A rapariga grande senta-se no chão, dobra os
joelhos, a saia escorrega sobre as coxas,
o sexo fica à vista.
O ovo, é preciso tirar-lhe o ovo.
A rapariga começa a remexer-se, rindo.
Chegou o momento.
O homem mete-lhe a mão no bolso, agarra
o ovo.
E acorda (SARAMAGO, 2014, p.45-47).

O poema chama a atenção para sua ritmicidade, seja pelo uso intensivo do *enjambement*, seja pela disposição das imagens que se distribuem em uma sintaxe narrativa que vai do grau zero de tensão, pelo recurso da *écfrase*, até o clímax, que coincide com o desfecho. O elemento feminino comparece aqui de forma simbólica no nome da personagem, *Papoila*, aludindo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p.684) e Lurker (2003, p. 516) ao deus do sono, Hipnos, representado com hastes de papoulas nas mãos e à fertilidade feminina. Outro elemento do simbolismo feminino encontra-se no ovo e seu sentido de fertilidade (LURKER, 2003, p.507), posto que "o ovo é um símbolo universal, [...]. Esse simbolismo liga o ovo à gênese do mundo; [...] uma realidade primordial, que contém em germe a multiplicidade dos seres" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p. 672). A violência das raparigas tem algo do orfismo. Brandão (2014, p. 413) informa que as *mênades*, também conhecidas como *bacantes* divinas, eram mulheres "possuídas", em estado de *êxtase* e adoradoras no culto de Dioniso, de quem recebiam a "loucura sagrada" (*manía*), conhecidas como selvagens e enlouquecidas na celebração dos mistérios e das orgias. Durante o culto dançavam de uma maneira muito livre e lasciva, em total concordância com as forças mais primitivas da natureza. Os mistérios que envolviam o deus Dioniso provocavam nelas um estado de *êxtase* absoluto ao qual elas entregavam-se à desmedida violência, derramamento de sangue, sexo, embriaguez e autoflagelação, como se depreende no poema.

Enfim, três poemas encerram essa perspectiva de abordagem, coincidindo com as páginas finais do livro: "Lá no centro do mar", "Teu corpo de terra e água" e "Branco o teu peito". Leiamos o primeiro:

Lá no centro do mar, lá nos confins
Onde nascem os ventos, onde o sol
Sobre as águas doiradas se demora;
Lá no espaço das fontes e verduras,
Dos brandos animais, da terra virgem
Onde cantam as aves naturais:
Meu amor, minha ilha descoberta,
É de longe, da vida naufragada,
Que descanso nas praias do teu ventre,
Enquanto lentamente as mãos do vento,
Ao passar sobre o peito e as colinas,
Erguem ondas de foto em movimento (SARAMAGO, 2014, p. 80).

No segundo, temos:

Teu corpo de terra e água
Onde a quilha do meu barco

Onde a relha do arado
Abrem rotas e caminhos

Teu ventre de seivas brancas
Tuas rosas paralelas
Tuas colunas teu centro
Teu fogo de verde pinho

Tua boca verdadeira
Teu destino minha alma
Tua balança de prata
Teus olhos de mel e vinho

Bem que o mundo não seria
Se o nosso amor lhe faltasse
Mas as manhãs que não temos
São nossos lençóis de linho (SARAMAGO, 2014, p. 81).

Por último, lemos:

Branco o teu peito, ou sob a pele doirado?
E os agudos cristais, ou rosas encrespadas
Como acesos sinais na fortuna do seio?
Que morangos macios, que sede inconformada,
Que vertigem das dunas que se alteiam
Quando o vento do sangue dobra as águas
E em brancura vogamos, mortos de oiro (SARAMAGO, 89).

A despeito de os três poemas merecerem uma atenção acurada, dada a riqueza de suas imagens, a construção da metáfora, o ritmo e a composição do verso, que em cada poema assume uma dicção própria, é rentável tomarmos um elemento comum a todos eles, no que concerne à figuração do feminino: a *feminilização da natureza*. O *topos* é clássico, como se sabe, mas aqui Saramago recorre a um dos arquétipos mais recorrentes e profundos dessa figuração, qual seja, o simbolismo da água. Para Bachelard (1997) há relação entre o feminino e as águas claras, as primaveris, as correntes e as amorosas e suas relações com o narcisismo; as águas profundas, as dormentes, as mortas e pesadas; os complexos de Caronte e de Ofélia; a água maternal e a água feminina; o valor místico-religioso da água em sua essência de pureza e ação de purificação; a supremacia da água doce e, fechando o ciclo do aquático, a água violenta. Esse índice aponta para um vasto repertório imagético do elemento *água* aventado pelo filósofo, e que, por sua presença numa “psicanálise indireta e segunda, que buscaria sempre o inconsciente sob o consciente, o valor subjetivo sob a evidência objetiva, o devaneio sob a experiência” (BACHELARD, 2008, p. 34).

Lidos nessa perspectiva as imagens da “terra”, “água” “branco o teu peito”, podem ser interpretadas tanto à luz de um imaginário fundante da literatura, e especialmente, a poesia portuguesa, como símbolo de um erotismo que sugere uma relação intertextual com o poema “Eros e Psiquê”, de Fernando Pessoa, como nos versos:

[...]
E, ainda tanto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era/ A princesa que dormia (PESSOA, 1992, p. 181).

Nos poemas acima, de modo geral, é possível apreender a nomeação do gozo pelo voyeurismo do eu lírico sobre seu objeto de desejo. O poeta fala no sentido de encenar pelo olhar e pelo recurso da écfrase a possibilidade de homologação estrita entre a palavra e o corpo (objeto da sedução), pela poesia. A distância entre a palavra que quer nomear obsessivamente o corpo e a posse desse corpo reforça a metáfora cultural da viagem marítima.

Considerações Finais

Intentamos aqui menos uma abordagem de cunho analítico e interpretativo das obras *Os poemas possíveis* e *Provavelmente alegria*, de José Saramago, com a dimensão poética, histórica e social que um trabalho assim requer, e mais uma apresentação um tanto quanto sumária desses dois livros, a partir do recorte temático proposto, no caso, as representações do feminino. Esses aspectos poderão ser cotejados com outras obras de fortuna crítica e de historiografia literária, aqui impossível de serem aprofundadas, dada a necessidade de delimitação. O que fica, em suma, é a convicção de que estamos diante de um escritor que transitou pela poesia, pela tradição poética portuguesa e ocidental, matizando seu texto, através de complexos recursos de intertextualidade e carnavalização, de um caráter proteiforme, conquanto revisita temas e imagens clássicas, e, ao mesmo tempo, lança mão de uma dicção própria, de um estilo saramaguiano. Dessa estilização nasce um texto que se torna espelhar da cultura, posto que trabalha como instrumento de visão crítica da realidade e de compreensão da própria concepção poética.

Vista retroativamente, a poesia de José Saramago não elide o grande e velho contador de histórias que ele revela ser em seus romances e contos. O painel poético

saramaguiano nos conta uma “história do feminino”, ainda que em filigranas, ou seja, em observância a um princípio de verossimilhança histórica, viajamos pela voz poética de Saramago por diferentes estágios históricos, nos quais se podem depreender visões *sobre* o feminino, em seus desvãos, nos pequenos gestos do cotidiano, em alguns momentos epifânicos, em diferentes linguagens, arquétipos, símbolos, metáforas. Ao ponto talvez, de poder lançar mão da mesma assertiva de Madrugá (1998), quando afirma que “os romances de Saramago podem ser lidos como se fossem um só: livro de peregrinações interiores, travessias na memória de gerações de um povo, fixando seus mitos, sublimando-os e interrogando-os” (p.40).

Acrescentaríamos, entretanto, que, no caso da lírica, especialmente, essa interrogação deve levar em consideração as imagens do feminino, em sua natureza complexa, prismática, muitas vezes violentada pelo signo da misoginia, outras vezes inversiva, na medida em que, também a lírica de Saramago enforma seu desejo de correção ou revisão do passado, tal como propõem seus romances, sobretudo os que se assentam em metaficção historiográfica, como *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa* e o complexo *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Eu diria, parafraseando o próprio poeta, (“e com este remate me dou por explicado”) que, acerca do feminino, o romancista decidiu raspar com unha seca e apaixonada o poeta de ontem, lacrimal às vezes, às vezes irônico, outras vezes erotizado; e poeta de ontem trouxe à luz uma galeria de mulheres possíveis e impossíveis, entre a ficção e a realidade, entre a representação e a experiência, em toda sua força criadora.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturin. “26 Hinos Homéricos”. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo: FFLCH/USP, 2015. (Biblioteca de autores universais).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Trópicos).

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Tópicos).

BAKHTIN, Mikhail. Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1995.
- BLOCH, Richard. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CAMÕES, Luís. Vaz de. *Os lusíadas*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002.
- CASTAGNINO, Raul Héctor. *Fenomenologia de lo poético*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *D. Quixote de la Mancha*. Primeiro livro. Edição bilingue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed.34, 2020.
- CHEVALIER, Jean. CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COMPAGNON. Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1982. (Estudos, 21).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf Editores, 1981.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Júlia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Krauss; Vera Barkow. 20.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SILVESTRE, Osvaldo. Modernismo. In: MARTINS, Fernando Cabral. (Coord). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.
- MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- MENDONÇA, Jeová. *A dança de Salomé na literatura e nas artes*. João Pessoa: Ideia, 2007.
- MENON, Maurício César. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, 2007.
- MIELIETINSKI, Eliezer. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 30.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 30 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano, Itália: RCS Libri, 2009.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas, SP, 2005.
- RIBEIRO-JUNIOR., Wilson Alves. *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. 576 p.
- ROANI, Gerson Luiz. *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SARAMAGO, José. AGUILERA, Fernando. Gómes. (Org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Porto Editora, 2014.

SARAMAGO, José. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Porto Editora, 2014.

SGARBI, Elielson Antônio. *A poesia de José Saramago: análise de Os poemas possíveis, Provavelmente alegria e O ano de 1993*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2013.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: INCM, 1987.

SHAKESPEARE, William. “Romeu e Julieta”. In: SHAKESPEARE, W. *Tragédias e comédias sombrias: teatro completo, volume 1*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 121-252.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Odorico Mendes. Cotia, SP, 2008.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

CAPÍTULO II

“ISTO NÃO É COISA PARA MULHERES”: O LEVANTAR FEMININO DO CHÃO PATRIARCAL EM JOSÉ SARAMAGO

Ana Maria Soares Zukoski
Wilma dos Santos Coqueiro

“Suponho que às minhas leitoras lhes agradará que isto seja uma constante, porque verdadeiramente, como personagens, quem sempre salva os meus livros são as mulheres. Não é que os homens não sejam pessoas boas, que o são e podem sê-lo, mas ao lado delas aparecem sempre como pequenos aprendizes”

(José Saramago).

O chão inicial: as representações femininas em José Saramago

A relação entre homem e mulher é notoriamente marcada pelo patriarcalismo, que pode ser compreendido, a partir do prisma da crítica feminista e dos estudos de gênero, como um vazio, mas universal, agrupamento de instituições que ratificam e preservam a violência e o poder masculino, constituindo-se como a dominação e a repressão da mulher realizadas pelos homens. Desse modo, tal relação corresponde ao modo histórico de opressão e divisão social mais importante (BONNICI, 2007), que engendra e fomenta uma hierarquia na divisão dos gêneros, atuando como um agente de exclusão do feminino.

A hierarquização da superioridade masculina é sedimentada a partir de constructos de caráter social e cultural. Campos (1992) discorre acerca dessa problemática, afirmando que os pressupostos patriarcais transformaram o “que é, tão-somente, diferença, em diferença hierarquizada” (p. 115). O estabelecimento dessa hierarquização confere um *status* de superioridade ao âmbito masculino, o que desnuda o jogo de poder contido nessa transformação, considerando que “ao estabelecer-se como relação de poder, ela assim o passa à ordem da cultura” (CAMPOS, 1992, p. 115). Configurando-se como uma questão da ordem cultural,

estratégias discursivas e a criação de ideários sociais para controle e justificação são utilizadas a fim tornar natural a noção de inferioridade feminina.

São muitos os impactos negativos que os pressupostos patriarcais ocasionaram nas vidas femininas, possuindo uma influência significativa ainda na sociedade contemporânea. Entre tais impactos, podemos mencionar a exclusão feminina da esfera pública, mantendo as mulheres circunscritas ao ambiente doméstico e impelindo-as à maternidade como uma prerrogativa. Por se verem privadas do acesso ao público, ficam também restritas dos âmbitos intelectual, cultural, político, entre outros.

No que diz respeito à literatura, a representação feminina é parca nas duas esferas: representadas pelas penas masculinas; ou como detentoras da caneta. Apesar de não participar da estética das literaturas de maiorias minorizadas, temáticas relacionadas ao social, abordadas por um crivo satiricamente crítico, fazem parte do *leitmotiv* das obras de José Saramago. Há um grande destaque para o feminino, apresentando uma visão empática para com as demandas femininas, permitindo que essas representações transitem por entre as esferas que lhe são negadas.

Acerca da obra *Levantado do chão*, Cerdeira (2018, p. 206), afirma que ela “dá conta desse percurso do homem, do seu crescimento coletivo numa sociedade de classes, de uma experiência dolorosamente profícua enquanto capaz de iluminar as consciências quanto à engrenagem que as oprime, única forma de se chegar à práxis revolucionária”. Aproveitamo-nos do postulado da autora para expandir sua leitura, pois os percursos das mulheres também têm destaque na narrativa, promovendo o crescimento feminino por meio das gerações de mulheres da família Mau-Tempo.

Essa obra inaugura o estilo peculiar de escrita do autor bem como a retomada do gênero romance, sendo considerado por alguns críticos, como o romance fundador da poética saramaguiana (PAULETTO, 2019). O retorno a esse gênero, após um hiato de mais de 30 anos depois de ter publicado *Terra do pecado*⁹, em 1947, ocorre para celebrar a Revolução dos Cravos¹⁰, acontecimento de suma importância para a

⁹ Esse é o primeiro romance publicado por José Saramago, em 1947. Após meio século rejeitado pelo autor, acabou sendo reintegrado a sua obra no final do século XX, mas publicado com um “Aviso” que antecede a edição de 1997.

¹⁰ A *Revolução dos Cravos*, ocorrida em 25 de abril de 1974, foi um evento crucial na história contemporânea portuguesa. Após o fim do regime ditatorial, iniciado na década de 1930, houve a implantação de um governo democrático e a promulgação da Constituição de 25 de abril de 1976, com forte propensão socialista. Com efeito, o romance de Saramago retoma esse fato, mostrando todo o contexto histórico anterior de opressão vivenciada pelos trabalhadores, cujas instituições sociais legitimavam o autoritarismo fascista e a hierarquização social. Ao focar na luta dos camponeses alentejanos pela sobrevivência, em

história recente de Portugal. Nesse sentido, não há ninguém melhor do que o próprio autor para contextualizar *Levantado do chão*, cuja história se passa no Alentejo, região no centro-sul de Portugal, com economia baseada na agricultura:

Três gerações de uma família de camponeses os Mau-Tempo, desde o começo do século até a Revolução de Abril de 1974 que derrubou a ditadura, passam nesse romance a que dei o título de *Levantado do chão*, e foi com tais homens e mulheres do chão levantados, pessoas reais primeiro, figuras de ficção depois que aprendi a ser paciente, a confiar e a entregar-me ao tempo, a esse tempo que vai simultaneamente nos vai construindo e destruindo para de novo nos construir e outra vez nos destruir (SARAMAGO, 2012, p. 21).

Assim, de ímpar notoriedade, a obra *corpus* do nosso capítulo materializa diversas questões de cunho social e histórico. No entanto, dado o nosso recorte, focalizaremos nossas análises nas figuras femininas, apresentando inicialmente, um mapeamento geral acerca da condição feminina e, posteriormente, passando às análises das personagens: Sara, Gracinda e Maria Adelaide, buscando demonstrar como essas mulheres conseguem se levantar do chão patriarcal.

“Porém, que se há-de fazer, se o mundo é dos homens¹¹”: a situação das mulheres de *Levantado do chão*

José Saramago, em suas obras, nos apresenta um vasto panorama de representações femininas, sendo recorrente, em seus romances, a presença de protagonistas fortes, como é o caso de *Memorial do Convento* (1982) com Blimunda, *Caim* (2009) com Lilith, e a obra *corpus* do presente capítulo, *Levantado do chão* (1980), que nos mostra diferentes gerações femininas da mesma família. Todavia, antes de nos debruçarmos sobre essas personagens, consideramos importante focalizar o modo como a obra assinala a situação da mulher na sociedade portuguesa, que ainda reflete os conflitos femininos em geral na sociedade contemporânea.

A situação feminina é retomada por meio da crítica ao discurso bíblico: “Sou a escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, eis-me grávida, pejada, prenhe, vou ter um filho, vais ser pai, não tive sinais, Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito” (SARAMAGO, 2020, p. 35). É nítida a analogia existente entre a permissividade do discurso religioso para com a marginalização

meio a tantas adversidades, o final emblemático do romance simboliza a esperança trazida pela revolução.

¹¹ Fragmento da obra.

feminina, demonstrando que a religião funciona como um mecanismo de perpetuação dos ideais patriarcais, sendo uma importante ferramenta, dado o seu caráter dogmático, que pressupõe sem justificar determinadas condições, como é o caso da inferiorização feminina, marcada desde a origem humana, pois Eva foi criada a partir de Adão, o que já a coloca em uma posição de inferioridade. A ambiguidade contida no excerto, brinca justamente com essa analogia. O senhor apontado pode remeter tanto a Deus como também ao homem, refletindo como as mulheres encontram-se circunscritas à dominação psicológica por meio do discurso religioso e a física por meio do poderio masculino. Cerdeira (2018) aponta a aceitação de Maria como “a incapacidade feminina de fazer valer os seus direitos sociais e individuais” (p. 232), metaforizando a situação feminina das mulheres de Alentejo.

A violência física contra a mulher se faz presente no romance com o relato que explica a origem dos olhos azuis na família Mau-Tempo: “Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, [...] viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto [...] e que, desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos, onde, a seu prazer, a forçou” (SARAMAGO, 2020, p. 23). O excerto relata o estupro de uma jovem, configurando-se como o ápice da violência sexual contra a mulher. O fato de ter acontecido há quase quinhentos anos remete à extensão temporal que o domínio masculino vem se estendendo. Essa superioridade masculina aparece materializada ao lado do domínio financeiro que os donos do latifúndio representam, considerando que esse homem estrangeiro foi trazido junto com o dono. O estuprador sente-se duplamente superior, primeiramente por ser homem e, em segundo lugar, por dispor de recursos financeiros. Essa ideia é ratificada por meio de suas atitudes, pois o homem ignora os gritos e as súplicas da moça, subjugando-a perante sua vontade. Para além de sexo, o que se nota é a prática da ideia de uma superioridade masculina.

Todavia, as violências cometidas não se encontram restritas a relação entre homens e mulheres desconhecidas. Objetificadas, para emprestar o conceito criado por Bonnici (2007), essas personas femininas são passadas das mãos dos pais para os maridos e, posteriormente, para os filhos, da mesma forma que se transfere um objeto de família: “Sem falar na mãe que gritava ter sido espoliada pelos filhos, roubada que é um dizer mais claro, depois de tanto ter se sacrificado por eles, feita criada do velho porco, e agora serve dos próprios filhos que lhe resumiam os tostões e a mantinham fechada” (SARAMAGO, 2020, p. 65). Sem experimentar a liberdade sob o jugo do pai e do marido, os filhos perpetuam o histórico de violência patrimonial e psicológica, exercendo-as contra a própria mãe. O excerto lança luz sobre a forma

como o binarismo estabelece-se a partir do critério do gênero em detrimento das posições de mãe e filhos, dado que os últimos consideram-se superiores e no direito de impor suas vontades e manter sua mãe sob seu controle. A ideia de maternidade como um sacrifício que não é recompensado acompanha a história dessa coadjuvante, visto que o fato de ter colocado a si em segundo lugar para criar os filhos não gerou nenhum tipo de empatia, contrariamente, reforçou a ideia de superioridade masculina.

A maternidade é atrelada às figuras femininas de modo a naturalizar, o que na verdade é imposto como uma prerrogativa:

Mas mesmo quando assim não é, vá a noiva virgem ou desvirgada, muito de estranhar será passar um ano sem filho. E, quando Deus quer, é um fora, outro dentro, mal a mulher pariu, logo ocupa. É uma brutidão de gente, ignorantes, piores que animais, que têm seu cio e seguem as leis da natureza. Mas estes homens chegam do trabalho ou da taberna, enfiam-se no catre, aquece-o o cheiro da mulher ou o rescaldo do vinho ou o apetite que dá a fadiga, e passam-lhe para cima, não conhecem outras maneiras, arfam, brutos, sem delicadeza, e lá deixam a seiva a abeberar nas mucosas, nessa trapalhada de miudezas de mulher que nem um nem outro entendem (SARAMAGO, 2020, p. 87-88).

Assim como a maternidade, o casamento é visto como algo indispensável para a realização feminina, sendo o único destino das mulheres do Alentejo. Contudo, o casamento implica, necessariamente, à mulher, na questão da maternidade. Essa problemática demonstra como as redes do patriarcado encontram-se bem amarradas, considerando que para as mulheres é preciso casar e casar significa ter filhos, cerceando a vida feminina aos papéis sociais de esposa e mãe. O ato sexual, no entanto, enuncia-se como estando ligado exclusivamente à vontade masculina e desconsidera o (não) desejo feminino, não apenas de fazer sexo, mas também de ter filhos. Além disso, o sexo é materializado de forma mecanizada e animalizada, desprovido de amor, carícias ou delicadezas. Podemos compreender que o ato sexual cumpre apenas dois papéis: a satisfação masculina e a procriação forçada.

Silva (2017) afirma que o autor português retoma a condição feminina vivenciada por uma grande parcela feminina, além disso, ele recupera o conceito e as implicações do patriarcalismo na vida dessas mulheres que “não existem enquanto mulheres, mas enquanto esposas. A vocação de esposa é apontada desde o nascimento e, mais do que um desejo, é um hábito. Estas mulheres vivem submissas a maridos, que fisicamente mais fortes, as usam” (p. 29). Reduzidas a padrões e a funções específicas, a essas mulheres lhes é negado o controle de seus destinos e

suas individualidades, o que evidencia que “a ‘naturalização’ de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abrigam a dominação, a opressão e a exclusão” (CAMPOS, 1992, p. 113).

Além de perpetuar esses caracteres, a naturalização promovida pela instituição dos papéis sociais, fomenta e fortalece a constituição de uma ‘verdade universal’, por meio do senso comum. A partir dessas ‘verdades’, de acordo com Muraro (1995), “o domínio público, da história, foi alocado ao princípio masculino, enquanto o princípio feminino, marginalizado, circunscreveu-se ao domínio da casa, do privado, da reprodução” (p. 66-67). Esse ideário de divisão de tarefas, a partir das esferas pública e privada, é observada no romance, por meio das representações femininas: “Mas um homem não é muito para estas coisas, o seu dever é ganhá-lo, fazê-lo render é com a mulher, além de que as mulheres estão habituadas, protestam, juram, regateiam, fazem choradeira” (SARAMAGO, 2020, p. 92). O âmbito público é visto como do direito do masculino; daí, a ideia do homem ser o provedor da casa e, por extensão, manter o controle financeiro. Já às mulheres é atribuída a administração do lar. Considerando o contexto de miséria que circunscreve os moradores de Alentejo, esse cuidado familiar torna-se mais complicado. Ademais, atribui-se determinadas características como sendo inerentemente femininas, sendo relacionadas à exacerbação de sentimentos, como o choro.

O romance também lança luzes acerca da marginalização da representação feminina:

De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga [...] Muito de homens se tem falado, alguma coisa de mulheres, mas quando assim foi, como de passageiras sombras ou às vezes indispensáveis interlocutoras, coro feminino, de costume caladas por ser grande o peso da carga ou da barriga, ou então mães dolorosas por várias razões, um filho morto, outro valdevinos, ou filha desonrada, é o que não falta. De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres (SARAMAGO, 2020, p. 134; 199).

A crítica presente no excerto reflete a situação das mulheres em uma sociedade patriarcal, tendo seus destinos atrelados de forma intrínseca à maternidade. No que tange à comparação com ‘animais de carga’, podemos compreender que as mulheres encontram-se sempre presas a outrem, seja, os pais, os maridos ou os filhos. Por estarem sempre ocupadas em função dos outros, acabam por ocupar a posição de ‘sombras’, dado que não conseguem deter o protagonismo nem de suas vidas nem

daqueles a quem se dedicam. Ser mulher constitui-se como um grande peso para essas personagens, esmagadas por instituições como o casamento e a maternidade. A respeito da maternidade, Zinani (2013) afirma que “a mulher, diferentemente de outros animais, não encontra na maternidade a sua autonomia, uma vez que essa função constitui uma carga [...] por colocá-la na dependência do homem em relação à proteção e à subsistência” (p.71). O narrador, no entanto, elucida uma perspectiva positiva acerca da posição da mulher na sociedade, prevendo uma maior inserção feminina nos âmbitos que lhes são negados.

Na mesma esteira da divisão que o binarismo público e privado provoca na vida das mulheres, encontra-se a determinação de algumas tarefas como sendo inerentes da natureza feminina: “Mas as mulheres é que me lavarão, costuma ser trabalho de mulheres, lavar o morto, as coisas que as mulheres têm de fazer” (SARAMAGO, 2020, p. 374). Notamos que os trabalhos tidos como menos importantes ou mais desagradáveis são designados às personagens femininas, e tal divisão provém de uma temporalidade perdida no senso comum, uma vez que ‘costuma ser trabalho de mulheres’, permanecendo inalterado ao longo dos anos, o que refrata que a condição feminina não consegue se alterar com facilidade.

A pobreza que engloba os trabalhadores do latifúndio impele as mulheres para o serviço no campo. Tal conjectura não se configura, no entanto, como avanços conseguidos pelas personagens femininas, visto que “a força dos braços de ambos é com pouca diferença requerida ou desprezada pelo latifúndio, afinal não é assim tão grande a diferença entre mulher e homem, a não ser no salário” (SARAMAGO, 2020, p. 232). Trabalhar fora de casa não é sinônimo de autonomia para as personagens, principalmente, por ter que conciliar as tarefas domésticas e a criação dos filhos com o trabalho duro no campo. Conforme o narrador pontua, o trabalho feminino exercido não se diferencia do trabalho masculino, mas o fato de serem mulheres pesa mais, e isso é refletido por meio do salário menor. A diferença biológica, e somente isso, é utilizada como justificativa para uma remuneração menor, assinalando a presença do machismo na estrutura social e latifundiária de Alentejo.

“Ali se punha na sombra, apenas à espera, como outra sombra¹²”: Sara Mau-Tempo

No tópico anterior, buscamos mapear a condição feminina geral das mulheres alentejanas. Observamos que desde preceitos religiosos, até a manipulação de instituições sociais como casamento, maternidade e trabalho, são utilizados para manter a inferiorização construída em derredor das figuras femininas. Todavia, onde há opressão existe também resistência, e essa se manifesta a partir das gerações femininas da família Mau-Tempo. Tendo em vista essas representações femininas no romance, dedicar-nos-emos nesta e nas próximas seções a analisar as personagens: Sara, Gracinda e Maria Adelaide, buscando demonstrar que, com o avanço das gerações, ocorre o crescimento feminino.

A primeira mulher da família Mau-Tempo que surge no romance é a matriarca Sara. Ela carrega consigo o germinar da força feminina, mas acaba sucumbindo ao casamento, ao marido e aos filhos: “A mulher seguia atrás, com o filho ao colo, e gostosa do sossego do infante espreitou-lhe o rosto” (SARAMAGO, 2020, p. 14). A disposição geográfica das personagens já sinaliza para a trajetória de Sara, que dedica a sua vida a ser ‘sombra’ do marido, seguindo sempre atrás do homem, posição que indica inferioridade em relação a ele. Percebemos também que Sara não escapa do destino das mulheres alentejanas, e o carregar do filho nos braços ratifica a prerrogativa da maternidade.

A trajetória dessa personagem, que já carrega o mau-tempo no seu nome, aproxima-se bastante da condição feminina, sobretudo no que tange à maternidade: “Já lá chegaram, homem, carroça e burro, e ainda a mulher aqui vai, patinhando na lama, não pode correr, acordaria a criança [...] o homem abria gestos grandes de braços, impaciente, bem se vê que não sabe o que é trazer um filho ao colo” (SARAMAGO, 2020, p. 16). Para o marido, o filho não ocasiona os mesmos tipos de preocupações e cuidados que para Sara, o que demonstra como a maternidade pode funcionar como um mecanismo de opressão às mulheres. A ideia de ‘retardo’ também se manifesta por meio dessa instituição. A personagem não consegue acompanhar os passos do marido por causa do filho; dessa forma, podemos compreender que o fato de ser mãe dificulta o andar feminino, nas mais variadas esferas, quando comparado ao masculino.

¹² Excerto da obra.

A divisão entre público e privado permanece com rígidas restrições no relacionamento entre Sara e Domingos:

E estão nestas contumélias quando a mulher chega à porta, não entra, a taberna é sítio para homens, e diz brandamente, conforme o seu costume, Domingos, o menino está inquieto, e as coisas tudo molhado, tem que se descarregar.

Boas razões são as dela, mas Domingos Mau-Tempo não gostou de ser chamado pela mulher à frente de homens, o que é que vão pensar, e enquanto atravessa o largo vai ralhando, Se tornas a fazer isto, zango-me. Não respondeu a mulher, ocupada a sossegar o menino (SARAMAGO, 2020, p. 20).

Além dessa divisão, verificamos também que às mulheres é interdito lugares tidos para lazer, como é o caso da taberna, onde os homens se embebedam. Mesmo sem adentrar o ambiente, a intervenção de Sara não é vista com bons olhos pelo marido, que expressa uma maior preocupação com a opinião alheia do que com o bem-estar de sua família. Tal preocupação pode ser entendida como o desejo de se adequar e manter os ideários patriarcais, mostrando autoridade perante os demais homens. O silenciamento de Sara baseia-se em dois perfis: o primeiro relacionado a todo o histórico de silêncio que foi imposto às mulheres, e o segundo por meio da maternidade, visto que vislumbramos que, no momento em que o marido a repreende, ela encontra-se ocupada com o filho.

Como vimos até o momento, Sara apresenta-se como uma mulher submissa ao marido. No entanto, percebemos que nem sempre a personagem apresentou esse tipo de postura: “Carranca [...] teve que ceder à teimosia de Sara, enquerençada a ponto de jurar que se não casasse com Domingos Mau-Tempo, não casaria com ninguém [...] eis que Sara da Conceição apareceu grávida, argumento [...] eficaz quando os da persuasão e imploração se gastaram” (SARAMAGO, 2020, p. 22). No âmbito familiar, quando ainda ocupava a posição de filha, Sara demonstra uma postura ativa ao contrariar a vontade paterna. A personagem rompe não somente com o ideário de submissão como também com o de virgindade ao decidir engravidar de Domingos para conseguir o casamento que desejava. Notamos que a perda da virgindade tem valor de uma moeda de duas faces, pois, ao mesmo tempo que significa um grande rompimento com a submissão paterna e com os ideários que colocam a virgindade feminina como uma prerrogativa, é essa sua atitude que a prende a outro homem que não seu pai.

Mesmo apresentando uma postura forte perante o patriarca de sua família, Sara não consegue manter esse mesmo posicionamento com seu marido, decaindo

para uma trajetória de submissão. Dada essa oscilação de comportamentos apresentada pela personagem, atribuímos à ela o germinar da força feminina que, no seu caso, desponta-se, porém não adquire forças suficientes para prosseguir. O postulado de Cerdeira é consoante à nossa análise. De acordo com a autora, “Sara da Conceição escolhera o seu caminho rebelando-se contra o pai, mas ao lado de Domingos fora sombra, quase sem voz, silenciosa e submissa” (CERDEIRA, 2020, p. 250).

O ato de deitar-se com Domingos constitui-se como a atitude mais forte de Sara; no entanto, percebemos que o sexo não é compreendido por ela da mesma forma que por seu futuro marido:

Certa manhã, Sara da Conceição saiu de casa [...] e atravessou os campos até ao lugar onde combinara encontrar-se com Domingos Mau-Tempo [...] quando Domingos regressou às suas formas e Sara a casa dos pais, ele ia assobiando de comprazido e ela tremia como se o sol não queimasse já. E, quando atravessou a ribeira a vau, teve de ir agachar-se e lavar-se debaixo duns salgueiros porque o sangue não parava de escorrer-lhes pelas pernas (SARAMAGO, 2020, p. 22-23).

Apenas de ter sido um ato premeditado por Sara, como vemos pelo “lugar onde combinara encontrar-se”, a personagem não demonstra o mesmo nível de satisfação de Domingos, o que desvela, desde a primeira relação sexual, que o sexo não é voltado para o regozijo feminino, nem quando é planejado e desejado pela mulher. A ideia de “perda” da virgindade é reforçada pelo sangue que lhe escorre pelas pernas. Por outro lado, pela satisfação de Domingos, fica sugerido que não se trata de um homem virgem, ratificando que o conservadorismo no que tange às questões sexuais encontra-se restrito às mulheres.

A partir do casamento, a chama de emancipação feminina apaga-se por completo: “De taberna em taberna, que em São Cristóvão não eram muitas, mas de mais, e sem entrar, de largo buscava com os olhos, e se o marido estava, ali se punha na sombra, apenas à espera, como outra sombra” (SARAMAGO, 2020, p. 28). Sara deixa de figurar como sujeito e é reduzida a sombra de Domingos. Percebemos que o adjetivo “sombra” remete ao fato de a personagem estar sempre em segundo plano. É possível vislumbrar também a objetificação pela qual Sara é submetida, dado que, ao se tornar sombra, carrega a noção de mera repetição, nesse caso, do marido.

O relacionamento, notoriamente abusivo que ela vive, reverbera a subjugação física e psicológica que ela tem para com o marido: “Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante, com estas crianças

pequenas, é uma aflição, Cala-te aí, mulher, que eu bem sei o que faço” (SARAMAGO, 2020, p. 29). O excerto flagra a tentativa de Sara de chamar a atenção do marido para a situação que estavam vivendo, porém é imperativa a voz masculina que se sobrepõe ao frágil discurso feminino. Ao não conseguir negociar um espaço de igualdade com o marido, “ela [Sara] é sempre uma sombra, não toma decisões, apenas reage para defender a si mesma e aos filhos, dependente de amigos ou do pai, sem conseguir criar para si própria uma identidade” (CERDEIRA, 2020, p. 247).

Tantos anos de dependência física e psicológica não são superados com a morte do marido, sentindo Sara a necessidade de estar sob uma proteção masculina; daí: “unirem os dois irmãos as vidas e as proles. Veio a ser equilibrado o negócio [...] Deixaram os Mau-Tempos de pedir às portas e Joaquim Carranca ganhou quem lhe cuidasse das roupas, que é coisa que um homem não dispensa, e dos filhos, por acréscimo” (SARAMAGO, 2020, p. 63). A partir da junção das famílias, Sara consegue uma estabilidade financeira; contudo, os encargos e os cuidados domésticos, que antes eram realizados para o marido, passam a ser direcionados ao irmão e aos sobrinhos. Vale ressaltar que os serviços domésticos são colocados como uma atribuição exclusivamente feminina, o que reforça, novamente, o âmbito privado como responsabilidade das mulheres.

A dependência psicológica que Sara manifesta para com Domingos permanece mesmo após o suicídio do marido e não é superada com a presença e assistência do irmão:

Sara da Conceição não anda bem de saúde. Deu agora em sonhar com o marido, quase não se passa uma noite sem que o veja deitado no chão do olival, com o vinco da corda marcado no pescoço, arroxeadado, não pode o corpo ir assim para a cova, e então, põe-se a lavá-lo com vinho, porque se conseguir que o vinco desapareça, terá o marido outra vez vivo, coisa que nem por sombras quereria quando acordada, mas no sonho é isto, quem poderá decifrar [...] Tem uma mania que ninguém entende, vem a ser andar por fora de casa, noite fechada e todos os seus dormindo (SARAMAGO, 2020, p. 119).

O sonho com o marido metaforiza essa dependência psicológica, e a sua forte recorrência refrata o alto grau dessa sujeição. Notamos que por se materializar por meio do sonho, remete ao inconsciente, dado que como o próprio narrador pontua “coisa que nem por sombras quereria quando acordada” devido ao histórico de sofrimento que vivenciou ao lado do marido. O estado psicológico da personagem retrata que “até a morte viverá à sombra da figura do marido” (CERDEIRA, 2020, p. 247); portanto, Sara não consegue superar a condição de mulher objetificada.

O desfecho da personagem remete à persistência da dependência psicológica: “Já Sara da Conceição se finara, rodeada pelo riso das enfermeiras, a quem a pobre tonta, humildemente, pedia uma garrafa de vinho, imagine-se, para um trabalho que tinha de acabar antes que se fizesse tarde” (SARAMAGO, 2020, p. 121). Percebemos que a vida da personagem feminina foi resumida a ser sombra do marido, pois, até mesmo no final de sua vida, sua maior preocupação era em derredor do esposo morto. O trabalho que ela “tinha de acabar antes que se fizesse tarde” remete à busca pela salvação do marido antes da sua própria, demonstrando, uma vez mais, como Sara mantinha-se como uma sombra de Domingos. Silva (2017), explica que “a libertação de um marido opressor, contudo, não provoca em Sara da Conceição qualquer outro tipo de sublevação, se é uma mulher habituada a não existir” (p. 28-29). Apesar de se livrar fisicamente do opressor, uma existência inteira de opressão não pode ser superada pela personagem, cabendo às suas sucessoras a busca pela liberdade feminina.

“Já não há quem segure as mulheres¹³”: Gracinda Mau-Tempo Espada

Neta de Sara, Gracinda simboliza a transição entre o “Mau-Tempo” e a “Espada”. Considerando a onomástica dos sobrenomes, percebemos que o fato de ela conciliar o Mau-Tempo remete a essa herança de submissão e opressão que marcou as mulheres das gerações anteriores. Já a presença da espada, símbolo guerreiro e viril, segundo Chevalier e Gheerbrant (2018), dispõe de um poder com duplo aspecto: “o destruir (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça” (p. 392). Nesse sentido, sugere o florescimento de uma geração com mais força de buscar romper com as injustiças praticadas contra as mulheres e lutar pela liberdade feminina. Cerdeira (2020, p. 259) coloca que “também o papel das mulheres começa a mudar, porque, afinal, as revoluções pressupõem mudanças de comportamento diante da vida, dos costumes, das leis”.

A mudança de comportamento inicia-se não apenas pela personagem feminina, Gracinda, há também uma alteração no comportamento de alguns homens, como é o caso de Manuel, que viria a ser seu esposo:

¹³ Trecho do romance.

Quando Gracinda Mau-Tempo se casar, já irá a saber ler. Parte do namorado foi isso, uma cartilha de João de Deus, a letra preta e a outra de risquinhos, a acinzentar, para que se distingam as sílabas, mas não é natural que estas finezas se fixem em memórias nascidas entre outros dizeres, basta que hesitando vá lendo e fazendo intervalos entre as palavras à espera de que no cérebro se acenda a carreirinha de luzes do entendimento (SARAMAGO, 2020, p. 208).

O casamento de Gracinda com Manuel destoa do padrão por diversas razões. A primeira que podemos considerar diz respeito ao fato de o casamento não ser instituído pelos outros, contrariamente, é do desejo comum dos noivos. Portanto, para Gracinda, o matrimônio não se configura como um destino feminino, rompendo o ideário patriarcal. Ademais, a personagem também rompe com outros pressupostos, como o acesso ao mundo intelectual por meio da leitura. Vale ressaltar que o seu ingresso é realizado com a ajuda e apoio do marido, o que reflete a mudança de perspectiva masculina, ainda que essa alteração não tenha atingido todos os homens de Alentejo. Essa ideia é ratificada com a singularidade desse relacionamento, dado que “não é natural estas finezas”. Portanto, não apenas Gracinda, mas o casal segue, lentamente, dissolvendo os padrões patriarcais.

Diferentemente de Sara, que respeitava os limites determinados pelo binarismo público e privado, Gracinda insere-se na esfera pública, na luta pelos direitos dos trabalhadores, em pé de igualdade com os demais homens presentes: “Nós somos de Monte Lavre, é verdade, não são muitos, mas chegaram, e trazem uma mulher, Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já que não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos, mas não dizem nada” (SARAMAGO, 2020, p. 335-336). Com efeito, mesmo sendo única entre tantos homens, isso não diminui a força feminina que a sua presença evoca. Vale notar que é a partir da vontade feminina que surge a ideia de participar dos movimentos sociais, refletindo que, pela primeira vez, ao longo do romance, o desejo feminino não é subjugado pelo masculino.

No entanto, o levantar-se de Gracinda, como qualquer processo, acompanha momentos de incertezas, isto é, as malhas patriarcais exercem sua influência a fim de abalar a construção de novos perfis e ideários femininos:

Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, respondera, pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, não é só atirar palavras pela boca fora, depois fica em pouco e perde autoridade, o que vale é tanto gostarem um do outro [...] A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormimos na mesma

cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido (SARAMAGO, 2020, p. 336).

Mesmo já tendo demonstrado uma visão menos machista e patriarcal, como foi o caso de incentivar e ensinar as letras a sua esposa, Manuel não está totalmente imune ao sistema de influências que busca deslegitimar os avanços femininos; daí, desacreditar no que sua esposa estava lhe dizendo, considerando sua fala como uma brincadeira. Essa interpretação é consoante ao padrão social, que coibia a participação das mulheres nos movimentos sociais. É possível identificar que se trata do discurso patriarcal, pois “pela boca dele sabe-se lá quantas vezes de manuéis”; isso reflete o enraizamento dos pressupostos que consolidam a hegemonia masculina. Todavia, Gracinda não aceita ser silenciada, o que possibilita que ela questione essa relação hierárquica que começa a se insinuar no seu casamento, apontando o companheirismo como o cerne de seu relacionamento. Desse modo, ela coloca-se em uma relação de maior equidade com marido. O questionamento da personagem feminina propicia que Manuel Espada compreenda e ceda aos pedidos da esposa. O fato de ficar feliz por aceitar a opinião da esposa sugere o não desejo de manter-se preso às amarras falocêntricas.

A geração de mulheres representada por Gracinda demonstra “uma tomada de consciência das mulheres perante as opressões de classe e de sexo e o início da manifestação de suas opiniões próprias. Elas passam a expressar suas convicções e a participar das lutas sociais, ocupando seu espaço ao lado dos homens” (PAULETTO, 2019, p. 46). E é a partir dessa mentalidade, que sua filha, Maria Adelaide, intensificará a luta das mulheres portuguesas do Alentejo.

“Não vive debaixo da asa deles, é dona da sua liberdade¹⁴”: Maria Adelaide Espada

Ao passo que a personagem Gracinda traz consigo à ideia de transição entre tempos muito difíceis para as mulheres e a necessidade de ser ir à luta, Maria Adelaide já não carrega em seu nome o “Mau-Tempo”, apenas a “Espada”. Com efeito, a onomástica não se reduz meramente ao sobrenome do pai, mas simboliza a força da resistência e da luta, que essa nova geração feminina representa, sendo “simultaneamente metáfora de uma luta pela libertação de uma luz ao fundo do túnel” (SILVA, 2017, p. 87).

¹⁴ Excerto da obra.

Conforme explicamos, a personagem não carrega mais no nome a condição de marginalização; todavia, o corpo carrega marcas das violências ancestrais: “para estes meus olhos azuis, e agora vejam os desta minha neta, que vai chamar-se Maria Adelaide e é retrato daquela sua avó com mais de quinhentos anos, mais os olhos que são do seu avô salteador estrangeiro de donzelas” (SARAMAGO, 2020, p. 322). No tópico 2, abordamos o estupro como a causa para o aparecimento dos olhos azuis na família Mau-Tempo. A presença desses olhos claros em Maria Adelaide metaforiza a persistência do abuso, marcando-se como uma lembrança. Dito em outras palavras, o lembrar comparece como uma espécie de advertência para que não ocorra novamente. Assim, é significativo que a personagem tenha essa característica física, o que reforça a busca pela igualdade. Dessa forma, a bisneta de Sara inaugura uma nova perspectiva para os olhos azuis, sendo “desta vez uma mulher a ganhar foro de símbolo da luta contra a opressão” (CERDEIRA, 2020, p. 275).

O modo como Maria Adelaide é criada corrobora com o seu levantar-se do chão, pois, desde criança, adquire uma consciência crítica que sempre foi negada às figuras femininas:

Gracinda Mau-Tempo puxa para junto de si sua única filha, Maria Adelaide, e a menina, que tem sete anos e os olhos mais azuis do mundo, olha o desfile, parece impossível como não se animam estas crianças diante do prestígio do uniforme, está ali com o seu olhar severo, já viu da vida o bastante para saber que guardas são aqueles e que farda (SARAMAGO, 2020, p. 366).

Maria Adelaide é proveniente de uma família que se estruturou de forma a questionar o legado patriarcal. Para isso, corrobora o fato de sua gestação ter sido tardia, o que remete à escolha de Gracinda pela maternidade. Nesse sentido, o fato de ter um único filho reflete o modo como Gracinda e Manuel conseguiram ressignificar essas duas instituições, casamento e maternidade, não permitindo que se transformassem em mecanismos de opressão. A filha desse casal representa, portanto, as novas gerações femininas, que vão se tornando cada vez mais críticas, como o excerto flagra que, ainda criança, Maria Adelaide não se permite enganar com a sociedade. Sua perspectiva crítica, já na infância, “prenuncia os gritos dessa mulher, Maria Adelaide Espada, que mais tarde se fará presente, pela voz e pelas ações, na luta dos homens pela liberdade” (CERDEIRA, 2018, p. 227).

Seguindo o vaticínio de sua mãe e indo mais além, a mulher da nova geração é marcada pela atitude: “de repente damos com ela na praça, foi a primeira a sair, o que é a mocidade. E como, embora esteja entregue aos Geraldos, não vive debaixo da

asa deles, é dona da sua liberdade para atravessar a rua ir olhar mais perto os soldados” (SARAMAGO, 2020, p. 383). As estruturas sociais assentadas nos pilares do patriarcalismo não são mais capazes de exercer o seu controle sobre a mentalidade feminina, uma vez que Maria Adelaide é “dona da sua liberdade”, julgando o que deseja fazer e aonde ir. A última mulher, da geração dessa família representada em *Levantado do chão*, desfruta da liberdade feminina que foi negada a outras mulheres de Alentejo, podendo ser compreendida como “uma figura feminina que não se limitará a ser atriz coadjuvante num cenário de homens mas que inaugurar um novo ciclo onde também as mulheres, ao lado de todos os marginalizados, se levantam do chão” (CERDEIRA, 2018, p. 276). Portanto, ao final do romance, quando vêm a Revolução e todos marcham com esperança pela chegada de um novo tempo, essa personagem encerra o ciclo de levantar as mulheres do chão, iniciado, de forma muito tímida e tênue, por Sara.

Do Mau-Tempo à Espada: sobre possibilidades

Levantado no chão, de José Saramago, nos apresenta um vasto *hall* de representações femininas. O mosaico de mulheres montado pelo escritor português abarca desde “sombras ou coro, interlocutoras caladas, também elas se levantarão de um chão esmagador de séculos patriarcais para assumir uma posição ativa na conquista que é individual e coletiva” (CERDEIRA, 2018, p. 259), demonstrando a força e o poder da resistência feminina frente a anos de estrutura social forjada nos braços do patriarcado.

A partir de diferentes gerações de mulheres das famílias Mau-Tempo e Espada, podemos comparar as suas transformações, com as metáforas empregadas nos romances e retomadas por Cerdeira (2018): “as formigas, observadoras silenciosas, transformam-se em cães a ladrar e, então, em homens que ganham voz e se levantam do chão” (CERDEIRA, 2018, p. 239). Sara representa o tempo das formigas, restrita ao silêncio, mas com o germe da resistência. Os cães metaforizam Gracinda, que inicia a luta e adquire o direito à voz e a ser ouvida. Com uma postura mais viril, Maria Adelaide alcança a igualdade e consegue levantar-se desse chão patriarcal. A combinação das trajetórias dessas personagens viabiliza que “as mulheres [sejam] resgatadas da sombra em que foram colocadas e [ganhem] protagonismo” (SILVA, 2017, p. 89).

Silva (2017), ainda pontua que “Saramago restitui às mulheres os direitos à vontade, ao desejo, ao conhecimento, à identidade e à dignidade” (SILVA, 2017, p.

90). Dessa forma, para além de questões sociais e históricas que são apresentadas no romance, é significativa a presença e força que as representações femininas adquirem sob a pena saramaguiana, proporcionando reflexões e exortando os/as leitores/as a repensarem acerca da condição feminina.

REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

PAULETTO, Juliana Kiszewski. *Levantado do chão como romance fundador da obra de José Saramago*. 2019. 71 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/handle/10183/200152>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SARAMAGO, José. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. In: FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012. p. 17-28.

SILVA, Inês Santos. *Levantadas do chão: o poder das mulheres na obra de José Saramago*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2017.

ZINANI, Cecil Jeanini Albert. *Literatura e gênero: A construção da identidade feminina*. 2.ed. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 2013.

CAPÍTULO III

DE D. MARIA ANA A BLIMUNDA SETE-LUAS: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO ROMANCE SARAMAGUIANO

André Eduardo Tardivo

“Só para que se ficasse a saber que Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres”

(José Saramago)

Uma primeira palavra

José Saramago, vencedor do *Prêmio Camões* em 1995, é considerado um dos expoentes da literatura em língua portuguesa, sobretudo por ser o único a ser condecorado com o *Prêmio Nobel de Literatura*, em 1998. Dono de posicionamentos bem definidos – como é o caso de seu apreço pelo Partido Comunista Português e suas críticas em relação à Igreja Católica declarando-se ateu convicto –, o autor, por meio de seus romances, apresenta outras vias para a História portuguesa dando voz aos marginalizados, além de recontar episódios bíblicos frequentemente questionando o lugar/o poder de Deus, representando-o como um ser rancoroso, como podemos observar em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009).

Um de seus romances mais famosos é o *Memorial do Convento*, doravante MdC, publicado em 1982, que narra, como o próprio título sugere, a construção do convento de Mafra. Entretanto, mais do que expor o lado mais sombrio e vaidoso da edificação do claustro religioso que se fez por inúmeros anônimos e reflete o tamanho da vaidade D. João V, Saramago criou uma das mais lindas histórias de amor “sem palavras de amor... Eles, o Baltasar e a Blimunda, não precisaram afinal de as dizer... E no entanto, o leitor percebe que aquele é um amor de entranhas” (SARAMAGO *apud* AVILLEZ, 1991, n. p.).

Solidificado majoritariamente na/pela figura feminina de Blimunda Sete-Luas, considerada “talvez a mais fascinante figura feminina da ficção” do autor, que se apresenta “absolutamente natural, e por isso extraordinária” (BERRINI, 1998, p. 147), o romance se pretende como uma via alternativa para os subalternos, isso se conjecturarmos que a História sempre é contada/registrada pelos poderosos. Na

esteira deste pensamento, diversas vertentes narrativas se apresentam como pertinentes. Dentre elas, destacamos o romance histórico contemporâneo que, de acordo com Medeiros e Oliveira (2012), se utiliza “do mesmo material que serviu ao [romance histórico] tradicional, porém transformando-o, moldando às necessidades da memória e identidade da nação e/ou humanidade”. Assim, ao dar vida a personagens que não são considerados/não existiram na historiografia oficial, Saramago possibilita que os excluídos sejam alçados à condição de heróis ao se utilizar das lacunas que a História oficial fornece e que acabam por serem “preenchidas com a imaginação e a subjetividade onisciente do narrador” (FILHO, 1999, p. 186). Nesta seara, as contribuições de Linda Hutcheon (1991) sobre a metaficção historiográfica¹⁵ também se mostram proficuas na medida em que Saramago, a partir de um episódio histórico e, portanto, registrado pela óptica dominante, dá voz a personagens “ex-cêntricos” ao mesmo tempo em que se utiliza da intertextualidade e da paródia para mostrar outros pontos de vistas.

Muitas são as arestas interpretativas que o MdC possibilita, como é o caso das relações intertextuais com outras obras literárias em língua portuguesa: o episódio do Velho do Restelo presente em *Os Lusíadas*, de Camões; textos de Fernanda Pessoa; da Bíblia e do folclore (FILHO, 1999). Outro aspecto importante no que diz respeito à compreensão da obra literária em que nos debruçamos neste capítulo é a oposição existente entre os poderosos e a plebe. É imprescindível levarmos em conta as construções que permeiam a narrativa para que possamos compreender esse confronto de ideias. A edificação do convento, a princípio para cumprir a promessa pela gravidez da rainha D. Maria Ana e idealizada para se igualar à Basílica de São Pedro, mostra-se como concretização da megalomania de D. João V, mas é também a concretização do poder dogmático católico. A construção da passarola, por sua vez, apresenta-se como metáfora para a liberdade e para a predominância da ciência sobre a religião. Ademais, ser a passarola construída e posta a voar antes de o convento ser concluído é mais uma confirmação da ironia, elemento característico na obra saramaguiana. O fato de a máquina voadora construída sob orientação do padre Gusmão sair do chão em direção aos céus, sendo até confundida com o Espírito Santo pela população, é significativa na medida em que expõe tanto a força da ciência

¹⁵ Hutcheon (1991, p. 152) afirma que “a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico”, de modo que o questionamento das verdades tidas como absolutas e a autorreflexão desses eventos é o que a caracteriza. Embora se apresente como possibilidade de leitura, destacamos não ser este o viés para a nossa análise de MdC.

quanto a cegueira instituída pelos dogmas, isso porque os/as habitantes preferem acreditar ser algo dos céus a ser um homem voando.

Mesmo com personagens históricos e detentores de poder, são os personagens do povo que se destacam, mormente as mulheres, o que, a levar em conta o contexto de cerceamento e impugnação das vontades femininas, mostra-se como relevante para a compreensão da obra. Segundo Baltrusch (2012), em sentido macro, “a obra de José Saramago é todo o contrário de um discurso que cultive modelos e estruturas patriarcais” (p. 208), antes apresenta-nos um rol de personagens femininas fortes que, em situações cotidianas, acabam por sobreporem-se aos homens. Talvez seja Blimunda a personagem feminina mais forte do Nobel português porquanto seja justamente em sua simplicidade que se mostra uma mulher forte e sábia, além de ser fundamental para a construção da passarola. Várias são as figuras femininas que compõem o MdC, tais como Sebastiana Maria de Jesus, D. Maria Bárbara, Inês Antónia e outras, porém nos deteremos nestas linhas sobre Blimunda e d. Maria Ana na medida em que suas histórias são determinantes para o desenvolvimento da narrativa e para evidenciar a contraposição entre povo e realeza, amor e convenção social.

D. Maria Ana e Blimunda: representações femininas contrapostas

A mulher, desde o mito judaico cristão da criação, foi submetida às vontades masculinas. No decorrer da História são muitos os episódios que expõem a dominação do homem e suas relações com o corpo da mulher, sobretudo nos quesitos de violência e controle. Assim, até mesmo a experiência exclusiva que a natureza lhes reserva – a maternidade – é utilizada como mecanismo de controle de suas identidades e desejos. Muitas foram as mulheres repudiadas ou que tiveram seus casamentos anulados por não darem filhos aos seus maridos. Nem se pretende discutir aqui as vontades (ou não) de reprodução dessas mulheres ou eventuais problemas de fertilidade do casal, chamamos a atenção para o fato de a não gravidez ser mote para a dissolução matrimonial, visto que ter filhos/as era produto determinante para o êxito do casamento. Citamos, a título de exemplo, o caso de Catarina de Aragão, na Inglaterra do século XVI, que por não ter dado ao rei um herdeiro teve seu casamento anulado e fora substituída por Ana Bolena, amante de Henrique VIII que, após um relacionamento conturbado e pelo fato de também ter falhado na missão de dar ao rei um menino, foi executada sob a acusação de adultério. Situação semelhante encontra-se no famoso e polêmico romance de José

Saramago, *Memorial do Convento* (1982), de que aqui nos ocupamos, no qual a rainha D. Maria Ana é tratada unicamente como um objeto de perpetuação da linhagem, afinal é uma “devota parideira que veio ao mundo só para isso, ao todo dará seis filhos, mas de preces contem-se por milhões” (SARAMAGO, 2013, p. 120). É justamente essa dificuldade em engravidar o ponto de partida para a construção do convento que perpassa a narrativa.

Como flagra o excerto a seguir, é notória que a incapacidade do casal real em deixar herdeiros para a coroa recai exclusivamente sobre a figura feminina, isso porque “a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes” (SARAMAGO, 2013, p. 9). Entrevê-se, ainda, que o enfeitamento da companhia feminina está atrelado ao que seu corpo pode proporcionar, de modo que é perceptível que o valor da mulher está visceralmente condicionado ao que ela pode favorecer ao mundo exclusivamente masculino. Com efeito, por ser a mulher, nesta perspectiva, sujeito passivo que recebe o marido para a fecundação e que, posteriormente, gestará – em caso de sucesso – a criança, é sua a incumbência de rogar aos céus pela concepção, da mesma forma que é também sua a culpa em caso de falhas mesmo que eventualmente possa ser o homem o infértil. Afinal, “sendo a mulher, naturalmente, vaso de receber, há de ser naturalmente suplicante, tanto em novenas organizadas como em orações ocasionais” (SARAMAGO, 2013, p. 9). É relevante, dessa maneira, que seja D. Maria Ana “quem se extenua a implorar ao céu um filho não é o rei, mas a rainha” (SARAMAGO, 2013, p. 9), elucidando que a religião é especialidade feminina; tal pressuposição, no romance, atinge até certa ironia, pois D. João, além de ser quem ordena a construção do convento, é frequentador assíduo da cama das religiosas tendo, inclusive, filhos/as fora do casamento, como podemos observar nos excertos abaixo:

de el-rei não falemos, que sendo tão moço ainda gosta de brinquedos, por isso protege o padre, por isso se diverte tanto com as freiras nos mosteiros e as vai emprenhando, uma após outra, ou várias ao mesmo tempo, que quando acabar a sua história se hão de contar por dezenas os filhos assim arranjados, coitada da rainha, que seria dela se não fosse seu confessor António Stieff, jesuíta, por lhe ensinar resignação (SARAMAGO, 2013, p. 98).

homem que derruba freiras com um gesto, e quem diz freiras diz as que o não são, ainda o ano passado teve uma francesa um filho da sua lavra (SARAMAGO, 2013, p. 123).

Grávida, caberá à rainha se portar de modo a aguardar a chegada da criança, não podendo nem mesmo ter relações sexuais, em parte porque o sexo é apenas para

se reproduzir e isso já foi alcançado, e também porque o corpo precisaria se preparar para o bebê. Uma vez mais é a mulher destituída de seu corpo em função de outrem, transmutando-se em cântaro que abriga o futuro da realeza. Nascida a infanta Maria Bárbara, durante a apresentação pública da ilustre filha, novamente se constata a hierarquia da realeza e como é D. Maria Ana reduzida ao papel de reprodutora; é justamente a mãe – quem carregou por nove meses e atravessou todas as agruras da gestação – quem é posta em cadeira mais baixa.

Se, para a rainha, engravidar é uma necessidade, tanto para o bem estar da coroa quanto para se tornar uma mulher completa nos moldes do século XVIII, à Blimunda a maternidade não é uma necessidade. Decorre daí também, provavelmente, a liberdade sexual que Sete-Luas tem enquanto que à D. Maria Ana o sexo está exclusivamente ligado à reprodução. Assim, segundo Neto (2012), ao compararmos a relação sexual entre Baltasar e Blimunda com o episódio do casal real, estariam Sete-Sóis e Sete-Luas investindo contra a moral religiosa. Contudo, a eles, é peremptório que o sexo não tem fins apenas reprodutivos, mas sim se apresenta “como necessidade intuitiva e instintiva tanto de um quanto de outro” (NETO, 2012, p. 144). Então, parece-nos seguro afirmar que enquanto D. Maria Ana apresenta-se unicamente como “vaso de receber” (SARAMAGO, 2013, p. 9), Blimunda comunga dos prazeres do corpo secularmente outorgados ao homem.

Chama-nos a atenção o fato de a rainha não refletir sobre sua condição ou acerca dos acontecimentos que a rodeiam durante todo o romance, fato que, conforme explicita Neto (2012, p. 182), revela que a mesma “não ocupa um lugar de fala”, é inerte a tudo. Até mesmo em seus devaneios com o cunhado que lhe provocam a excitação corpórea são por ela mesma associados ao pecado, entendimento que evidencia a castração religiosa no que diz respeito aos prazeres do corpo, dado que seja somente pelas orações que D. Maria Ana consegue retomar a calma necessária para atender ao comportamento esperado de sua posição. Impedida pelos aparelhos ideológicos e religiosos de ter a sensualidade exercida, a realização da personagem só pode acontecer por meio do sonho. Como dito, a relação de d. Maria Ana com a Igreja é reflexo do tempo em que se passa a construção do convento. Entretanto, é preciso ressaltar que, mesmo neste contexto, a personagem prefira purgar seus pecados cometidos em sonhos por meio de orações e missas contínuas em detrimento do sacramento da confissão, fato que explicita os desvios que, até mesmo, aqueles que precisam dar exemplo têm.

Dessa forma, é significativo que, mesmo que seja passiva e não tenha tanta voz no decurso da narrativa, nas raras vezes em que toma a palavra, D. Maria Ana expõe a desordem das coisas, como se observa no fragmento abaixo:

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 (SARAMAGO, 2013, p. 347, grifos nossos).

Uma vez mais, é perceptível a visão da personagem feminina em relação ao sexo e como o ideário de fragilidade é pungente. É notório que na época em que transcorre a narrativa o ideal de feminilidade requeria a passividade da mulher não apenas durante o ato sexual, mas também em todas as demais esferas de atuação. Com efeito, o uso da linguagem na exteriorização do desordenamento do mundo mostra-se como evidência de que “sua mobilidade enclausurada não [é] um comando ou escolha própria, mas uma dominação externa que lhe cerceia a capacidade de aventurar-se pelo desconhecido” (NETO, 2012, p. 188).

Além da ironia saramaguiana, outro ponto merece ser ressaltado no que diz respeito à passividade com que a rainha é construída em MdC. Não é única e exclusivamente o fato de evidenciar o carácter do povo como superior aos demais, ou dar voz aos marginalizados – característica importante nesta tipologia romanesca. Soma-se a esses mecanismos narrativos o fato de a História sempre ter dispensado este tratamento às mulheres, isto é, o emparedamento e o silenciamento. Destarte, conforme nos apresenta Neto (2012, p. 182), é preciso ter em mente que, como a História sempre as tratou de forma subalternizada, “o narrador apenas observa e representa assim a rainha, denotando que não é o fato de ser mulher pertencente a uma classe social elevada que fará dela diferente de outras mulheres”.

Em contraponto à passividade de D. Maria Ana, a personagem Blimunda é extremamente dona de si, “sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (SARAMAGO, 2013, p. 376). Mulher inteligente e ativa, Sete-Luas questiona o padre quando este expõe conceitos que não entende, confronta o companheiro quando necessário, e faz da liberdade seu combustível para enxergar além do que se vê. Sobre a personagem, Berrini (1998)

afirma tratar-se de uma personagem que oscila entre dois polos, a saber: “naturalidade, simplicidade, pois mulher de trabalhos e servidão, como tantas outras. Isto, por um lado. Por outro – criatura excepcional, que subjuga e fascina homens como Bartolomeu Lourenço e Domenico Scarlatti, além de Baltasar” (BERRINI, 1998, p. 150). Encontra-se neste paradoxo, também, o contraste dominador *versus* dominados a que nos referimos no início dessas reflexões e que são dotados de ironia. Vejamos, sendo uma personagem pertencente à classe dominada, a forma com que se porta é destoante e próxima daqueles outros: inquiridora, determinada e valente. É significativo, então, que Blimunda seja uma personagem que se movimenta durante toda a narrativa, sobretudo se levarmos em conta a situação das mulheres no século XVIII, qual seja, emparedadas no ambiente doméstico e reféns da autoridade masculina.

Se, nas figuras de D. João V e D. Maria Ana Josefa podemos vislumbrar o casal real nos termos de Rodrigues e Benetti (2019), ou seja, uma relação pautada nas aparências e na falta de amor verdadeiro; em se tratando de Blimunda e Baltasar, é o amor pulsante e visceral o elo que representa o casal do povo. A colher que compartilham – “esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele” (SARAMAGO, 2013, p. 58) – evidencia a comunhão e a cumplicidade que, deste momento adiante, os unirá, mesmo que vivam em concubinato e não conforme impõe a Igreja Católica. Conforme nos apresenta Rodrigues e Benetti (2019), a forma com que Baltasar e Blimunda se relaciona diverge do casal real, pois “há nessa relação cumplicidade, respeito e fidelidade, sentimentos que aparecem em diferentes situações como quando Blimunda se recusa a olhar Baltasar por dentro” (n. p.), por exemplo.

A união de Baltasar e Blimunda é o símbolo da perfeição, da completude alcançada, isso porque o número sete de suas alcunhas, conforme explicitam Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 827), “é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento”, como estão os personagens durante toda a narrativa, desde Lisboa até Mafra. Além de que as figuras do sol e da lua se complementam e formam a totalidade dos dias, do masculino com o feminino. Conforme expõe Padre Bartolomeu: “Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas” (SARAMAGO, 2013, p. 97). Blimunda Sete-Luas é aquela que, no movimento de ver no escuro, enxerga por dentro das coisas e das pessoas, tornando-se então a responsável pela captura das vontades humanas que colocarão a passarola a voar. Por outro lado, e complementarmente, é

Baltasar Sete-Sóis, aquele que vê na luz e que se apresenta como tal à Blimunda: “é um constante sol para esta mulher, não por sempre brilhar, mas por existir tanto, escondido de nuvens, tapado de eclipses, mas vivo” (SARAMAGO, 2013, p. 370). Vê-se, assim, que à Blimunda (cuja Lua é um satélite, portanto sem luz própria) só poderá haver Baltasar (grande Sol, fonte de energia e luz) e a esse, ela.

Isto posto, é precisa a análise de Neto (2012) quando assevera sobre a complementariedade do casal: “Unidos luas e sóis, a personagem subverte a ordem de condenada à noite, à sombra, arderá num amor pleno, desfeito de limites e, em momento algum, se deixará congelar pela imagem que tem de lua nem ofuscar-se pela união ao sol” (p. 170). No final da narrativa, o número nove (dos anos em que Blimunda esteve em busca por Baltasar) também se configura como simbólico para compreendermos o processo pelo qual Sete-Luas passa, pois “é a totalidade dos três mundos” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 642): céu, terra e inferno. De fato, isso remete, também, aos nove círculos do inferno dantesco na busca de sua amada Beatriz. Da mesma forma, no desfecho de MdC, o sepultamento dentro de si da vontade de Baltasar pode “interpretar-se como uma exaltação do amor humano” (LOPES, 1986, p. 205), a complementariedade de Sete-Luas e Sete-Sóis. Ademais, a retenção terrena após a morte mostra-se também como crítica aos dogmas religiosos, pois não caberia aos céus receber (existiria céu?) a vontade de soldado maneta, mas à Blimunda, sua parte, seu todo.

O excerto a seguir demonstra como Blimunda perde a referência de si quando do voo acidental de Baltasar, explicitando que sua centralidade está visceralmente atrelada à presença física daquele que lhe completa.

é apenas uma desgraçada mulher que perdeu o seu homem, levado por ares e ventos, que faria todos os bruxedos para que ele regressasse, mas desses não conhece nenhum, de que lhe serviu ser capaz de ver o que os outros não veem, de que lhe serviu ser recolhadora de vontades, se justamente elas foram que o levaram (SARAMAGO, 2013, p. 388).

Enquanto D. Maria Ana enxerga em um possível desaparecimento/morte do marido uma das soluções para acabar com o impedimento de sua felicidade, Blimunda jamais cogitou viver sem Baltasar. Tanto é que nunca deixou de acreditar que iria encontrá-lo, mesmo quando sofria com as adversidades da procura: “aconteceu-lhe ser apedrejada, escarnecida, e numa aldeia onde assim a maltrataram fez depois um prodígio e tal, que pouco faltou para a tornarem por santa” (SARAMAGO, 2013, p. 402).

Conforme dissertam Birriel e Bolzan (2012), o fato de Blimunda ser a última personagem a ser apresentada no romance pode levar-nos a inferir “que ela ocuparia o lugar mais baixo da hierarquia social” (p. 352). Ou ainda, que seria ela uma personagem discreta, contudo, é justamente o contrário. É Sete-Luas a figura central para a condução do romance, de modo que a sua capacidade de enxergar tudo como realmente é se aproxima da onisciência do narrador. São justamente os olhos desta personagem que – como mesmo expõe Saramago *apud* Avillez (1991), se fez sozinha – merecem a atenção do/a leitor/a. O narrador os descreve como “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” (SARAMAGO, 2013, p. 111).

Rosemary Conceição dos Santos, ao tratar das metáforas e alegorias em *Memorial do Convento*, alerta-nos para o fato de que essa “cromatização vai além de simplesmente servir para colorir os olhos de Blimunda, serve, principalmente, para contar metafórica e, por isso, plurissignificativamente, a complexidade do exterior e interior da personagem” (SANTOS, 2004, p. 69). São esses olhos multicores que auxiliarão o padre Bartolomeu a colocar sua máquina voadora nos céus, pois, por meio da capacidade de Blimunda olhar por dentro das coisas e das pessoas, seria possível recolher as vontades humanas – combustível para a passarola.

Vê-se, portanto, que é Blimunda a protagonista da construção da passarola uma vez que, além de ser a responsável pelo recolhimento das vontades, é quem vigia a construção da máquina e quem dará a ordem para partir (NETO, 2012). Como a epígrafe dessas reflexões sugere, a mulher é indispensável para o mundo, até mesmo para quem o criou, pois é “o feminino quem proporciona ao homem acreditar na sua capacidade de autonomia e liberdade” (NETO, 2012, p. 164).

Em contraponto à construção do convento que funciona como ligação entre os dois mundos, é notável que as vontades recolhidas (de indivíduos desconhecidos) por Blimunda (mulher e filha de feiticeira, também possuidora de dom herético) sejam o essencial para a máquina voadora funcionar, pois mostra que “a vontade que liberta é a dos marginalizados, os que agem clandestinamente, subvertendo, com algum sonhador engenho, o *status quo*” (FILHO, 1999, p. 178). O mesmo acontece à edificação do claustro de Mafra, haja vista que o monumento se faz possível graças à força de tantos homens desconhecidos e apagados pela História, enquanto que à D. João V – que como Deus cria a partir da palavra – todas as honras se prestam.

Chama a atenção o comportamento de Blimunda no decorrer da narrativa, pois sua inteligência e questionamentos levam o/a leitor/a a refletir sobre o que de

fato vemos. Em outras palavras, o romance explora a incapacidade humana de ver o que há por detrás de tudo. Contrariamente, Blimunda, por meio de seu dom de enxergar por dentro das coisas e das pessoas, vê aquilo que de fato é, o que existe em essência. Contudo, tal benefício só é possível enquanto está em jejum, ou seja, a partir do momento em que leva à boca o alimento feito pelas mãos humanas, Sete-Luas vê o mundo como todos/as os/as demais. Destaca-se, neste sentido, o tom crítico em relação ao rito eucarístico do catolicismo na medida em que, se o contato com o pão tira a capacidade de Blimunda de enxergar aquilo que realmente é, ao se comungar não seria a humanidade desprovida da mesma capacidade?

As críticas à religião são pungentes na prosa saramaguiana. Nesse sentido, no episódio da hóstia, uma vez mais podemos encontrar a provocação ao/à leitor/a acerca da existência de Deus, isso porque Blimunda “esperava ver Cristo crucificado, ou ressurreto em glória” (SARAMAGO, 2013, p. 141). Logo, ao não ver na hóstia o Senhor, mas sim uma nuvem fechada, sugere-se “que os ritos cristãos são forjados pela vontade humana e alimentados por ela” (BIRRIEL; BOLZAN, 2012, p. 356). É extremamente significativo que seja Blimunda quem observe a religião como mecanismo dominador, pois desde a criação do mundo são as mulheres associadas ao pecado original e punidas por isso: “Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e *ele a dominará*” (BÍBLIA, 1998, p. 17, grifos nossos). Ser filha de uma acusada de bruxaria e vítima dos autos de fé, além de ter este dom “herético”, não impede ou amedronta a personagem em questionar a doutrina da Igreja. Na visita às estátuas que comporão o convento de Mafra, as reflexões que Blimunda propõe ao/à leitor/a por meio de seu diálogo com Baltasar são determinantes para expressar tanto a visão do autor – ateu declarado – quanto para expor a inteligência e o tom desafiador de Blimunda. Observemos:

Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas, Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, *pergunto eu*, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação, Eles não se salvaram, Quem te disse tal, *É o que eu sinto dentro de mim*, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, *O pecado não existe*, só há morte e vida (SARAMAGO, 2013, p. 375, grifos nossos).

Numa visão macro, é possível conjecturarmos ser Blimunda avessa aos preceitos da Igreja; isso porque não deseja o casamento (p. 67) e prefere viver em concubinato, goza dos prazeres do corpo, além de desempenhar função primordial durante a construção da passarola – símbolo da sobreposição da ciência sobre a religião. Comungamos da perspectiva de Neto (2012) quando sugere que Blimunda encarne Lilith, o símbolo demoníaco de insubmissão, durante toda a sua trajetória, pois, como a primeira mulher de Adão, não se submete ao poder masculino. Ademais, a personagem se impõe e questiona as verdades tidas como absolutas, evidenciando as cortinas de fumaça que a religião pode criar aos/às fiéis.

Com efeito, Saramago em entrevista ao programa Roda Viva, em 1992, afirma que algumas de suas personagens femininas estão à frente de seu tempo. Não é o caso, por exemplo, da rainha D. Maria Ana e da irmã de Baltasar – representações próprias do ideal de mulher do século XVIII. Já Blimunda, tanto no que diz respeito ao seu relacionamento com Sete-Sóis quanto ao seu comportamento perquiridor frente à figura masculina e à Igreja, mostra-se como uma mulher que não cabia ou não era característica daquele contexto, como o próprio narrador afirma: “nem parecem pessoas deste século” (SARAMAGO, 2013, p. 306).

Diante do exposto, parece-nos evidente que esses/as personagens do povo¹⁶ fascina(m) o/a leitor/a porquanto se deparem com uma “bruxa que vê o que os outros não vêem, do cientista que ousa voar quando os homens só se reconhecem fixados na terra, do soldado que, ainda que mutilado, é um construtor” (SANTOS, 2004, p. 56). Com efeito, ficam as discrepâncias entre os grupos do poder e do povo contrapostos de maneira irônica. Ora, são os marginalizados que aqui possuem o poder intelectual, emocional e espiritual, isso porque, na outra ponta, os pertencentes à nobreza, ainda que sejam rodeados de muito ouro e da subserviência da plebe, são personagens vazios, tanto que, conforme assevera Santos (2004), o escritor “ridiculariza a figura da rainha D. Maria Ana ao apresentá-la ocupante de uma cama infestada por percevejos” (p. 24).

Como pontua Neto (2012), as personagens femininas em MdC são “uma tentativa de representação do modo como a mulher se insere na sociedade e da sua

¹⁶ Embora a posição do Padre Bartolomeu possa pressupor sua participação no grupo dominante, julgamos pertinente a colocação de Birriel & Bolzan (2012, p. 352), quando afirmam que o mesmo “fica na divisa entre a classe alta e povo, pois transita livremente entre ambos”, como se fosse símbolo da onipresença da religião. Entretanto, é significativo que, mesmo ocupando posição no clero, o padre seja o mentor da construção da passarola – vista como heresia –, pois propõe que o/a leitor/a se questione o que seria de Padre Bartolomeu se as autoridades eclesiásticas o encontrassem agindo dessa maneira. Além, é evidente, de alçá-lo à condição de pecador.

capacidade frente a esses aparelhos sociais” (p. 202). A representação dessas mulheres, portanto, não funciona como mecanismo “para retificar a ordem imposta pelo poder patriarcal, mas, ao contrário, para desconstruí-la, para inverter os papéis que a cultura falocêntrica atribui às mulheres, fazendo nascer, dessa forma, uma nova identidade feminina” (NETO, 2012, p. 202). A representação dessas mulheres, nos romances saramaguianos – como é o caso de Blimunda, Maria de Magdala e tantas outras –, não se constituem como produto do tempo em que estão situadas, são mulheres distintas e que se comportam seguindo seus instintos e vontades.

Considerações finais

Considerado pela crítica literária como um dos mais importantes romances de José Saramago, *Memorial do convento* (1982) traz à baila a história da construção do convento de Mafra ao mesmo tempo em que expõe, por meio da ironia tão peculiar de seus narradores, relações dicotômicas de poder entre nobreza e povo. Neste ínterim, encontra-se as mulheres saramaguianas, personagens fortes e que, não raras vezes, sobrepõem-se aos homens.

Atemporais, os romances de Saramago mostram-nos a força que da mulher surge, mesmo em situações corriqueiras. No caso de MdC, D. Maria Ana e Blimunda Sete-Luas, além de subverterem a ordem de destaque que suas posições requerem, apresentam-se como paradoxos nos quesitos de comportamento moral e religioso e em relação aos seus homens. Essa relação destaca, até certo ponto, o questionamento do par poder-autoridade na medida em que, no caso da rainha, mesmo fazendo parte de um ambiente de poder, torna-se anulada pelo cenário em que está inserida, ao passo que Blimunda, em toda simplicidade, é uma mulher forte e que toma as rédeas de sua vida, inclusive questionando os dogmas religiosos.

Enquanto D. Maria Ana seguirá, ao longo dos séculos, sendo essa mulher que se anula diante do marido e ocupando o papel único e exclusivamente de ser veículo reprodutor, Blimunda Sete-Luas mostra-se uma personagem à frente de seu tempo, mesmo que não possa ver além do que se apresenta. Ao ser capaz de recolher as vontades para por a passarola a voar, a protagonista de MdC reforça o desejo humano de criar, de inovar, mesmo que os poderes cerceadores da religião parem sobre essas ações. Afinal, “voar é uma simples coisa comparando com Blimunda” (SARAMAGO, 2013, p. 67).

REFERÊNCIAS

- AVILLEZ, Maria João. Antevisão de “Blimunda”, in: *Público*, de 9 de maio de 1991. Disponível em: <<https://static.publico.pt/docs/cmef/atores/joseSaramago/anteviaoBlimunda.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- BALTRUSCH, Burghard. Mito e Imagologia Masculina: A Representação da Mulher no Memorial do Convento. *LBR - Luso-Brazilian Review*, December 1, 2012 vol. 49, n. 2, p. 207-231. Project MUSE, doi: 10.1353/lbr.2012.0039. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/501257>>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- BERRINI, Beatriz. Mulher, mulheres. In: BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 139-152.
- BÍBLIA. Português. *Velho Testamento e Novo Testamento*. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1998.
- BIRRIEL, Marina Ávila; BOLZAN, Janete. BLIMUNDA: um outro olhar sobre a história. In: *ANAIS: Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: PUCRS, 2012. p. 351-358. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/74.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.]. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- FILHO, Linhares. Uma leitura de Memorial do Convento. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 169-191.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LOPES, Óscar. *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Caminho, 1986.
- MEDEIROS, Aldinida; OLIVEIRA, Ana Flávia da Silva. *Memorial do Convento: uma inversão de papéis entre a mulher da nobreza e a mulher do povo. Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*. v. 11, jan.-jun. 2012, p. 48-64. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/635/601>>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. 1ª. ed. Curitiba: Appris, 2012.
- RODRIGUES, Rita de Cássia Lamino de Araújo; BENETI, Vania Ribeiro. Dicotomias entre o casal real e o casal do povo: um estudo das personagens D. João V/D. Maria Ana e Blimunda/Baltasar em Memorial do Convento de José Saramago. *Revista Água Viva*. v. 4, n. 3, set-dez. 2019, n. p. DOI: 10.26512/aguaviva.v4i3.26396. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/26396>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SANTOS, Rosemary Conceição dos. *Saramago: metáfora e alegoria no Convento*. São Paulo: Scortecci, 2004.

SARAMAGO, José. *Roda Viva | José Saramago | 1992*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2tcmIDH19e0>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 1^a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CAPÍTULO IV

“SOBRE A NUDEZ FORTE DA FANTASIA O MANTO DIÁFANO DA VERDADE”: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NO ROMANCE *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO

*Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.*

(Fernando Pessoa)

Natacha dos Santos Esteves
Wilma dos Santos Coqueiro

Considerações iniciais: “Eis o espetáculo do mundo” em tempos totalitários

Por ocasião da publicação do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, em 1984, seu quinto romance – incluindo nessa lista *Terra do pecado*, de 1947, que o próprio autor desejava esquecer – embora já tivesse publicado romances marcantes como *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982), o escritor português José Saramago não era ainda o autor consagrado com distinções fundamentais como o *Prêmio Camões*, em 1995, e o *Prêmio Nobel*, em 1998, esse último jamais repetido por outro autor de língua portuguesa. Laureado com prêmios importantes como o *Grinzane-Cavour*, na Itália, em 1987, e o *The Independent Foreign Fiction*, do Reino Unido, em 1993, *O ano da morte de Ricardo Reis* alcançou logo notoriedade pela escolha ousada do autor em remodelar Ricardo Reis, uma das criações heterônimas do célebre poeta modernista português Fernando Pessoa¹⁷.

¹⁷ Embora o fenômeno da heteronímia pessoana seja extremamente significativo e complexo, devido ao recorte escolhido para esse trabalho, não discutiremos muito suas implicações na criação desse heterônimo retomado por José Saramago em seu romance. Em razão disso, faremos uso de uma explicação elaborada pela professora Izabel Margato (2015). Para ela, “a heteronímia foi a forma de ficção construída por Fernando Pessoa para viver ‘por escrito’ a sua subjetividade plural” (p. 87).

Esse heterônimo de feições clássicas, adepto das filosofias estoica e epicurista, dedicou-se ao estudo da cultura helênica e criou odes inspiradas no estilo e na mentalidade do poeta clássico Horácio, que viveu entre os anos 65 a.C. e 08 a.C., em Roma. Além do individualismo e da aceitação passiva das coisas, esse heterônimo pessoano propõe o regresso dos deuses pagãos como forma de reconciliação entre o homem e a natureza. Ao apresentar uma espécie de lição didática, suas odes, além dos interlocutores implícitos, apresentam sujeitos ouvintes, ou seja, as musas, sendo Lídia a ouvinte mais recorrente. Revelado pela palavra poética do mestre Fernando Pessoa e moldado pela recusa à ação, “Ricardo Reis foi aquele que melhor traduziu a tragédia humana. Existir é nada ter, é nada poder” (JACINTO; LANÇA, 2013, p. 64). De acordo com Carmen de Lourdes Teixeira (2006), Reis retoma o Classicismo e, em sua poesia, ao apresentar uma determinada visão existencial, “afirma sua presença no mundo de maneira discreta, sóbria, contida, resignada” (p.27).

Em um emocionante discurso, por ocasião da premiação com o Nobel de Literatura, em Estocolmo, na Suécia, em 1998, José Saramago, além de homenagear seus antepassados camponeses, como o avô Jerônimo que “não sabia ler nem escrever”, mas “era senhor de toda a ciência do mundo”, relembra um pouco de sua formação literária – por motivos econômicos, o autor não pode se formar em uma universidade, tornando-se serralheiro mecânico – por meio das leituras de clássicos, como Camões e Pessoa, que descobrira por conta própria, nas visitas à noite a uma biblioteca pública localizada no centro de Lisboa. Em relação à motivação para a recriação da trajetória do poeta fictício pessoano, Saramago esclarece que a obra começou a ser gestada quando, por volta dos 17 anos, encontrou na Revista *Atena*, um dos poemas assinados por Reis que, pouco tempo depois, ele descobriu ser uma das criações pessoanas. A partir daí, após a leitura de várias odes, o autor – que mais tarde se revelaria ateu e marxista – se deparou com um verso considerado cruel e que define bem a filosofia de Reis: “Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”. Segundo nos confessa o autor:

Muito, muito tempo depois, o aprendiz, já de cabelos brancos e um pouco mais sábio das suas próprias sabedorias, atreveu-se a escrever um romance para mostrar ao poeta das *Odes* alguma coisa do que era o espetáculo do mundo neste ano de 1936 em que tinha posto a viver os últimos dias: a ocupação da Renânia pelo exército nazista, a guerra de Franco contra a República Espanhola, a criação por Salazar das milícias fascistas portuguesas. Foi como se estivesse a dizer-lhe: “Eis o espetáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do cepticismo elegante. Desfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a sua sabedoria” (SARAMAGO *apud* FERRAZ, 2012, p. 24).

As palavras de Saramago revelam a importância do contexto social e histórico em que a obra é situada, no ano de 1936, que é o da morte de Fernando Pessoa e que também marca um período de avanço dos regimes totalitários pela Europa. Nesse sentido, de acordo com Izabel Margato, nesse percurso de quase um ano em que se decorre a ação do romance, persiste a encenação de uma paisagem: Lisboa. Além dos acontecimentos destacados na fala do autor e explícitos no romance, quando se observa, já com preocupação, o avanço do Nazifascismo pela Europa, Portugal também passa por sérias crises políticas e econômicas. Desse modo, a Lisboa de 1936, “é uma paisagem corroída pela ideologia do Estado Novo. É uma paisagem que a pedagogia nacionalista tornou invisível. Lisboa é uma rosa-dos-ventos. É tempo de Fascismo” (MARGATO, 2015, p. 103).

É nesse contexto opressor que Saramago – aproveitando-se do fato de que, na famosa carta de Fernando Pessoa ao amigo Adolfo de Casais Monteiro, em 1935, o poeta, ao falar de Ricardo Reis e sua personalidade, informa que esse, por ser monarquista, havia se expatriado voluntariamente para o Brasil, em 1919, por não concordar com os rumos da República, proclamada em 1910 – traz do exílio a criação pessoana após a morte do seu criador. Nesse sentido, a narrativa, composta a partir de fragmentos de outras obras, citações e alusões, propicia um diálogo intertextual entre Saramago e Pessoa, fazendo, ainda, referências à obra de Luís de Camões. De acordo com Teixeira (2006), sem entrar na discussão dos tipos de intertextualidade, o romance condiz com que o que é definido como *apropriação*. Contudo, a autora não entende essa apropriação como parodística, pois, de acordo com sua visão, não ocorre “a corrosão do primeiro Reis” (p.22).

Nessa nova tessitura da ficção saramaguiana, segundo Teixeira (2006), o que ocorre com o personagem Ricardo Reis é que ele comparece deslocado da obra anterior pessoana, e é recriado por Saramago de modo a passar por transformações na forma de contemplar/agir no mundo. Com efeito, “o Ricardo Reis de Saramago resulta do primeiro Reis, pessoano, acrescido de experiências novas, que irão torná-lo mais do que um simples contemplador, um buscador de realidades” (p. 31-32). Desse modo, ao aportar-se em um outro contexto, a transformação do personagem ocorre à medida em que entra em contato com Lídia e Marcenda, com o Portugal tomado pelo fascismo e com o fantasma de Fernando Pessoa¹⁸, que também

¹⁸ O elemento maravilhoso – fantasma de Fernando Pessoa – é inserido na narrativa sem que se tenha um estranhamento. Nesse sentido, o presente trabalho não se ocupará em um tratamento específico para com esse elemento.

comparece como um personagem com olhar mais crítico do que em vida, como podemos observar em um diálogo entre Ricardo Reis e Fernando:

O Ferro é tonto, acho que o Salazar era o destino português, O messias, Nem isso, o pároco que nos baptiza, crisma, casa e encomenda, Em nome da ordem, Exactamente, em nome da ordem, Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira (SARAMAGO, 2017, p. 340-341).

A despeito da ação do romance centrar nos encontros entre Reis e Pessoa, no decorrer de oito meses, do total de nove – uma espécie de gestação ao avesso – que Pessoa ainda poderia permanecer no mundo e nos embates entre Reis e a Lisboa corroída pelo despotismo de Salazar¹⁹, nosso objetivo é refletir sobre duas personagens femininas que integram a trajetória de Ricardo Reis: a criada de hotel chamada Lídia e a cândida rapariga Marcenda. As duas, cada qual a sua maneira, contribuem efetivamente na transformação de Ricardo perante o espetáculo do mundo. Contudo, mesmo com a evidente significância contida nas referidas personagens, a gama significativa de estudos sobre o romance de Saramago é direcionada para questões referentes ao contexto social e histórico, visto que “no romance conjugam-se, portanto, duas modalidades de existência, a real e a fictícia. História e Ficção” (BERRINI, 1999, p. 80), o real é completamente *incorporado* a ficção e por isso a evidente recorrência analítica. Por consequência, o presente estudo tem como recorte analítico as personagens Lídia e Marcenda, mostrando como elas são constituídas e atuam em uma narrativa ambientada no turbulento ano de 1936

Marcenda: uma musa sem odes

Conforme já adiantado, Ricardo Reis – heterônimo de Fernando Pessoa – sofre uma mudança drástica nas mãos de José Saramago. Em suas odes, Ricardo demonstra um comportamento contemplativo e passivo, ele teme qualquer tipo de mudança. No romance, o poeta neoclássico e adepto da monarquia é inserido em um contexto que o impele ao agir e ao pensar criticamente, sentar e observar o curso da

¹⁹ “O salazarismo foi um regime ditatorial que existiu em Portugal entre 1933 e 1974 e ficou bastante conhecido como Estado Novo. O termo “salazarismo” faz menção a António de Oliveira Salazar, chefe de governo de Portugal entre 1933 e 1968. Esse período ditatorial em Portugal somente se encerrou quando a Revolução dos Cravos derrubou a ditadura e deu início à reconstrução da democracia portuguesa. [...] O regime salazarista ficou marcado por ser antidemocrático, antiliberal, corporativista, colonialista e conservador” (SILVA, 2021, n.p.).

vida é algo que não lhe cabe mais em 1936. Contudo, essa mudança não se concretiza de forma rápida, fluida e indolor. Ao desembarcar do Highland Brigade, no cais de Alcântara, Ricardo Reis é nos apresentado quase como o que se observa nas odes. É apenas com o passar implacável do tempo no ano de 1936, na convivência com Lídia e Marcenda, inicialmente no Hotel Bragança, que ele se torna um sujeito de ação e pensamento crítico. Entretanto, mesmo que embarque, em um movimento não-voluntário, nessa transformação, Ricardo Reis sucumbe perante o peso de ser consciente em 1936, como é possível de ser evidenciado no seguinte excerto: “Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 2017, p. 428). Ou seja, ao final do romance, Ricardo opta por acompanhar Fernando, seu criador original, na morte.

Marcenda, nesse processo de transformação de Ricardo, é composta quase como uma musa, mas uma musa incompleta, doente, *defeituosa*²⁰. Um detalhe importante na enfermidade de Marcenda é o fato de que, para médicos e especialistas, ela não é doente e nada científico explica o motivo da paralisia. Apenas mais tarde, com o desenvolvimento de uma amizade entre ela e Ricardo, também médico, que somos informados de que a mão esquerda da moça parou de *funcionar* após a morte de sua mãe. Diferente de Lídia, Marcenda não é uma das musas presentes nas odes, mas, devido ao seu teor cândido e imaculado, seu comportamento silencioso e delicado, ela facilmente poderia ser relacionada com Lídia, Cloe e Neera²¹. Na narrativa, Marcenda é apresentada da seguinte forma:

uma rapariga de uns vinte anos, se os tem, magra, ainda que mais exacto seria dizer delgada [...]. A rapariga magra acabou a sopa, pousa a colhe, a sua mão direita vai afagar, como um animalzinho doméstico, a mão esquerda que descansa no colo. Então Ricardo Reis, surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se de que só a mão direita desdobrara o guardanapo, e agora agarra a esquerda e vai pousá-la sobre a mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato, assistindo à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes (SARAMAGO, 2017, p. 22-23).

Com base na descrição apresentada, é notável a aura *angelical* que rodeia Marcenda. Além disso, ela é uma jovem descrita com base em padrões clássicos de

²⁰ Para nós, uma pessoa com deficiência não é de forma alguma defeituosa. O uso do adjetivo se deu para seguir com as referências utilizadas pelo próprio narrador saramaguiano no trato com a personagem Marcenda.

²¹ As musas presentes em *Odes de Ricardo Reis* (2019), de Fernando Pessoa.

beleza: é magra e pálida, recatada e silenciosa, uma perfeita ouvinte. Uma mulher condizente com o Ricardo Reis das odes, do classicismo e do amor trágico e inatingível. Relacionar Marcenda e, mais adiante, a própria Lídia, com as odes de Fernando Pessoa é um movimento válido, visto que *O ano da morte de Ricardo Reis* é construído de forma polifônica e no entrecruzamento de outros discursos e obras, sendo as próprias odes um dos elementos que compõem a polifonia: “os versos de Fernando Pessoa passeiam pelo livro, abrem e fecham portas. São invisíveis a uns, mas nítidos a outros. Como o próprio personagem, os versos não são fantasmas, mas vêm de outro mundo. Estão aí. Fazem parte do mundo dos vivos” (MARGATO, 2015, p. 51). Nesse sentido, é rentável abordar a forma como Marcenda se faz presente nas *Odes de Ricardo Reis*. Na ode XVIII, o poeta diz: “E colho a rosa porque a sorte manda/Marcenda, guardo-a; murche-se comigo” (PESSOA, 2007, p. 14). Beatriz Berrini, ao comentar sobre a referida ode e acerca da importância das personagens femininas na obra saramaguiana, afirma que o nome Marcenda é:

Derivado de um verbo latino, significando *emurchecer*, *fanar-se*, *debilitar-se*, o gerúndio *marcenda* aplica-se, na citada ode, à rosa. Débil, no limite de sua vida flor, o poeta colhe-a, aspirando a morrer com ela. Da forma verbal, Saramago fez um nome feminino. Um nome, como escreve, à espera de mulher que o use (BERRINI, 1999, p. 69).

Apesar de trazermos à luz a representação de Marcenda nas odes, Ricardo já não está mais no plano poético, ele está em Lisboa de 1936, uma realidade completamente diferente, com uma Marcenda *real* e corpórea. Nesse sentido, consideramos que a jovem Marcenda, a mulher ideal para Ricardo, atua como um agente direto no choque de realidade que Ricardo Reis sofre ao ser posto em outro contexto. O que corrobora para essa afirmação é a imperfeição física de Marcenda: ela é a *perfeita* para o helenístico Ricardo, aquele que colhia rosas e contemplava o passar da vida, anuviando sua mente o máximo possível. Contudo, agora Ricardo já não consegue mais sentar e contemplar a vida, almejar as coisas belas e perfeitas, visto que a beleza e a perfeição são coisas que não entram mais na ordem do dia de Reis, agora ele tem como pensamento o fato de que “Addis-Ababa está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas” (SARAMAGO, 2019, p. 305). Para ele, é impossível almejar o passado quando

já se é outro, quando o presente é uma cadela que come seus próprios filhotes²². Além disso, a paralisia de Marcenda é vista, por nós, como uma metáfora crítica de Saramago, denotando, justamente, a *disfuncionalidade* de uma possível musa em um contexto *real*. Ainda sobre a moça, Izabel Margato afirma que ela:

parece estar mais conforme com o que dela se espera. O seu calar, o dissimulado desinteresse, já é uma forma de desistência. Marcenda é um adiamento [...] é um alheamento dissimulado que aos poucos vai ficando “colado à pele”. Esse personagem também não desmente o sentido que seu próprio nome rumoreja. Nome, como uma costela, tirado do corpo de um verso. Nome de mulher em movimento, nome gerúndio – uma espécie de movimento que aos poucos vai substituindo a vida (MARGATO, 2015, p. 46).

Conforme a narrativa avança e, com isso, o próprio desenvolvimento dos personagens, o fascínio de Ricardo Reis para com Marcenda se transforma em um interesse amoroso. Durante um tempo, Marcenda chega a corresponder e os dois trocam beijos, mesmo com Ricardo mantendo relações sexuais com Lídia. Inclusive, mesmo em uma troca de beijos entre os dois, um momento tão íntimo, a mão paralisada de Marcenda recebe o foco do narrador, conforme será evidenciado no seguinte trecho:

Vou beijá-la, ela não respondeu, num gesto lento segurou o cotovelo esquerdo com a mão direita, que significado poderá ter o movimento, um protesto, um pedido de trégua, uma rendição, o braço assim cruzado por diante do corpo é uma barreira, talvez, uma recusa, Ricardo Reis avançou um passo, ela não se mexeu, outro passo, quase lhe toca, então Marcenda solta o cotovelo, deixa cair a mão direita, sente-a morta como a outra está [...] a mão esquerda está morta, ou adormecida, por isso sonha, e no sonho relembra os movimentos que fez até à outra mão [...] A mão direita retira-se do ombro, escorrega, exausta, a esquerda nunca lá esteve (SARAMAGO, 2019, p. 248-249).

Entretanto, mesmo sentindo algo por Ricardo Reis, Marcenda percebe que não tem sentido investir em algo que não a tornará feliz. Ela mesma, em um ato de autoconhecimento e empoderamento perante o que era exigido das mulheres das primeiras décadas do século XX, determina o que quer e o que não quer. Marcenda, mesmo tendo ciência de que sua deficiência seria um impedimento na busca matrimonial e que Ricardo, na posição de médico, é um bom partido, o rejeita: “Marcenda, case comigo, disse Ricardo Reis, ela olhou-o, subitamente pálida, depois

²² No primeiro capítulo do romance, Ricardo Reis lê a notícia de que uma cadela chamada Ugolina comia seus próprios filhotes. Para nós, o episódio da cadela se trata de uma metáfora, na qual a pátria portuguesa salazarista é Ugolina e está devorando o povo portugueses.

disse, Não, muito devagar o disse [...] Não seríamos felizes” (SARAMAGO, 2017, p. 297). Apesar da recusa de Marcenda ser significativa e empoderada, a personagem segue uma linearidade de recato, silêncio e estagnação. Ela seria, a grosso modo, uma personificação de uma musa advinda das odes, contudo, as musas são idealizações de uma perfeição quimérica. Dessa forma, ao nosso ver, o fracasso no *relacionamento* entre Marcenda e Ricardo é um movimento crítico que denota, dentre outras coisas, o fracasso das idealizações de perfeição do sujeito feminino que Ricardo Reis compôs em suas odes e levou para a Lisboa de 1936. Segundo Salma Ferraz (2012), “Reis demonstra por Marcenda a mesma indiferença que demonstra pelo que acontece ao seu redor: simplesmente deixa que as coisas tomem um rumo próprio, sem empenho algum. A mão de Marcenda é uma metáfora de sua vida: ambas paralisadas e sem muita utilidade” (FERRAZ, 2012, p. 214).

Quando pensamos no marxismo de José Saramago e no teor crítico de suas obras, é evidente que o autor, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, está, a todo momento, tecendo críticas contra os movimentos nazistas e fascistas que devoram a Europa no século XX. Na própria ambientação de Lisboa – sempre silenciosa, chuvosa e cinzenta – o autor transmite seu posicionamento crítico. Dessa forma, pensando que Lídia, como será apresentado mais adiante, é a voz que faz Ricardo Reis questionar a *verdade* dos jornais e dos rádios, Marcenda e toda a sua inércia e descrença na vida, seria a reafirmação de um ideal que não funciona. Ou seja, Marcenda é a personificação de uma mulher ideal para Ricardo Reis. Ela é bela, instruída e vem de boa família. Mas ela não *funciona* para ele, ela não o quer. Quem funciona, até certo ponto, é Lídia, uma mulher que ele não quer. O fascismo, conforme mostra os jornais da época, encomendados por Salazar, era bom para a nação, algo a ser desejado e defendido, sinônimo de avanço em todas as esferas sociais, perfeito para o ideal de vida passiva de Ricardo Reis, mas ele também não funciona. O que justifica esse não funcionar mais é o fato de que, em *O ano da Morte de Ricardo Reis*, o poeta heterônimo já não é mais um sujeito neoclássico contemplativo, que vê a vida passar e parece não se preocupar muito com isso, conforme podemos observar na seguinte ode:

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela nada pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos deuses.
Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.

Os deuses são deuses
Porque não se pensam (PESSOA, 2019, p. 77).

Em uma última tentativa de conquistar Marcenda, Ricardo Reis vai para uma procissão na Fátima, um lugar sagrado e famoso por conceder milagres a pessoas miseráveis e doentes. Marcenda, desacreditada da cura para sua mão paralisada, aceita a vontade de seu pai em ir na procissão como uma tentativa de ser curada. Sabendo disso, mesmo descrente, Ricardo também vai e o que lá sucede é determinante nas ações futuras do personagem. Em busca da moça, Ricardo se depara com inúmeras pessoas pobres e miseráveis. Doentes dos mais variados e diversos comerciantes vendendo produtos milagrosos, vendendo a fé. Lá, em Fátima, ele não encontra o que buscava e, nesse processo, perde também a capacidade de não pensar criticamente sobre a miséria da pátria. Em Fátima, Ricardo faz um autoquestionamento no meio da procissão: “Quando foi que vivi, murmura Ricardo Reis” (SARAMAGO, 2017, p. 320). Nesse local sagrado marcado por um retrato vívido da pobreza portuguesa, Ricardo tem mais um abalo: era a primeira vez que ele via tanto sofrimento e desgraça humana em solo português, o que o leva a questionar a *verdade* que lia todos os dias no jornal. Ricardo volta descrente do amor e descrente de suas próprias crenças. Totalmente desamparado e melancólico.

Voltando ao acontecimento do pedido de matrimônio, fica explícito que Reis não amava verdadeiramente Marcenda. Contudo, ele não deixa de sofrer perante a negativa que recebe e perante as idealizações que ele mesmo havia criado. Dessa vez, não é nas odes que reverbera o sofrimento de Reis, é em Luís Vaz de Camões, afinal de contas, “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem” (SARAMAGO, 2017, p. 179). O que corrobora isso é o fato de que o Gigante Adamastor²³ ser uma figura recorrente nas observações de Ricardo. Partindo de uma perspectiva ampla, visto que o peso de Adamastor na obra de Saramago é gigantesco, é possível afirmar que Ricardo vê um pouco da desilusão amorosa que teve com Marcenda no próprio sofrimento amoroso de Adamastor pela ninfa Tétis. Segue um dos inúmeros excertos em que a figura de Adamastor é citada em diálogos entre Marcenda e Ricardo: “aqui está Adamastor que não consegue

²³ O Gigante Adamastor é figura épica e, ao mesmo tempo, lírica, criada por Luís de Camões, e que comparece no Canto V de *Os Lusíadas* para representar o perigoso “Cabo das Tormentas”, hoje denominado “Cabo da Boa Esperança” após o navegador português Bartolomeu Dias dobrá-lo em 1488. Na criação camonianiana, além de representar um local de difícil ultrapassagem, que simboliza a vitórias dos portugueses contra as intempéries da natureza, também traz a representação do amor trágico e não correspondido do Gigante pela bela ninfa marinha Tétis.

arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua” (SARAMAGO, 2017, p. 302). Assim, para nós, Ricardo se relaciona obsessivamente com a figura do Gigante Adamastor. De certa forma, Ricardo sofre pelo engano e decepção com sua própria Têtis.

Dessa forma, dada a complexidade com que o poeta heterônimo fora composto por José Saramago, fica visível a afirmação de Beatriz Berrini (1999), sobre a transição poema/romance, pois, para ela, “somente a narrativa ficcional permite desvendar o segredo da vida íntima das pessoas” (p. 66). E de fato, apenas no romance, o poeta helenístico de Fernando Pessoa pôde prolongar a sua vida e conhecer sua intimidade a ponto de relacionar seus sentimentos com os versos camonianos. Ricardo pode enfim viver, almejar um matrimônio e possivelmente a felicidade, mas também pôde experimentar todo o sofrimento inerente do verbo viver. Afinal de contas, viver é um ato perigoso e, só em 1936 com 48 anos de idade, é que Ricardo Reis descobriu isso: “Ricardo Reis vive. Vive o seu primeiro-último ano. Vive o suficiente para transformar-se e vir a saber que viver é diferente de assistir” (MARGATO, 2015, p. 97).

Lídia: a musa lisboeta de 1936

Assim como Ricardo Reis e diferente de Marcenda, Lídia é uma personagem que vem das odes pessoanas. Contudo, a Lídia saramaguiana é o avesso da musa presente nas odes: ela é um ser agente. Nas *Odes de Ricardo Reis*, Lídia é composta como apenas uma serena musa e bela ouvinte do poeta epicurista. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, nós somos apresentados a uma criada de hotel que instiga o pensamento crítico e consciente de Ricardo, conforme afirma Carmen de Lourdes Teixeira: “enquanto nas odes é Lídia quem ouve e aprende, no romance de Saramago a outra Lídia fala e ensina. Sua presença é voz, sua figura humilde tem a força da realidade” (TEIXEIRA, 2006, p. 56). Para nós, é perceptível a ironia saramaguiana na composição da nova Lídia que, na ode datada de 26/5/1917, ouvia um dos mais célebres lamentos de Reis:

Sofro, Lídia, do medo do destino.
A leve pedra que um momento ergue
As lisas rodas do meu carro, aterra
Meu coração.
Tudo quanto me ameace de mudar-me
Para melhor que seja, odeio e fujo.
Deixem-me os deuses minha vida sempre
Sem renovar

Meus dias, mas que um passe e outro passe
Ficando eu sempre quase o mesmo; indo
Para a velhice como um dia entra
No anoitecer (PESSOA, 2019, p. 83).

O próprio narrador saramaguiano, ao fazer a menção da possível existência de amor romântico entre Lídia e Ricardo, recupera os versos da ode para mostrar que o contexto agora é outro, conforme podemos observar:

perdoe-se-nos o exagero, não pode haver amor nestes amplexos nocturnos entre hóspede e criada, ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra, ainda sim afortunada, porque a dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro, Lídia, do medo do destino (SARAMAGO, 2017, p. 104).

O interessante é que, no romance saramaguiano, é justamente Lídia um dos principais agentes na mudança que o poeta helenístico tanto teme. Apesar de ser reinventada como uma mulher empoderada, inteligente e crítica, a condição social de Lídia é o fator determinante na relação dela com Ricardo Reis. Na verdade, na *relação* dela com a sociedade. Em muitos momentos da narrativa fica nítido que, para todos, Lídia é apenas uma criada ou “mulher-a-dias”. Outra coisa nítida, observada durante a leitura do romance, é o fato de que Ricardo Reis desenvolve um interesse sexual muito maior por Lídia e tem mais liberdade com ela. Com o avanço da intimidade, as máscaras e algumas convenções sociais vão caindo. É com Lídia que ele deixa transparecer sua fragilidade, seus desejos. É com ela que ele debate o contexto social de 1936. Contudo, mesmo com tudo isso, a relação dos dois jamais deixará de ser apenas um acordo sexual e uma prestação de serviços domésticos na residência de Ricardo (sem remuneração), como a própria Lídia reconhece:

O seu trabalho terminou, tudo está limpo, agora pode vir Ricardo Reis, se quiser, como fazem as donas de casa implicativas, passar o dedo pela superfície dos móveis, esgravatar os cantos das casas, é neste momento que Lídia se enche de uma grande tristeza, de uma desolação, não é por se sentir cansada, mas por compreender, mesmo não o podendo exprimir por palavras, que o seu papel terminou, agora só tem de esperar que chegue o dono desta casa, ele dirá uma frase amável, agradecerá, quererá recompensar o esforço e o cuidado, e ela ouvirá com um sorriso alheado, receberá ou não o dinheiro, depois volta ao hotel, hoje nem sequer foi visitar a mãe, saber notícias do irmão, não é que esteja arrependida, mas é como se não tivesse nada de seu (SARAMAGO, 2017, p. 256).

Apenas com o presente excerto já é possível evidenciar que a personagem saramaguiana é dotada de muita complexidade e subjetividade. Ela deixa de ser afônica e passa a ser portadora de uma voz: mulher encarregada da *verdade* do povo português. Lídia, a grosso modo, é a representação da classe lisboeta pobre e defasada de 1936, como podemos observar no seguinte excerto que retrata uma instigante conversa entre ela e Ricardo Reis: “Fica sabendo, Lídia, que o povo nunca está de um lado só, além disso, faz-me o favor de me dizeres o que é o povo, O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções” (SARAMAGO, 2017, p. 386). Teorizando sobre o feminino na prosa de José Saramago, Pedro Fernandes de Oliveira Neto (2012) afirma que o autor soube criar

"heroínas" múltiplas, complexas, livres, sujeitos-de-si, por vezes elementos aglutinadores de uma coletividade, mulheres capazes de preservar a naturalidade do feminino ou a autenticidade dele; em sua grande maioria, nem se fazendo frágeis e nem masculinizadas, nem se fazendo santas e nem subalternas, mulheres que recusam a ordem para viverem sua própria ordem, com leis próprias, sem receitas, sem raciocínios e sem a ideia pedagógica do exemplar, vindos de fora, de uma moral masculina para lhes guiar (NETO, 2012, p. 131).

De fato, ao conhecermos a Lídia saramaguiana, é possível confirmar as teorizações de Neto (2012). Lídia, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é uma mulher consciente de si e de sua classe social. Ela sabe que seu relacionamento com um médico é algo impossível no contexto em que vive e nem por isso se coloca em uma posição de vitimização. Ela aproveita o prazer sexual, aproveita o momento com Ricardo e não espera nada mais do que isso. Inclusive, no processo de transformação/conscientização de Reis, Lídia, em muitos momentos, atua como mentora dele, mesmo sendo uma criada de hotel semianalfabeta. Ao nosso ver, quem mais se beneficia intelectualmente da relação entre um médico e uma criada é justamente o médico. Contudo, Lídia não é a única mulher relacionável com a teorização de Neto (2012). Marcenda, mesmo representado tudo o que fora apontado anteriormente por nós, também é autêntica e sujeito-de-si no seu próprio contexto, em suas limitações e em sua própria vida. As duas mulheres, cada uma a sua maneira, se encaixam na afirmação do teórico:

As mulheres saramaguianas querem viver sua situação precisamente como o mundo vive – não é pela ideia de vitimização que se colocam à frente da cólera impotente que instaura círculos de fechamento contra elas. São mulheres que protestam pelo seu lugar, contra a condição

de submissas, mas sem que para isso tenham de tomar de uma palavra-masculina. Também não se prestam ao papel de rebeldia que tenta elevar muros frente à autoridade masculina (NETO, 2012, p. 133).

Ainda acerca das personagens femininas saramaguianas, é relevante abordar como o masculino – Ricardo Reis e Fernando Pessoa – via o feminino: Lídia e Marcenda. Em inúmeras ocasiões, Ricardo e Fernando conversaram sobre Marcenda e Lídia. Fernando achava interessante que o *puríssimo* Ricardo fosse capaz de se envolver sexualmente com uma criada de hotel enquanto tentava conquistar uma moça tão jovem e distinta. Em dois dos diálogos entre eles, Fernando chega a fazer pouco caso do envolvimento entre Lídia e Ricardo, sempre destacando o Ricardo Reis das odes, conforme é possível observar nos seguintes trechos:

é uma criada do hotel, Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção (SARAMAGO, 2017, p. 115).

[...]

Bravo, vejo que você se cansou das idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel, e agora está aqui à espera doutra dama, feito D. João nessa sua idade, duas em tão pouco tempo, parabéns [...] Não estou apaixonado, Pois muito o lamento, deixe que lhe diga, o D. João ao menos era sincero, volúvel mas sincero, você é como o deserto, nem sombra faz (SARAMAGO, 2017, p. 180-181).

O próprio Ricardo Reis, amante de Lídia, também questiona seu envolvimento com uma criada. Ele sempre pensa em como seria inapropriado um médico baixar tão drasticamente seus padrões. Contudo, mesmo com suas alegações sobre a classe social de Lídia, Ricardo reconhece que deve respeitá-la. Ele a vê como uma amiga amante, como um complexo labirinto, conforme ele mesmo afirma em uma conversa com Fernando:

Por que será que as mulheres são assim, Nem todas, De acordo, mas só mulheres os conseguem ser, Quem o ouvisse, diria que teve uma grande experiência delas, Tive apenas a experiência de quem assiste e vê passar, É grande engano o seu se continua a julgar que isso basta, é preciso dormir com elas, fazer-lhes filhos, mesmo que sejam para desmanchar, é preciso vê-las tristes e alegres, a rir e a chorar, caladas e falando, é preciso olhá-las quando não sabem que estão a ser olhadas, E que vêem então os homens hábeis, Um enigma, um quebra-cabeças, um labirinto, uma charada (SARAMAGO, 2017, p. 370-371).

O reconhecimento da complexidade da mulher, principalmente de Lúdia, denota a reverência saramaguiana ao feminino. Saramago, ao elaborar suas personagens femininas e seus narradores, não se apropria do discurso feminino para reinventá-lo aos desígnios do discurso masculino. O escritor, conforme observado em outras obras – *Memorial do convento* (1982), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), por meio de seus personagens e narradores, reconhece que:

O discurso feminino apresenta-se como um novo idioma, põe-se o mesmo, mas sendo o para-além da ordem do discurso; compõe uma nova linguagem, uma nova representação do mundo e dos sujeitos. Sua transgressão significa a ruptura com o ciclo do óbvio, busca, à cata, um mundo de si, um mundo mesmo outro, um real reabilitado, problematizado, visível em sua dissonância (NETO, 2012, p. 123-124).

Apesar de criticarem duramente a classe social de Lúdia, Fernando e Ricardo não passam disso. Os dois, em nenhum momento, fazem uso de um discurso machista e sexista para rebaixar Lúdia por ser uma criada de hotel ou para rebaixar a própria Marcenda por sua mão paralisada. Fernando e Ricardo assumem apenas uma posição que lhes cabem no contexto em que estão inseridos. Um dos únicos momentos em que os dois têm uma conversa mais ultrajante sobre Lúdia é na ocasião em que Ricardo conta a Fernando que será pai. O interessante do diálogo entre os dois é o fato de que, mesmo com o tom debochado de Fernando, o fator social continua sendo a única ressalva em relação a Lúdia. Segue o trecho:

Vou ser pai. Fernando Pessoa olhou-o estupefacto, depois largou a rir, não acreditava, Você está a brincar comigo, e Ricardo Reis, um tanto formalizado, Não estou a brincar, aliás, não percebo esse espanto, se um homem vai para a cama com um mulher, persistentemente, são muitas as probabilidades de virem a fazer um filho, foi o que aconteceu neste caso, Das duas, qual é a mãe a sua Lúdia ou a sua Marcenda, salvo se ainda há uma terceira mulher, com você tudo é possível, Não há terceira mulher, não casei com Marcenda, Ah, quer dizer que da sua Marcenda só poderia ter um filho se casasse com ela, É fácil concluir que sim, você sabe o que são as educações e as famílias, Uma criada não tem complicações, Às vezes, Diz você muito bem, basta lembrar-nos do que dizia o Álvaro de Campos, que muitas vezes foi cómico às criadas de hotel, Não é nesse sentido, Então, qual, Uma criada de hotel também é uma mulher, Grande novidade, morrer e aprender, Você não conhece a Lúdia, Falarei sempre com o maior respeito da mãe do seu filho, meu caro Reis (SARAMAGO, 2017, p. 369).

O destino de Lúdia, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, não é apenas o sexual vazio, o prazer do gozo. Conforme já mencionado, ela é voz da *verdade* de um povo oprimido. Um dos momentos em que isso fica ainda mais evidenciado é justamente

em um dos encontros sexuais dos dois. Ricardo Reis, dominado pelo peso da realidade, pelo sofrimento dos pobres e inocentes, não consegue ter uma ereção sexual com Lídia, como é possível de ser evidenciado no seguinte excerto: “foi então que Ricardo Reis percebeu que o seu sexo não reagia, que não iria reagir, era a primeira vez que lhe acontecia o temido acidente” (SARAMAGO, 2017, p. 291). Contudo, esse acontecimento não é meramente biológico. Antes de iniciar nas investidas sexuais, Ricardo tinha em mente a já citada Addis-Abeba²⁴ e conversava com Lídia sobre o nazismo. Em razão disso, o raciocínio que se chega é o fato de que Ricardo já estava tendo dificuldade em se distanciar, mesmo que apenas para o ato sexual, do peso da realidade que se abatia sobre ele.

Atrelado à Lídia e também mencionado na conversa dela com Ricardo, temos Daniel, irmão da criada e marinheiro rebelde. Como já fora comentado, *O ano da morte de Ricardo Reis* é um romance que mistura a ficção e o real. Temos inúmeros personagens ficcionais, como Lídia, Ricardo e Marcenda, mas também temos a presença de personagens reais, com registro e endereço. Ligados a isso, os acontecimentos do romance também rememoram eventos reais e um desses eventos é a Revolta dos Marinheiros ou o Motim dos Barcos do Tejo, em 8 de setembro de 1936. A revolta contou com 250 marinheiros e durou pouco tempo, visto que, mesmo após a rendição, a polícia política (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado) de Salazar continuou metralhando os marinheiros. Três navios foram usados, sendo eles o navio Afonso de Albuquerque, o Dão e o Bartolomeu Dias. O evento marcou um dos principais atos de crueldade do salazarismo: os marinheiros sobreviventes foram os primeiros prisioneiros do campo de concentração do Tarrafal, localizado em Cabo Verde. Os marinheiros envolvidos na revolta, aliados ao republicanismo espanhol, tinham o objetivo de “derrubar o regime de Salazar, tendo como plano alternativo, no caso de não obterem apoio em terra (como veio a acontecer), conduzir os navios para os Açores libertando os presos políticos em Angra do Heroísmo, seguindo depois para Espanha juntando-se à frota republicana” (ARRANJA, 2016, n.p.).

É nesse contexto que Daniel Martins é inserido. Republicano e viajante, ele compartilha com sua irmã Lídia os seus posicionamentos críticos perante o que vê e o que vive. Lídia, por sua vez, partilha com Ricardo Reis os posicionamentos de seu irmão, visto que, sendo ela uma mulher crítica, acabam sendo seus também, mas por escolha própria. Já Ricardo, intoxicado com os jornais encomendados pelo regime

²⁴ Em 1936, o exército fascista italiano, comandado por Mussolini, invadiu a capital da Etiópia – Addis-Abeba. O episódio foi um verdadeiro massacre de inocentes e um marco na expansão do fascismo, conforme o próprio Ricardo Reis comenta.

de Salazar e pelos diálogos políticos com Lúdia, não consegue lidar com *tudo isso* que é 1936. Uma das conversas mais memoráveis entre Ricardo e Lúdia é, justamente, sobre a veracidade das notícias que ele lê, cuja citação, apesar de longa, merece ser registrada:

Estás tu aí a chorar por Badajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários, e depois sujeitaram a violências as mulheres deles, quer dizer, abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira, E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se o regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível, mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais (SARAMAGO, 2017, p. 400).

Ricardo Reis já estava pensativo e inseguro antes, mas após esse embate incitante com Lúdia, o médico passa a duvidar profundamente do *espetáculo* que lê. Mas não só isso, Ricardo passa a duvidar de seu próprio lugar no mundo. Quem protagoniza o momento decisivo na vida de Reis é Daniel. Lúdia, ao informar Ricardo de que seu irmão está organizando uma revolta, demonstra seus temores, pois ela compreende que é suicídio. Ricardo também sabe e a declaração dele é a de espanto por não sentir nada: “espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento, talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo” (SARAMAGO, 2017, p. 416). Contudo, Ricardo está enganado, ele já é outro. Sentar e contemplar o espetáculo do mundo não lhe cabe mais. Após assistir ao massacre que foi a Revolta dos Marinheiros, Ricardo condói-se em um choro sentido, longo e simbólico. Ele enfim sente. Sente tanto que prefere acompanhar Fernando Pessoa na morte. Ele desiste de viver em 1936.

Depois da *morte* de Ricardo Reis, o destino de Lídia fica em aberto. Apesar de dar a ideia de que viria a ter o filho, mesmo sem o reconhecimento de Ricardo Reis enquanto pai, alguns estudiosos defendem que ela possivelmente iria abortar a criança. Ao nosso ver, dada a própria natureza de Lídia, independente e desprendida e, a própria natureza multifacetária do romance, fica insofismável a presença da pluralidade analítica sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*. A certeza que se tem é sobre o fato de Lídia ser uma personagem fundamental na transformação que Ricardo Reis sofre. Afinal de contas, sem ela, ele dificilmente colocaria em dúvida o que lê e o que escuta. Lídia Martins é, sem dúvida nenhuma, uma das criações mais estupendas da literatura saramaguiana ao contribuir para a mudança de Reis perante o espetáculo do mundo.

Algumas considerações finais

Determinar um recorte para estudar sobre *O ano da morte de Ricardo Reis* é uma escolha dolorosa e, até mesmo, cruel. São tantos os pontos e caminhos que surgem durante a leitura. São tantos diálogos que mudam a nossa compreensão sobre o universo saramaguiano e pessoano também. Contudo, tratar das representações femininas no romance é um trabalho necessário, visto que muitos dos estudos que compõem a gama teórica acerca do romance são focados, como mencionado no início, no contexto social e histórico português e no processo de transformação de Ricardo Reis, mas sem considerar Marcenda e Lídia nessa transformação e/ou no contexto. Cada uma, a sua maneira, teve sua carga de responsabilidade em tudo o que Reis vivenciou durante o único ano em que viveu nas páginas saramaguianas.

Em um romance polifônico como *O ano da morte de Ricardo Reis*, é imprescindível estar vigilante sobre o que se lê. Ricardo, como afirma o narrador saramaguiano, “tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo” (SARAMAGO, 2017, p. 232). O que Saramago se propõe a fazer é mostrar que a *simetria*, em 1936, é impossível. Nesse sentido, Izabel Margato (2015) reconhece que Ricardo Reis:

possui as suas verdades. A sua filosofia da vida, o seu “estar no mundo”. Eles estão no romance. Caminham por Lisboa com o personagem. É com eles que ele vai viver esse outro ano. Mas não só com eles. Lisboa de 1936 também possui as suas verdades. O espetáculo que é dado a Ricardo Reis é outro. O contato com ele e depois o confronto com a suas verdades desarticula e redimensiona a

antiga serenidade em que Reis parecia viver. Coloca-a em risco (MARGATO, 2015, p. 95).

O risco é tanto que, ao final, Ricardo sucumbe e escolhe a morte em um gesto suicida. E, ao nosso entender, Marcenda e Lídia atuam diretamente nessa escolha, nesse trágico destino shakespeariano. Em razão disso, ao determinar um recorte analítico, a conclusão que se chega, por todo o percurso traçado, é a da inquestionável importância dessas mulheres no romance. As duas, cada uma a sua maneira, tem seu protagonismo na vida de Ricardo. Contudo, o que comumente se vê, são teorizações que as consideram – Marcenda mais do que Lídia – como elementos vazios que Saramago depositou no arco narrativo. Não apenas elas, mas muitas personagens femininas do universo literário saramaguiano são consideradas dessa forma errônea, como é o que ocorre com a Eva – *Caim* (2009) – personagem fundamental e simbólica, mas que, muitas vezes, não teve sua importância reconhecida em estudos acadêmicos e pela crítica.

Dessa forma, reiteramos a importância de se ler a obra saramaguiana de forma atenta, de modo que englobe os pormenores que José Saramago, intencionalmente, coloca em sua prosa. No mais, nossa análise e nossas considerações sobre as representações do feminino, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, foram orientadas por uma afirmação do próprio Saramago sobre o romance: “neste livro nada é verdade e nada é mentira” (SARAMAGO, 1984, n.p.).

REFERÊNCIAS

ARRANJA, Álvaro. A Revolta dos Marinheiros em 1936. *Esquerda*, 8 de set. 2016. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/revolta-dos-marinheiros-em-1936/44361>. Acesso em 04 de abr. de 2021.

BERRINI, Beatriz. O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto. In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

JACINTO, Conceição & LANÇA, Gabriela. *Fernando Pessoa: Ortônimos e Heterônimos – Análise de Poemas*. Porto: Porto Editora, 2013.

MARGATO, Izabel. *A invenção de Lisboa n’O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2012.

PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis: obra poética III*. Org. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2019.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Org. Manuela Parreira Silva. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 3º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. (Entrevista feita por VALE, F.). *Jornal de Letras Artes e Ideias*. Lisboa: 30-10 a 05-11 de 1984.

SILVA, Daniel Neves. Salazarismo. *História do mundo*, 2021. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/salazarismo.htm>. Acesso em: 02 de abr. 2021.

TEIXEIRA, Carmen de Lourdes. *O ano da morte de Ricardo Reis: uma leitura possível*. João Pessoa: Casa Fundação José Américo, 2006.

CAPÍTULO V

A VIAGEM DENTRO DA VIAGEM: PERSONAGENS FEMININAS EM DESLOCAMENTO NO ROMANCE *A JANGADA DE PEDRA*

Mirian Cardoso da Silva

“porque viajar é essencialmente descobrir, descobrimo-nos a nós e o reflexo das nossas vidas nas etapas da viagem, assim como descobriremos o outro sem o conforto das referências que nos são imediatas. Mas é preciso saber ver.”

(Mulheres Viajantes, Sonia Serrano)

A viagem dentro da viagem

No universo ficcional de *A jangada de pedra*, publicado por José Saramago em 1986, Pedro Orce sente a terra tremer sob seus pés; Joaquim Sassa lança longe ao mar uma pedra pesada; em volta de José Anaiço, levantaram-se os estorninhos; tudo isso no momento em que Joana Carda fez um risco no chão com uma vara de negrilho o qual, não importa como, não se apaga, e em tal momento todos os cães em Cerbère que nunca ladraram, começaram a latir; Maria Guavaira, por sua vez, subiu ao sótão e encontrou um pé-de-meia velho, que não se desfazia por mais que ela ocupasse as mãos em desmanchá-lo.

Todos esses eventos aparentemente desconexos ocorreram em um momento singular; no seguinte, fendas inexplicáveis surgiram e a península Ibérica se rompia na altura dos Pirineus. Para espanto de todos os seres, que acreditavam no iminente fim do mundo devido às fendas, o enorme pedaço de terra se despreendeu e começou a viajar pelo mar, como uma grande *jangada de pedra*.

A trama singular de José Saramago é construída com base na viagem da grande jangada sem destino – às vezes rumo aos Estados Unidos, Canadá ou ao Sul, ora sem rumo nenhum. Mas, enquanto a península vagava à deriva no oceano Atlântico, os personagens, cujos fenômenos particulares parecem ter ligação com o rompimento da terra, procuram-se e embarcam em outra viagem pelas terras europeias.

A viagem dentro da viagem:

Numa jangada de pedra já nós vamos, É grande demais para que nos sintamos marinheiros, respondeu Maria Guavaira, e Joaquim Sassa, observou, a sorrir, Bem dito, também não nos tornou astronautas viajarmos pelo espaço em cima do mundo (SARAMAGO, 1986, n.p).

Ontem, depois da última deliberação, traçaram um itinerário, nada muito rigoroso, só para não avançarem às cegas, primeiro descer a Tarragona, ir pela costa até Valência, meter para o interior por Albacete, até Córdoba, baixar a Sevilha, e finalmente, a menos de oitenta quilômetros, Zufre (SARAMAGO, 1986, n.p).

Na primeira viagem, a da jangada de pedra, vemos que Saramago faz uma crítica, por meio dessa metáfora, à inserção de Portugal e Espanha na União Europeia.²⁵ O rompimento da península, que parte para o oceano e abandona o restante da Europa, representa a busca dos países ibéricos por novos caminhos a percorrer. Essa grande viagem alude, portanto, à busca por autonomia cultural, social, econômica e política do povo português, e também à necessidade de buscarem as próprias diretrizes, não dependendo do que era imposto pela Europa.

Conforme aponta Maria Pascoli (2004, p. 56), no século XX, encontramos Portugal em dificuldades econômicas, “decorrente do regime político ditatorial instituído por Salazar e continuado por Marcello Caetano, que assumiu a chefia do governo em 1968”. Aliado a isso, havia também a guerra na África, onde a força colonial tentava manter o poder, que perdurava já treze anos e o Estado não tinha mais capacidade para manter as despesas advindas desse cenário. Nesse contexto ocorreu a queda do regime Salazarista, o fim da administração ditatorial e o “condicionalismo industrial que levou o país a uma crise insustentável” (PASCOLI, 2004, p. 56).

No romance de Saramago, a crise no governo ocorre quando a península se rompe e parte para sua viagem sem rumo. Ao longo da narrativa, percebe-se uma crítica à falta de governo diante da gravidade da situação: “os governos só são capazes e eficazes nos momentos em que não haja razões fortes para exigir tudo de sua eficácia e capacidade” (SARAMAGO, 1986, n.p). Diante do perigo e da crise vivenciada por toda jangada, emerge a incapacidade de Salvação Nacional governar, sendo descreditada pelo narrador.

²⁵A União Europeia (UE) é um bloco econômico, criado em 1992, com o objetivo de formar uma cooperação econômica entre os países europeus. Entre as características dessa união, que buscou fortalecer a Europa, estão o livre comércio entre os países membros, a integração política e a adoção de uma moeda única – o Euro – por quase todos os países. Com a saída do Reino Unido, em 2020, o bloco conta, atualmente, com 27 países, entre eles os da Península Ibérica: Portugal e Espanha.

Por isso, na obra, essa grande viagem da nação, conforme aponta Pascoli (2004), tem base na lógica do poder e liberdade do povo português, e demonstra o posicionamento do autor frente a possibilidade de Portugal fazer parte da União Europeia. Quando a terra se rompe, separando a península e a lançando em direção ao mar, afasta-se de uma Europa que possui formas de imperialismos aos quais o país teria que se subordinar caso integrasse ao bloco econômico. Desse modo, fica evidente que a opinião do autor é de que a península não deveria compactuar com tal transformação, mas sim reivindicar uma identidade própria e independente da Europa.

Apesar dessa grande metáfora render discussões mais profundas, o presente capítulo tem como objetivo perscrutar a viagem dentro dessa grande viagem, a partir da presença das personagens femininas em trânsito na grande jangada de pedra: qual o papel das mulheres durante as viagens? Como a narrativa se desenvolve a partir das ações dessas personagens?

Mas o que vem a ser viagem?

Marc Augè (2005, p. 171) acerta ao dizer que “toda narrativa é uma narrativa de viagem”, quando se refere ao sentido de que as narrativas organizam e atravessam lugares. A viagem é uma ação pela qual o sujeito é transformado: aquele que parte não é o mesmo que regressa. Porquanto aquilo que o motiva e o guia bem como suas crenças pessoais e suas identidades ficam sujeitas ao movimento, ao outro que pode encontrar ao longo do caminho e à mercê de si próprio: de seus pensamentos, medos, anseios, desejos, sonhos e até de uma parte de si desconhecida.

A viagem, então, possui uma natureza compositora que se comunica com outros gêneros e aceita a hibridização, conforme observa Domenico Nucera (2002, p. 242, tradução minha): “a literatura de viagens é um gênero mutável, que se sobrepõe a outros gêneros, com os quais partilha uma fronteira em movimento contínuo”.²⁶ Isso é parte da informação histórica da evolução humana e da imaginação literária, a qual cria a partir de viagens reais ou inventa jornadas completamente irreais – apesar de genuinamente reais dentro daquele universo narrativo.

Sem dúvida, a viagem é uma constante inquestionável na história, e a literatura não poderia deixar de representá-la de diversas formas, flertando com

²⁶“*La primeira conderaciòn que debe hacere es que la literatura de viajes es um gènere mudable, que se solapa con otros gèneres, com los que comparte uma frontera em continuo movimento*”.

diversos gêneros e dialogando com narração, descrição, diálogo e informação. Contudo, para delimitar os caminhos deste texto, não é a literatura de viagem que será discutida, mas antes a viagem *na* literatura. É ela que se torna base para entender as transformações das personagens femininas na obra de Saramago e as construções ou reconstruções das identidades delas ao longo do percurso, pois “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2000, p. 14).

Sobre tal questão que, por sua vez, dialoga intimamente com a temática da viagem em *A jangada de pedra*, considerar-se-á o conceito de identidade produzido por Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2011), que afirma a incapacidade de a identificação do indivíduo ocorrer de forma automatizada, uma vez que identidade pode ser desconstruída ou reconstruída, dependendo do contexto e de como o sujeito é representado.

Assim, o livro de Saramago pode ser considerado um romance de viagem a partir de uma perspectiva de interação do sujeito com os espaços pelos quais transita. A obra coloca em cena personagens que viajam constantemente, e o narrador descreve a jornada pelas estradas, revelando que o estar em movimento dialoga com a transitoriedade das identidades dos personagens e, em um sentido mais amplo, com a busca por uma identidade dos países ibéricos sem a influência europeia:

Viam-se poucos automóveis abandonados na estrada, e esses, invariavelmente, estavam incompletos, faltavam-lhes as rodas, os faróis, os retrovisores, os limpa-vidros, uma porta, todas as portas, os bancos, alguns dos carros apareciam reduzidos à simples casca, como caranguejos em miolo. Mas, certamente por causa das dificuldades do abastecimento de gasolina, o trânsito era escasso, só de longe em longe passava um carro. Também saltavam à vista certas incongruências, como seguir pela auto-estrada uma carroça puxada por um burro, ou uma esquadra de ciclistas cujas velocidades máximas possíveis ficariam muito aquém da velocidade mínima que os sinais respectivos inutilmente continuavam a impor, indiferentes ao dramático significado da realidade. E também havia gente que viajava a pé, geralmente de mochila às costas, ou, rusticamente, com dois sacos meio ligados pelas bocas e postos sobre o ombro, à laia de alforje, as mulheres de cesta à cabeça. Muitas eram as pessoas que viajavam sozinhas, mas também havia famílias, aparentemente completas, com velhos, e novos, e inocentes. Quando lá adiante Dois Cavalos teve de sair da auto-estrada, a frequência destes caminheiros só diminuiu na proporção da menor importância viária do caminho (SARAMAGO, 1986, n.p).

Nessa obra, a viagem fulgura não apenas em dois planos – a viagem dentro da viagem – como também coloca em movimento um número expressivo de sujeitos que, diante do caos da península cindida, colocam-se na estrada, todos eles fugindo e ao

mesmo tempo em busca de algo incerto, conforme vemos no trecho citado, alguns viajam de carro, a pé, de carroça e outros meios. Embora tais jornadas não sejam focadas, emergindo apenas ao largo da jornada do grupo viajante principal, elas também servem para reforçar a instância da mobilidade em que se apoia a temática central da obra. Nesse construto, as personagens femininas possuem uma participação significativa, como veremos a seguir.

Personagens femininas em deslocamento: agência e transformação

Conforme aponta o organizador Fernando Aguilera, em “Mulher”, no livro *José Saramago nas suas palavras*, “a obra de Saramago é também uma literatura sustentada por excepcionais figuras femininas, presentes nos seus romances como fulgurantes encarnações do melhor da condição humana” (AGUILERA, 2010, p. 277). Nesse livro, Aguilera faz um apanhado dos pensamentos de Saramago sobre as mulheres, proferidos pelo escritor em entrevistas, e por meio do qual podemos vislumbrar a visão do próprio autor sobre as personagens. Dois deles representam de forma objetiva o pensamento do autor que melhor pode representar as duas protagonistas de *A Jangada de pedra*: “Sinto que as mulheres são, em regra, melhores do que os homens” e “as personagens fortes dos meus romances são as personagens femininas” (SARAMAGO, 2010, p. 279-280).

Essas mulheres aparecem na obra de Saramago, em sua maior parte, como pessoas comuns, sem grandes feitos heroicos, às vezes, até mesmo sem nome. Mas embora simples e comuns, muitas delas podem ser reconhecidas pela sua profundidade e pelo seu humanismo. Essa, sem dúvida, é uma das características mais significativas das narrativas do autor: pensar o humano.

Em sua entrevista para Carlos Reis, Saramago admite o seguinte: “o que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou [...], procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham” (SARAMAGO, 1998, p. 45). É pela perspectiva desse construto que podemos olhar *A jangada de pedra*, que compreende a premissa elementar de questionar o mundo por meio da viagem.

As personagens do romance, Joana Carda e Maria Guavaira, emergem como mulheres em deslocamento constante e como agentes de (auto)transformação e da configuração da narrativa. Como afirma Conceição Madruga (1998, p. 90), “viajar é, finalmente, perceber a importância que as palavras adquirem em situações-limites,

porque viajar é espalhar e, ao mesmo tempo, recolher palavras”. Nesse sentido, tanto Joana Carda quanto Maria Guavaira são personagens que se apropriam de seus próprios discursos para tomarem decisões significativas que vão, por sua vez, movimentar a jornada.

“Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar”

A personagem que abre a narrativa de Saramago é uma portuguesa divorciada que mora na região de Coimbra. Ela é uma simpática mulher jovem, com olhos da cor de “céu novo de dia” e cabelos pretos. É considerada mais responsável do que qualquer um dos outros companheiros pela fenda aberta entre a península e o restante da Europa: “Estava o pau ali no chão, fiz um risco com ele, se por tê-lo feito é que estas coisas acontecem, quem sou eu para jurar, o que é preciso é ir lá e ver” (SARAMAGO, 1986, n.p).

Dessa forma, o fantástico é anunciado na obra a partir dessa ação de Joana Carda, mas somente páginas depois é que há explicação para o gesto da protagonista: “Levantei o pau do chão, senti-o vivo [...] num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta, tracei um risco que me separava de Coimbra, do homem com quem vivi, definitivamente, um risco que cortava o mundo em duas metades” (SARAMAGO, 1986, n.p). Contudo, embora o gesto tenha sido uma resposta emocional de Joana em relação a algo pessoal, na mesma hora, o pensamento dela, e sua atitude em riscar o chão, transformou a imaginação em algo material: “A primeira fenda apareceu numa grande laje natural” (SARAMAGO, 1986, n.p).

A partir disso, entende-se que a primeira instância a ser reconhecida é uma personagem com poderes. Tais poderes, no universo construído por Saramago, envolve ser ela o motor da ação da narrativa. Joana Carda não apenas separou a península ao riscar o chão, mesmo que essa seja uma ação determinante, como também move a viagem dos companheiros.

A personalidade decidida e determinada da personagem pode ser observada na sua ação de sair da sua cidade à procura dos três homens, a fim de aferir os acontecimentos incomuns que ocorreram com eles. Depois, ao encontrar neles maior incredulidade em relação ao que ela relata do que eles tiveram ao trocarem entre si histórias das façanhas mágicas, ela é quem assume a direção de grande parte da viagem dos protagonistas, levando-os até o local onde riscou o chão, para provar a

veracidade dos fatos. Por fim, é Joana Carda também que toma iniciativa e beija José Anaiço.²⁷

Desse modo, ela não é uma mulher inferiorizada, mas sim uma mulher “de fibra”, que possui as “artes de esgrima metafísica”, e não vive “de caridades ou a expensas de macho”. É por essa identidade forte que José Anaiço se sente imediatamente atraído, e um relacionamento espontâneo e sem resistência é atado entre eles. Em Joana Carda temos, então, uma protagonista emancipada e que faz suas próprias escolhas. Ela é livre para pôr o pé na estrada e ir ao encontro de sua própria aventura, não vive em função do outro, mas busca sua própria essência.

O primeiro movimento da protagonista na narrativa é sua decisão por sair de casa e ir em busca dos homens em Lisboa. Assim como a introdução da personagem na narrativa é marcada por uma ação intensa e significativa, há uma forte carga semântica no momento que ela chega aonde os homens estão, pois ela exerce forte influência sobre José Anaiço: “por causa desta mulher [...] deixou José Anaiço de ser apenas o involuntário chamariz de pássaros loucos. Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada” (SARAMAGO, 1986, n.p). O narrador ratifica a força da presença de Joana no enredo ao enunciar que a presença dela faz Anaiço se mover e que esse movimento se soma à força que desloca a jangada de pedra.

A segunda partida dela ocorre com a decisão de juntar-se aos três para uma viagem até o local onde ela havia riscado o chão. A partir de então, a viagem é movida por ela: “Joana Carda ainda não revelou o nome do lugar ou sequer duma cidade próxima dele, limitou-se a dar a direção geral, Vamos para o norte, pela auto-estrada, depois indico o caminho” (SARAMAGO, 1986, n.p). A viagem, que faz parte do homem seja em forma de metáfora ou realidade, se transforma em um recurso por meio do qual as personagens buscam respostas acerca deles próprios e em relação ao destino da península.

A protagonista, portanto, possui interesse neles não pelos acontecimentos insólitos vivenciados pelos três, “mas porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente me sinto eu” (SARAMAGO, 1986, n.p). Ao

²⁷O personagem José Anaiço é aquele seguido por um bando de estorninhos. Ele é professor, português e vivia tranquilo, ao lado da escola. Ele é encontrado por Joaquim Sassa: “O professor da terra, o nome dele é José Anaiço, há alguns dias que para onde quer que vá, vai um bando de estorninhos, não são menos de duzentos” (SARAMAGO, 1986, n.p). Durante a viagem, também é encontrado por Joana Carda, com quem passa a se relacionar e construir laços afetivos.

referir a si própria como um sujeito separado da lógica do mundo, certamente o leitor não poderia esperar uma personagem submissa e dentro dos padrões sociais. Nota-se que Joana Carda, a todo momento, toma para si o discurso, utilizando-se do modo imperativo sobre os homens, evidenciando sua posição de independência aferida no texto: “pode ser que alguma coisa ainda tenha sentido, ou volte a tê-lo depois de o ter perdido todo, agora acompanhem-me” (SARAMAGO, 1986, n.p).

Ao longo do trajeto, a personagem reforça sua posição de independência e confronta diversas questões. Por exemplo, a incredulidade dos homens sobre a veracidade do acontecimento que ela relata, precisando ver para crer, e o questionamento sobre o fato de ela exercer o controle da direção da viagem: “se achava bem irem assim à aventura, cegamente entregues ao alvedrio duma estouvada de pau na mão, se não seria isto uma armadilha, um rapto, uma ardilosa manha” (SARAMAGO, 1986, n.p). Esse discurso mostra como as ações das mulheres no espaço público são questionadas, uma vez que, para a sociedade, o seu espaço de pertença se mede na casa.

A viagem, como ensina Octávio Ianni (2003), é a grande metáfora para diversas questões de mobilidade da sociedade, pois é por meio dela que o sujeito busca (re)descobrir a si mesmo frente ao outro. Desse modo, a ação de tomar para si a direção da jornada pode ser lida como uma contraversão, ou ainda, uma ruptura no discurso heteronormativo sobre o lugar da mulher.

Essa noção é reforçada pelas dificuldades com as quais a protagonista precisa lidar durante a trajetória e que a fazem adotar diferentes posturas e ações, além de estabelecer uma ligação única e pessoal com o ato em si da viagem e com os lugares por onde passa. Desse modo, ela definitivamente controla o destino não somente dela, como também dos homens. Por exemplo, a personagem não permitiu que eles a conhecessem enquanto não chegassem ao local onde ela riscara o chão. Somente fala de si quando estão quase chegando no destino: “não faria qualquer sentido continuar a ser uma desconhecida para quem me acompanhou até aqui”. Ela controla a viagem, o discurso e, portanto, o que o outro pode ou não conhecer sobre si: “A mim é que compete escolher o prêmio e a hora de o dar” (SARAMAGO, 1986, n.p). Desse modo, ao colocar-se como possuidora da palavra e do controle sobre ela própria, as identidades da protagonista são projetadas para além das que são construídas pelo patriarcalismo.

Consequentemente, ao enfrentar o *outro* e a mostrar-se a eles, velhas e/ou novas identidades são ressignificadas, reconstruídas, pois viajar também é, além de aprendizagem, uma maneira de “(re)conhecimento do mundo exterior que se percorre

e, concomitantemente, de autoconhecimento, na medida em que olhar e refletir sobre o outro que cruza o caminho daquele que, a dada altura, se faz viajante, implica, inevitavelmente, uma reflexão sobre si mesmo” (CABETE, 2010, p. 15). Isso pode ser observado na fala de Joaquim Sassa,²⁸ ao apontar que ela é uma menina, quando a protagonista, novamente, posiciona-se frente ao discurso: “Joana Carda sorriu, Menina já não sou, nem a virago que lhe pareço ser” (SARAMAGO, 1986, n.p).

A terceira jornada da personagem é igualmente decidida por ela. No momento que escolhe se separar dos homens e voltar para casa, ela percebe que o cão Constante²⁹ queria algo deles e presume que os convidava para uma nova aventura: “Joana Carda resumiu finalmente, Quer que vamos com ele [...] Estou pronta a ir para onde ele nos levar, se foi para isso que veio, quando chegarmos ao destino saberemos” (SARAMAGO, 1986, n.p). Novamente a viagem é dirigida por um outro, cujo destino é incerto, porém, dessa vez, Joana Carda está inserida no grupo que não controla a viagem. Essa, por sua vez, é uma das características de um viajante nômade que se entrega ao movimento e se permite vivenciar o caminho, como uma forma de “resistir à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio” (BRAIDOTTI, 2002, p. 10).

Embora a personagem seja marcada pela atitude e determinação, a sua independência é questionada algumas vezes na obra, como podemos observar no trecho a seguir: “é preciso resguardar o respeito, e além disso tinhas dito que ias e vinhas no mesmo dia, dormiste em Lisboa, fora de casa, não é bonito, não, o que fizeste” (SARAMAGO, 1986, n.p). Vemos que o trecho é perpassado pelo discurso patriarcalista e traz à tona a problemática vivenciada pelas mulheres, que são sempre questionadas pelas decisões tomadas, se essas não estiverem de acordo com os padrões sociais esperados.

Na obra, é Pedro Orce,³⁰ o mais velho do grupo de viajantes, que funciona como figura representativa dessa visão centrada sobre a mulher. Ao longo de toda a

²⁸O personagem português Joaquim Sassa é quem joga longe ao mar uma pedra pesada: “uma pedra que adiante se via, fora do alcance das marés, levantou-a Joaquim Sassa, e era pesada, larga como um disco, irregular” (SARAMAGO, 1986, n.p). Ele é um funcionário de escritório que, ao ouvir o absurdo rompimento da península, viaja em busca de resposta e se encontra primeiro com José Anaiço. Ao longo da viagem, ele conhece Maria Guavaira, com quem imediatamente sente uma ligação forte.

²⁹Cão Constante é o personagem guia do grupo, responsável pela união de todos por meio do fio de lá azul que os conduziu até Maria Guavaira.

³⁰Pedro Orce é o personagem mais velho e quem sente a terra tremer debaixo de seus pés. Ele é farmacêutico, natural da Espanha e afirma que “a causa de terra tremer foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira”; na fala dele: “Pus os pés no chão e a terra tremeu” (SARAMAGO, 1986, n.p). Ao longo da narrativa, ele constrói uma relação amigável

jornada, Joana Carda é quem decide diversas questões de ordem prática, um desses momentos, quando precisam decidir se pernoitavam juntos ou separados, ela decreta que ficariam juntos. Na fala do personagem Pedro Orce que se segue, percebemos que perpassa um discurso cujo cenário montado pela sociedade encerra as mulheres no espaço privado: “em verdade está o mundo perdido se já as mulheres tomam iniciativas deste alcance, antigamente havia regras” (SARAMAGO, 1986, n.p).

Por fim, é a esse mesmo personagem que, por pena, Joana Carda decide se entregar ao ver sua solidão na presença dos casais na viagem. Assim, como todas as ações da personagem, deitar-se com Pedro Orce também foi uma decisão dela. Diante do conflito que se instaura entre os integrantes do grupo, no discurso que ela faz, mais uma vez, vemos sua presença determinada: “se [...] for preciso encontrar um culpado, não o procurem em Pedro Orce, culpadas, se o nome tem de ser esse, somos nós duas, eu e Maria Guavaira, e se entendem que o que fizemos terá de ser explicado, então andávamos equivocados desde o dia em que nos conhecemos” (SARAMAGO, 1986, n.p, grifos meus). Dessa maneira, a protagonista reafirma o domínio sobre suas próprias ações e não as esconde do grupo. Saramago constrói, portanto, uma personagem forte e determinada, que sabe como defender-se dos questionamentos exteriores.

O romance de Saramago se encerra quando a península para em algum ponto do oceano, porém ambas personagens femininas e seus homens encaram o final da jornada com estranheza e aprendizado. Joana Carda, assim como todas as mulheres na península, descobre estar grávida e Pedro Orce encontra o final da viagem na morte, mas sobre a jangada “Os homens e as mulheres, estes seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem” (SARAMAGO, 1986, n.p).

“Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome embora não gerúndio, que subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho”

A galega Maria Guavaira é apresentada ao leitor depois de Joana Carda. Diferente desta, a personagem não vai ao encontro do grupo, isto é, ela não toma a iniciativa de se mover. Maria Guavaira é, por assim dizer, sinônimo de união, uma

com o cão Constante e sente uma imensa tristeza ao ver os casais do grupo deixarem-no de lado.

vez que o fio azul, que desfiou da meia que nunca se desmancha, a unia ao cachorro Constante. É, pois, o animal que guia os três homens e Joana até à casa de Maria.

A personagem Maria Guavaira é viúva, mora na região rural de Galiza, uma comunidade espanhola autônoma. Dos cinco personagens afetados pelo fantástico, ela é a última a ser apresentada pelo narrador e também a última a integrar o grupo. Ela tem olhos escuros, “nem feia e nem bonita”, também tem as mãos gastas, cabelos castanhos e queixo redondo. Até conhecer Joaquim Sassa, ela apenas se vestia de preto, porém, assim que seu caminho cruza com o desse homem, passa a utilizar outras cores de roupa. Suas principais características são a sinceridade e a imposição de respeito frente a sua figura, mesmo com medo do que os outros irão pensar sobre ela.

Embora a personagem não participe da primeira parte da viagem em grupo e espere por eles em casa, a protagonista contraria a “maldição de Ulisses”, um herói que, por duas décadas, esteve longe de casa enquanto viajava e vivenciava aventuras, ao mesmo tempo que sua mulher, Penélope, mantinha-se fiel até o seu retorno, configurando-se, desse modo, uma figura oposta à imagem masculina: “Penélope espera e é esta espera que a consagra como mulher virtuosa” (SERRANO, 2014, p. 26). Na obra de Saramago, a personagem recebe os quatro viajantes em sua casa e depois a abandona para viajar com eles:

A manhã fez-se tarde, a tarde se fará noite, por esta longa estrada quase cingida ao mar vai o cão da guia no seu trote certo [...] Quando pararam num terreiro defronte da casa, chegava Joaquim Sassa a dez passos da porta, que estava aberta. O cão deu um suspiro que parecia humano e deitou-se, estendendo o pescoço sobre as mãos. Com as unhas puxou da boca o pedaço de fio, sacudiu-o para o chão. Do interior escuro da casa surgiu uma mulher. Tinha na mão um fio, o mesmo que Joaquim Sassa continuava a segurar. A mulher desceu o único degrau da porta, Entrem que devem vir cansados, disse. Joaquim Sassa foi o primeiro a avançar, levava enrolada no pulso a ponta do fio azul (SARAMAGO, 1986, n.p).

Assim como Joana Carda, Maria Guavaira também tem forte influência no desenvolvimento da jornada dos personagens. Primeiro, sua relação com Joaquim Sassa possui uma forte ligação por meio do fio azul de lã: “É assim que eu sou, repara bem em mim, vieste ter à minha porta agarrado a um fio que estava na minha mão, poderei, se quiser, puxar-te para a minha cama, e tu virás, tenho a certeza” (SARAMAGO, 1986, n.p). O trecho evidencia sua atitude frente ao homem, ao mostrar quem ela é e a postura que assumiria ao longo da jornada; “repare bem em mim” é a

forma de ela chamar a atenção do companheiro para enxergá-la como ela mesma se via.

Assim como Joana Carda, também Maria vivencia questões relacionadas ao gênero, como vemos na atitude de um dos trabalhadores: “A senhora, aqui sozinha, está muito sujeita, disse o mais novo [...] A senhora faz-me perder a cabeça, a senhora julga que um homem é feito de pau, Não sei, mas posso vir a saber, se te aproximares de mim levas com um tição na cara” (SARAMAGO, 1986, n.p). Novamente, o discurso patriarcalista que determina o poder do homem sobre o corpo feminino aparece nos discursos dos personagens masculinos. Mas a força da personagem impera novamente sobre a narrativa, ao reagir e mostrar-se pronta para se defender.

Frente a tais questões, é por meio da viagem que ela busca descobrir a si própria frente ao outro, pois é “como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe” (IANNI, 2003, p. 13). Por isso, a primeira viagem de Maria junto do grupo é decidida por ela: “Não sei se iremos continuar juntos [...] esperaram que Maria Guavaira, convocada, falasse em primeiro lugar, e ela disse, Isso quero, sem outros desnecessários desenvolvimentos” (SARAMAGO, 1986, n.p). Motivados, então, pelo medo de qual seria o ponto de chegada da viagem realizada pela jangada de pedra, cujo destino parecia ser o de bater em alguma coisa no oceano, partem todos juntos para mais uma jornada.

Além de decidir a permanência e sua aderência ao grupo, a protagonista também soluciona alguns problemas ao longo da viagem. Por exemplo, até então viajavam de carro, porém ele deixa de funcionar e ela é quem “tomou logo a palavra para uma proposta, Tenho aí uma galera velha que talvez possa servir, e um cavalo que já foi novo, mas se o tratarmos com cuidado talvez seja capaz de nos levar” (SARAMAGO, 1986, n.p). A agência da protagonista sobre as ações da narrativa se prolonga, também, para o caminho que deveriam seguir quando decide que eles deveriam fazer um desvio para o norte, onde sua mãe estava internada.

Além de decidir os caminhos a seguir, ela também guia o destino do grupo: “Maria Guavaira subiu para a boleia, [...] destas cinco pessoas apenas Maria Guavaira sabe como se conduz uma galera e um cavalo” (SARAMAGO, 1986, n.p). Durante essa jornada, a personagem é confrontada com a paisagem exterior e vivencia situações conflituosas, que fazem o seu eu interior, suas identidades até então conhecidas, serem deslocadas. Ela enfrenta posicionamentos que modificam, de forma gradual, a sua construção. Isso porque o “nomadismo é uma forma de intransitividade nascente: marca um conjunto de transformações, sem produto final” (BRAIDOTTI, 2002, p. 14).

Isso pode ser observado em diversos momentos da narrativa, nos quais ela se posiciona contrária a ações que considera indignas: “Maria Guavaira declarou que nunca ficaria numa casa sem licença dos donos”. Contudo, devido as dificuldades que eles enfrentam ao longo da viagem, e percebendo que precisariam de mais um animal para ajudar no transporte, ela própria quem vai atrás de um outro cavalo para roubar, depois de Joana Carda propor a ideia: “Eu terei de ir, disse Maria Guavaira, vocês não percebem de cavalos, seriam incapazes de o trazer” (SARAMAGO, 1986, n.p). A personagem revela-se capaz de sobrepujar seus conceitos e crenças para se adaptar ao novo mundo conforme exigiam as necessidades durante a viagem.

Assim como no exemplo acima, a protagonista mostra-se, ao longo da jornada, independente e capaz de tomar decisões diversas de ordem prática. Ela é a primeira a decidir por se deitar com Pedro Orce; descobre que está grávida e, como Joana Carda, não sabe ao certo de quem é o filho. Mas a paternidade não é tão importante quanto o fato de que “todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas” (SARAMAGO, 1986, n.p). Desse modo, enquanto as protagonistas geravam novas vidas, o personagem Pedro Orce morre e um ciclo da ordem natural da vida se completa e se inicia ao mesmo tempo.

A protagonista, neste construto, passou a conhecer-se melhor no desenrolar da viagem e teceu laços de afeto entre os que fizeram parte do grupo. A jornada, portanto, transformou-a, a partir das experiências que vivenciou no decorrer do caminho, fazendo-a construir identidades novas a partir da nova realidade que se descortinava em toda jangada de pedra.

Observações finais

A viagem em *A jangada de pedra* é a força motriz para a desestruturação das identidades das personagens femininas, ao mesmo tempo que propicia encontros e (des)construção de laços de afeto. Elas confrontam às diferenças advindas de um mundo desestruturado, portanto só poderiam ser “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’” (HALL, 2011, p. 17). Na península vagueando pelo oceano, as duas personagens femininas se deslocam em busca de suas questões particulares e das identidades pessoais.

Joana Carda e Maria Guavaira revelam-se, assim, afetadas pela diferença que descobrem em si e no outro ao longo do caminho. Essa diferença produz um isolamento permeado por uma individualidade com a qual cada uma delas precisa

lidar: “Estão sozinhos, caso estranho, que quatro deem a impressão de estarem sozinhos” (SARAMAGO, 1986, n.p). Na obra de Saramago, portanto, a viagem pode ser compreendida como um percurso formador das personagens femininas. Isso porque o sujeito também se desenvolve a partir do deslocamento, em uma perspectiva vertical que vem de fora para dentro, ao mesmo tempo em que o *eu* dialoga com o exterior.

Conforme aponta Claudia Amorin (2011, n.p), “os novos tempos impõem a aceitação da fenda, ou seja, do nada, do vazio que ganha nitidez quando tudo se desloca. Para suportar o vazio, tecem-se os laços de amor e amizade”. A viagem dentro da viagem é, portanto, o momento em que durante uma separação tão significativa da península do restante da Europa, as personagens começam a se unir a partir de suas próprias jornadas.

Em ambas as protagonistas, a palavra surge como forma de agência sobre a direção a ser tomada pelo grupo, sobre as ações e sobre as interações com o novo mundo que se desmancha frente a todos os habitantes da jangada à deriva. Desse modo, a viagem é apreendida no romance como um caminho rumo ao conhecimento, principalmente em busca de uma resposta à pergunta que paira no limiar: se nos separamos do restante da Europa, então onde encerrará o nosso caminho? São mulheres que possuem a capacidade de olhar para além e orientar a viagem para o destino ansiado, pois são elas que rompem padrões e colocam-se dispostas a encontrar outros e novos jeitos de viver perante todo o caos estabelecido.

As protagonistas, portanto, rompem fronteiras espaciais e interiores, enquanto se aproximam cada vez mais de suas identidades e revelam a capacidade e a força das personagens femininas de Saramago em se adaptarem e se moverem em um contexto de desequilíbrio.

REFERÊNCIAS

AMORIN, Claudia. *Nas fissuras da península e do sujeito: A jangada de pedra, de José Saramago*. Disponível em:

<<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/06/fissuras.pdf>> Acesso: 20 mar 2021.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade*. Tradução: Roberta Barbosa. Labrys, estudos feministas: 2002.

CABETE, Susana Margarida Carvalheiro *A narrativa de viagem em Portugal no século XIX : alteridade e identidade nacional*. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MADRUGA, Conceição. *A Paixão segundo José Saramago*. A paixão do verbo e o verbo da paixão; ed. ut.: 2ª ed., Porto, Campo das Letras, 1998.

NUCERA, Domenico. "I Viaggi e la Letteratura" In: GNISCI, Armando (a cura di). *Introduzione alla Letteratura Comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 1999. p. 115-159.

PASCOLI, Maria do Carmo. *A jangada de pedra: uma mensagem político-ideológica*. Revista do CESP – v. 24, n. 33 – jan.-dez. 2004. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6676>> acesso em 19 abr 2020.

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

SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. Alfragide: Editorial Caminho, 1986.

SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Seleção e Organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SERRANO, Sónia. *Mulheres Viajantes*, Lisboa, Tinta-da-China, 2014.

CAPÍTULO VI

O GRANDE OUTRO E O CERCO DA SEDUÇÃO DE MARIA SARA: UMA LEITURA MATERIALISTA LACANIANA DA *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*

Maria Betânia da Rocha de Oliveira

*Além da conversa das mulheres, são os sonhos
que seguram o mundo na sua órbita.*

(José Saramago)

Introdução

José Saramago (1922-2010) é apontado pela crítica literária como a maior expressão da literatura portuguesa contemporânea. Em suas obras, que incluem contos, romances, ensaios, poemas e textos jornalísticos, Saramago adotou um estilo que lhe é peculiar: reinventou a sintaxe e a pontuação, mas são os temas e, principalmente, a forma como eles são abordados que despertam o interesse de leitores e de críticos (ROANI, 2002).

Ao incorporar o fazer literário às questões sociais, culturais, religiosas, Saramago não apenas propõe um diálogo entre a literatura e os temas mais recorrentes do mundo contemporâneo, uma vez que segundo Moisés (1992), o estilo saramaguiano faz uso de experiências diárias de forma variada e múltipla que extravasam um espaço próprio, como se as palavras ganhassem algo mágico e imaginário capaz de converter assuntos corriqueiros em obras literárias. Em outras palavras, a leitura de Saramago acrescenta ao leitor, além de uma experiência literária irreverente, provoca-lhe uma inquietante busca por respostas.

Algumas de suas obras trazem a História de Portugal, mas Saramago não realiza apenas uma transposição do plano histórico para o da ficção, como podemos observar em *História do cerco de Lisboa*, publicada em 1989. Nesta narrativa, a História de Lisboa ganha dimensões intertextuais e extrapola o fazer literário, uma vez que a partir de um fato histórico narrado sobre a perspectiva da ficção, outras narrativas literárias surgem, e sempre numa interlocução entre o real e o imaginário da literatura que se confundem com a História. No centro dessas histórias está o homem e todas as suas problemáticas existenciais, fato que atesta o inquietante interesse de Saramago pelo histórico e pelo social e sempre numa relação entre o ser humano e os problemas que afetam a sua convivência em e na sociedade.

Essa característica da escrita de Saramago pode ser explicada com as palavras de Roani (2002, p. 17): “Percebe-se que seu objetivo não é apenas distrair o leitor, mas sim agir sobre ele, fazê-lo questionar, levantar polêmica através da reflexão e revisão crítica do mundo em que vivemos”.

E, nessa perspectiva, apresentamos uma análise do romance *História do cerco de Lisboa* (1989) sob o viés do materialismo lacaniano - a teoria contemporânea de Slavoj Žižek - uma linha de pesquisa que foi estruturada a partir do materialismo dialético e histórico com vistas a analisar as questões sociais, econômicas e políticas a partir da releitura que Žižek faz de Lacan para pensar os problemas do homem numa dimensão que exclui o tratamento clínico psicológico.

Seguindo essa linha de pensamento, o objetivo deste estudo é aplicar o referencial teórico proposto por Žižek tomando como base os conceitos de Real, Simbólico e Imaginário, uma vez que o personagem protagonista Raimundo Silva transita no nível Simbólico e, como não se ajusta às normas e às regras da realidade a ele impostas como revisor de livros, seu Imaginário projeta suas angústias no desejo de se tornar autor de suas próprias histórias, desejo este que não é seu, e sim do Outro.

Em termos lacanianos, o homem nunca está sozinho e é por meio de uma rede complexa de interação com outros seres que esse ser circula dentro do mundo Simbólico, ou seja, por não se ajustar àquela realidade, Raimundo Silva se constitui com um vazio, mas por nunca estar sozinho, ele passa a ser guiado pelo grande Outro - uma instância virtual que assume um papel muito importante na vida do personagem, que é o de guiar, de coordenar e o de orientar os passos desse indivíduo dentro do seu espaço Simbólico.

Dentro dessa perspectiva teórica, apresentamos a personagem Maria Sara como um instrumento da vontade desse grande Outro, pois é a partir do comportamento, das ações e das falas dessa personagem feminina que Raimundo Silva iniciará, efetivamente, a busca de sua completude existencial. Elegemos esta personagem porque ela nos forneceu os elementos necessários para destacar a presença da mulher - uma temática recorrente nos textos de Saramago, sob um novo aporte teórico - que é o grande Outro. Apesar de o grande Outro já agir sobre Raimundo Silva, sua ação mais enfática (momento em que ele escreveu o “não” que alterava a *História do cerco de Lisboa*), será só a partir da entrada de Maria Sara na história que o grande Outro ganhará maiores dimensões. É esta personagem feminina que sustentará a existência de o grande Outro, conforme detalharemos a seguir.

Maria Sara e Raimundo Silva – entre a sedução e os olhos do grande Outro – a força da personagem feminina

A narrativa da *História do Cerco de Lisboa* (SARAMAGO, 2003)³¹ conta a história do personagem Raimundo Benvindo Silva, um revisor de textos que, apesar de experiente e respeitado pela editora para a qual prestava seus serviços, era humilde e mantinha uma vida monótona, sem as peripécias que as narrativas de ficção apresentavam. Mas uma ação inesperada, um simples “não” acrescentado a um fato narrado em seu último trabalho, dá uma virada na existência desse personagem que não estava fadado ao plano linear da história.

Esta obra de José Saramago é “cercada”³² de histórias que envolvem os fatos da História do cerco de Lisboa, e os vários questionamentos sobre as produções literárias será analisada pelo viés do materialismo lacaniano, cuja ênfase recairá na análise da personagem Maria Sara e o grande Outro, uma vez que este conduzirá a existência de Raimundo Benvindo Silva dentro da tríade Simbólica - Simbólico, Imaginário e Real.

A partir do exposto acima, apresentamos uma nova perspectiva de leitura para a *História do Cerco de Lisboa* (2003), isto é, destacamos como ponto central a presença e as ações da personagem Maria Sara sobre a vida do personagem Raimundo Benvindo Silva a partir das instâncias da Tríade Simbólica, a saber o Simbólico, o Imaginário e o Real, uma vez que tal como proposto pelo materialismo lacaniano, a realidade como um todo, tal qual nós a concebemos é composta dessas três instâncias.

De acordo com Žižek (2006, p. 8), o Simbólico, o Imaginário e o Real são instâncias responsáveis pela composição do homem na sociedade e sempre num movimento que determina sua completude por meio de certa falta/excesso, isto é, o indivíduo, enquanto ser pertencente à sociedade, vive numa constante e permanente busca para se ajustar à ordem Simbólica e sempre num processo de desintegração e negatividade, isto é, o homem se constrói a partir de suas falhas e de suas distorções

³¹ A primeira publicação da *História do cerco de Lisboa* é de 1989. Para este estudo utilizaremos a versão publicada: SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. Uma coleção idealizada e produzida por MIFANO COMUNICAÇÕES – Brasil e MEDIASAT GROUP – Espanhol.

³² Utilizamos este termo para nos referirmos ao fato de que o romance aborda em sua temática várias histórias – a História real da tomada do Cerco de Lisboa, a história do revisor da editora – Raimundo Benvindo Silva, a história que será reescrita após o fatídico “não” acrescentado à História de Lisboa e, ainda, a história do romance entre os personagens fictícios e o romance entre Raimundo e a supervisora Maria Sara, sendo esta personagem a temática central desse estudo.

negativas. Em outras palavras, a realidade social do homem é construída a partir de um movimento que é, dialeticamente, construído e desconstruído, a partir de sua interação com outros seres.

Em termos žižekiano, a instância do Simbólico corresponde à convivência do ser na sociedade, uma vez que nesse nível o homem estrutura sua existência de acordo com as regras e com as normas que estabelecem a sua socialização enquanto indivíduo de uma dada sociedade. Ou seja, se os comportamentos são definidos a partir dos códigos e das leis estabelecidos pelo Simbólico, o Imaginário é estruturado pelo simbólico, uma vez que enquanto pertencente à ordem do significado é essa instância quem organiza os significados e seus processos evolutivos. Em outras palavras, o Simbólico, que atua como significante, dita as regras de convivência em sociedade, mas é no plano do Imaginário - o significante - que são construídas as imagens e as representações das coisas que circundam a existência do ser.

Mas para a composição dessa realidade, há uma terceira instância – o Real³³; caracterizado fora do plano da linguagem, esse nível é indizível, porque escapa do plano daquilo que o homem consegue mentalizar. Žižek (2010) explica que Lacan define esse Real com R maiúsculo porque é um excesso, algo que o homem não consegue mentalizar e, por estar fora do plano das palavras ou das imagens, o Real explode por meio de um evento traumatizante – físico ou psicológico.

Segundo Lacan, no Seminário RSI (1974-1975), é o entrelaçamento perfeito entre o Simbólico, o Imaginário e o Real, que ele denominou de “nó borromeno”, que estabelece uma unidade entre as três instâncias da tríade, uma vez que esse “nó”, ao amarrar os três níveis, garante o movimento da vida humana. Em outras palavras: as imagens construídas no plano do Imaginário sustentam o Real na dimensão Simbólica, uma vez que a ruptura de uma das instâncias, provoca o desligamento de todas. Dessa forma, o homem não pode pensar a realidade tranquila só constituída do Simbólico e do Imaginário, o Real faz parte da realidade humana (ŽIŽEK, 2010).

E, a partir dessa linha teórica, destacamos que o personagem Raimundo Benvindo Silva é um ser que busca se ajustar à ordem Simbólica por meio de um

³³ O Real é uma das instâncias da Tríade Simbólica – O Simbólico corresponde às regras estabelecidas para a convivência na sociedade, o Imaginário está relacionado à forma como o homem tenta se ajustar no plano do Simbólico, isto é, como ele molda os vários elementos que permeiam sua realidade, ou seja, quais os significados que o indivíduo dá a esses elementos, mas sem alterar as regras do Simbólico. O Real é o excesso dessa realidade. Ele surge quando o Imaginário não consegue mais sustentar a integração Simbólica da vida. Por isso o Real é sempre um evento traumático. Por se tratar de apenas um capítulo – um estudo breve e inicial – a proposta não estenderá a aplicação do Real para análise dos personagens.

processo que envolve uma “falta”, que corresponde ao vazio de sua existência de revisor de textos e o desejo de escrever suas próprias histórias, conforme já anunciado desde as primeiras linhas da narrativa “Os senhores autores vivem nas alturas” (SARAMAGO, 2003, p. 9); a eles, é dado o prazer da mudança, mudança essa que ganha *status* de requinte, de transfiguração. Paralelo a isso, cabe ao revisor “o precioso saber em despiciências e insignificâncias, letras feridas, trocadas, invertidas, classificadas como defeitos” (SARAMAGO, 2003, p. 9).

Esse processo caracterizado por uma “falta” ou “vazio” existencial do ser pode ser caracterizado como uma busca dolorosa para a sua integração, enquanto sujeito daquele mundo. Ou seja, ao moldar os elementos de suas reais funções profissionais, adaptando-os às suas pretensões literárias, Raimundo não altera as regras do plano Simbólico a serem seguidas, uma vez que são essas normas – que caracterizam o significante - que embasarão, por meio dos significados incorporados, a busca por sua completude existencial que corresponde às suas tentativas de adequar-se àquela realidade já estabelecida.

A narrativa segue, inicialmente, apontando a relação entre o trabalho do revisor e o do autor. Em termos lacanianos, podemos associar a relação que o personagem estabelece com suas atividades de revisão com o funcionamento da tríade, uma vez que no plano do Simbólico, o revisor busca a socialização por meio dos significados que tenta incorporar ao significante, como, por exemplo, quando depois da cobrança da editora, Raimundo se dá conta que tem tempo para fazer uma última leitura, aquela feita como um leitor comum, pois das 437 páginas do livro, em 293 páginas já fizera a verificação das emendas. Enfim, teria tempo de finalizar o árduo trabalho e ainda lhe restaria tempo para ler sem a obrigatoriedade do ofício e teria “finalmente o prazer e a felicidade de compreender de uma maneira livre, solta, sem desconfianças” (SARAMAGO, 2003, p. 34). Assim, a liberdade que não era permitida a ele – o revisor – poderia ser experimentada pelo Raimundo leitor.

Nessa perspectiva, destacamos que o conflito existencial de Raimundo Silva está relacionado a um vazio, isto é, a uma lacuna entre o seu ofício de revisor e o seu desejo de experienciar outras versões e, até mesmo, de ser autor de suas próprias histórias, já que não se contentava, de fato, com a forma com que as histórias eram apresentadas, como, por exemplo, quando disse ao autor da *História do cerco de Lisboa* que gostava do livro, mas “se tratava dum gostar sem cor” (SARAMAGO, 2003, p. 34), pois, mais uma vez em seu trabalho de revisão não encontrara nenhum fato novo, “Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco” (SARAMAGO, 2003, p. 35). Ou seja, Raimundo Silva buscava algo novo para

sua vida profissional, algo, como as peripécias que alteravam a monotonia dos personagens fictícios da literatura.

Sobre a constituição do ser, enquanto sujeito de uma sociedade, a teoria žižekiana afirma que a existência humana é marcada por uma eterna busca para preencher uma lacuna, um buraco, uma espécie de “falta” inconsciente, cujos resultados se traduzem em concepções ideológicas associadas à realidade já posta. No caso do personagem Raimundo Silva, ele é um revisor pacato, cumpridor de seus deveres, que levava uma vida sem surpresas, bem cronometrada e sem amores (é solteiro e não pensa em casar-se), até o momento em que “aquele homem ordenado, um revisor no absoluto sentido da palavra” (SARAMAGO, 2003, p.34), percebe que por trás de seu espírito conservador, “preso” às conveniências, há um falcão que pode realizar seu ofício “tal qual Romeu quando olhou pela primeira vez Julieta, inocente, trespassado de amor” (SARAMAGO, 2003, p. 34).

Esse fato direciona nosso olhar para a personagem Maria Sara, cuja entrada na vida do revisor Raimundo Silva abala a existência desse personagem dentro de uma ordem Simbólica, ordem esta que é, segundo Žižek (2010, p. 16), “a constituição não escrita da sociedade, é a segunda natureza de todo ser falante”, uma vez que é ela quem dirige e controla todas as ações do homem.

Na narrativa, Raimundo Silva é apresentado como um ser que vivencia um conflito que envolve a realidade de seu trabalho como revisor de livros de uma editora e o imaginário que permeia sua existência dentro de uma ordem Simbólica. Mas o “não” acrescentado àquele fato histórico não apenas alterou o percurso preestabelecido de sua vida. Aquele “não”, não foi um erro proposital, ele é resultado de um processo natural de escolha, ou seja, foi a sua opção de vida definida a partir da forma de como ele se relacionava com o mundo.

Žižek (2010, p. 23) explica que momentos como este vivenciado pelo personagem está dentro de uma dimensão performativa, resultado de uma atividade da linguagem que “é uma metaescolha, isto é, uma escolha da própria escolha, uma escolha que afeta e muda as próprias coordenadas de meu escolher”. E, seguindo essa linha teórica, destacamos que é nesse momento que a presença feminina – Maria Sara – surge, e com ela os enigmas do grande Outro, que já circundavam a existência de Raimundo, ganham maiores dimensões, ocupando, de fato, sua função de “controlar” sua vida.

Em termos lacanianos, o grande Outro, (com O maiúsculo) é uma instância que fornece aos indivíduos as coordenadas para que eles possam circular no Simbólico e, por operar no nível do Simbólico, o grande Outro está sempre presente

na relação humana, agindo como uma instância onipresente e invisível capaz de guiar o indivíduo pelo mundo, seja personificado como um “Deus” poderoso que a todos protege, seja como uma “Causa” que move o homem, ou de outras formas³⁴.

A forma como as angústias profissionais do personagem é delineada, que perpassa toda a trama, pode ser observada a partir desse grande Outro, reitera o funcionamento da tríade lacaniana (Simbólico, Imaginário e Real), conforme podemos atestar no trecho em que Raimundo avaliava os fatos narrados sobre a *História do cerco de Lisboa* a partir da veracidade das palavras e do imaginário que a elas poderia ser incorporado: “mas só neste instante é que Raimundo Silva deu por ele, talvez por causa do grande e súbito silêncio que dentro de si se fez” (SARAMAGO, 2003, p. 35). Ou seja, os questionamentos sobre o processo de leitura, que é o trabalho dos revisores de textos, são colocados em confronto direto com o trabalho de escrita dos autores por meio do grande Outro, e é este quem apresenta a Raimundo Silva os pontos que devem fundamentar o sentido de sua vida.

Seguindo essa linha teórica, destacamos que o personagem Raimundo Silva revela que as muitas características do grande Outro de Žižek (2010, p.16) “se perdem nessa noção simplificada de sua segunda natureza”, uma vez que, no mundo Simbólico representado, a personagem Maria Sara surge e, ao se colocar em constante interação com o revisor, por meio da função de supervisora, possibilita a ele uma maior interação com os outros, mas sempre numa relação de dependência das regras e das leis que regem o funcionamento do indivíduo em sua relação com o Outro.

Segundo Silva (2009, p. 214), o grande Outro surge durante o processo de individualização do homem – quando ele “separa a si mesmo do resto do mundo”. Marcado como um momento traumático, esse é o momento em que o homem passa a se reconhecer enquanto sujeito e é ‘obrigado’ a abraçar ‘livremente’, como resultado da própria escolha, o que de todo modo lhe foi ‘imposto’ pelo grande Outro que está sempre dirigindo e controlando os seus atos.

Dado ao seu caráter virtual, o grande Outro “só existe na medida em que os sujeitos *agem* como se ele existisse”. No caso do personagem ora analisado, o grande Outro não tinha uma existência física, agiu sobre a lacuna existente entre a atividade exercida – a de revisor de textos dos outros e o desejo de escrever seus próprios textos

³⁴ Žižek (2010) explica que, apesar de o grande Outro ser o responsável por fundamentar a existência do homem, ele é uma substância frágil e virtual, uma vez que ele só existe porque os indivíduos *agem* como se ele existisse. Nessa perspectiva, sua origem é, além de muito complexa, é obscura, pois há muitas formas de ele ser identificado.

porque Raimundo Silva tinha um desejo e se mostrou disposto a dar sua vida por isso, como podemos constatar no momento em que cometeu aquele erro de forma proposital.

Mas esta batalha, desgraçadamente, vai ganhá-la Mr. Hyde, percebe-se pela maneira como Raimundo Silva está a sorrir neste momento, com uma expressão que não esperaríamos dele, de pura malignidade, desapareceram-lhe do rosto todos os traços do Dr. Jekyll, é evidente que acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, *alguém teria de vir contar a história nova, e como* (SARAMAGO, 2003, p. 44 , grifos nosso).

Após longo período de reflexão sobre se altera ou não a História, Raimundo decidiu pela concretização do seu desejo, conforme descrito no excerto acima, mas é do trecho final ‘alguém teria de vir contar a história nova, e como’ é que advém a nossa constatação da importância da personagem Maria Sara para a elucidação do enigma do grande Outro sobre o desejo do revisor. Ou seja, essa instância virtual ganhou uma maior dimensão a partir da entrada da personagem feminina Maria Sara na narrativa, uma vez que foi ela quem forneceu as coordenadas a Raimundo Silva para que ele partisse em busca do sentido da sua existência, conforme a exposição que faremos a seguir.

De idade avançada e solteiro, o personagem que alimentava o sonho de escrever suas próprias histórias, de passar do *status* de revisor dos textos de outros autores para o de autor de suas próprias histórias, é colocado diante de uma situação que altera, não apenas a sua vida profissional, mas também e, principalmente, a sua vida pessoal e amorosa. Tudo começa quando Raimundo recebe o livro que conta a História do cerco de Lisboa para fazer a revisão. Tudo segue sua rotina de revisor: leituras do texto, busca de erros, eventuais e frequentes atrasos e sucessivas cobranças do chefe até que, numa estranha noite de janeiro, Raimundo tece questionamentos sobre a versão dos fatos do fatídico episódio histórico de Portugal e sobre as ações de D. Afonso Henrique, cuja vitória contou com a ajuda dos cruzados. Essas inquietações levam o revisor a acrescentar a palavra “não” em uma dita frase, ou seja, com essa pequena alteração, os cruzados não ajudaram os portugueses a conquistar Lisboa.

Depois de impresso o livro, o “erro” de Raimundo é descoberto. A editora não demite o revisor, publica uma errata, mas contrata Maria Sara, uma ‘senhora’ que irá supervisionar os trabalhos de Raimundo a partir daquele momento. A presença dessa personagem feminina afetará a vida profissional do revisor, que aceitará o desafio proposto por ela, ou seja, o de Raimundo se tornar autor da história do cerco de Lisboa a partir da “não” participação dos cruzados. O revisor, agora autor, tem em Maria Sara uma força que o guiará pelas trilhas das narrativas amorosas ficcionais e reais, uma vez que os personagens da história reescrita – o soldado Mogueime e de sua amada Ouroana – seguirão os rumos da própria história amorosa que os dois manterão.

Conhecida a história do revisor, destacamos que as inquietações e algumas ações do personagem, apesar de metódico, anunciam, desde o início o processo de transformação pelo qual ele passaria:

Raimundo Silva *levantou-se menos cedo do que é seu costume*, trabalhara pela noite dentro, um serão longo, arrastado, e quando, de manhã, abriu a janela, bateu-lhe este nevoeiro na cara, mais fechado do que o vemos a esta hora, meio-dia, quando *o tempo vai ter de decidir se carrega ou alivia, de acordo com a voz popular* (SARAMAGO, 2003, p. 28, grifos nossos).

Notamos que o narrador dá indícios que o processo de mudança na vida rotineira estava por se iniciar, conforme atestam os trechos em destaques da citação acima, mas a busca por “motivos bastantes de embevecimento” que ele, enquanto revisor não encontrava nos textos, só será intensificada a partir da convocação para a reunião com o pessoal da editora, como algo que fugia à costumeira rotina do revisor, conforme ele mesmo já sabia: “está claro que não foi para um encontro com a Produção que a secretária do director o chamou” (SARAMAGO, 2003, p. 72). A vaidade que invade o espírito do revisor é obra do desejo do grande Outro, pois apesar de ter consciência de que cometera um erro, o desejo (que é do Outro) de uma escrita sua ser o centro de todas as atenções é o que prevalece, mesmo que, por frações de segundo, “Devo estar doido, murmurou, repetindo palavras de há treze dias” (SARAMAGO, 2003, p. 72).

Esses fatos são apenas detalhes que parecem antecipar as profundas mudanças que a presença, inesperada de uma mulher desconhecida, irá provocar em Raimundo e em sua vida: “Raimundo Silva cruza a perna, descruza-a logo, e nesse momento dá-se conta de que não conhece uma pessoa que ali está, sentada à esquerda do director literário, uma mulher” (SARAMAGO, 2003, p.73). A simples

presença daquela mulher, a partir daquele momento, desestabilizaria completamente Raimundo Silva: “Aquele à direita é o director da Produção, mas a mulher nunca a viu na editora, Quem será. Disfarçadamente, tenta observá-la, mas o director literário já tomou a palavra” (SARAMAGO, 2003, p. 74), deixando Raimundo Silva intrigado, não só pelo silêncio sobre o que ela estaria fazendo ali, mas principalmente por sentir a forte presença daquela mulher que continuava calada a observá-lo.

O primeiro contato direto entre Maria Sara e Raimundo Silva é decisivo para a elucidação do enigma do grande Outro sobre Raimundo, uma vez que o diálogo iniciado, a partir da palavra *deleatur*, atesta o conflito instalado entre eles e expõe a vulnerabilidade das palavras do revisor como uma tentativa de se constituir enquanto ser da ordem vigente, principalmente porque não se trata apenas de violar uma regra do Simbólico, como afirmou Maria Sara.

Se me permitem, o que me causa estranheza é que o senhor Raimundo Silva, é este o seu nome, creio, não tenha sequer tentado explicar-nos por que cometeu um abuso tão grave, alterando o sentido duma frase que, como revisor, tinha, pelo contrário, o dever imperativo de respeitar e defender, *é para isso que os revisores existem* (SARAMAGO, 2003, p. 78, grifos nossos).

Relacionamos essa fala da personagem feminina às concepções de Žižek (2010, p. 20) sobre a relação entre o grande Outro e a troca simbólica, pois “quando indivíduos trocam símbolos, eles não interagem simplesmente um com o outro, mas sempre se referem também ao grande Outro virtual”. Ao emitir sua opinião sobre a falha de Raimundo, enfatizamos que não foi apenas sua opinião, uma vez que “nunca é somente uma questão do que eu, você ou outros indivíduos pensam, mas também do que um “alguém” impessoal pensa”, ou seja, o grande Outro, que dirige, guia e fundamenta a existência humana (ŽIŽEK, 2010, p. 20).

Convém destacar que Maria Sara assumiu este posto de supervisionar o trabalho de Raimundo Silva com a sabedoria, a determinação e a força sutil com que as personagens femininas costumam ser representadas nas obras de Saramago, conforme atesta o trecho em que Raimundo Silva observa que não há marcas de repreensão no rosto dela, o que o deixa intrigado: “Não repararam que precisamente não havia dureza no rosto da mulher, antes um leve sorriso, como se, no fundo, ela estivesse a divertir-se com a situação” (SARAMAGO, 2003, p. 78). Em outras palavras, Maria Sara (mulher forte, firme, companheira, independente) conduzirá Raimundo Silva para a efetiva busca de realização do seu objeto de desejo – o *objeto a*, caracterizado como uma “falta”, não de um objeto, mas como aquilo que define o

impasse fundamental do ser humano: o desejo daquilo que o Outro deseja (ŽIŽEK, 2010, p. 18).

Seguindo essa linha teórica, Maria Sara não é nem o desejo nem a causa do desejo de Raimundo Silva, ela é o elemento que, além de proporcionar conforto a Raimundo Silva, leva-o a uma reintegração harmoniosa com o mundo simbólico. Seria, assim, como nas palavras de Silva (2006, p. 216):

Portanto, a mulher em Saramago representa não o “objeto a”, simultaneamente sedutor e assustador, como a mulher fatal dos romances *noir*, mas sim o falo, no sentido lacaniano, ou seja, o elemento que representa a cura do corte primordial, aquilo que foi “perdido” no instante em que o indivíduo sofreu a entrada no Simbólico, sendo separado da Vontade da Mãe pelo Nome-do-Pai³⁵.

Maria Sara, atenta e observadora, percebe, desde o início, que as ações de Raimundo Silva estão relacionadas à relação conflituosa que mantém entre o ofício de revisar e o desejo de escrever suas próprias histórias e já o coloca diretamente diante do conflito: “Este livro é seu, fez uma pausa, demora, e acrescentou, colocando desta vez peso maior em algumas sílabas, digamo-lo de outro modo, esse livro é o seu” (SARAMAGO, 2003, p. 95). Com o último exemplar da *História do cerco de Lisboa* sem a publicação da errata, Maria Sara, ao distinguir ‘Este livro é seu’ do ‘Esse livro é o seu’, anuncia ao revisor que ele já é um autor. Ali está a possibilidade de ele concretizar seu desejo. Com isso, Maria Sara fornece os elementos para a “virada” na rotina de Raimundo Silva, ou seja, dá a ele a oportunidade de sair da solidão, livrar-se de suas angústias e, principalmente, tomar as rédeas de sua própria existência.

As ações e a fala de Maria Sara fazem alusão às concepções de Žižek (2010) sobre o caráter virtual do grande Outro e reiteram que a ideia de que é o fato de saber e de ser informado de tudo, é o que dá consistência à sua realidade. Nesse caso, especificamente, Maria Sara conduz a conversa como uma divindade subjetiva, que conhece a história do revisor (há um dossiê) e ela condiciona a origem dos conflitos do revisor à dinâmica de funcionamento das leis que regem a vida em sociedade, mas especificamente, às suas atividades profissionais e sociais.

³⁵ O Simbólico surge através da internalização do “Nome-do-Pai” (em francês, Nom-du-Père, trocadilho entre “nome” e “não”, de modo que “Nome-do-Pai” também significa a proibição paterna original: o incesto edípico.), portanto através da ruptura com o tempo idílico de comunhão absoluta com a mãe (notemos que mãe e pai, para Lacan, não são necessariamente a mãe e o pai biológicos, mas quaisquer entidades que operem funcionalmente como tais; são categorias simbólicas) (SILVA, 2006, p. 213).

O grande Outro segue observando, controlando e impondo sua presença sob a existência de Raimundo Silva, mas dessa vez sem situações de “trocas de sim pelo não”, conforme propõe Maria Sara:

Não me peça que explique, mais do que senti-lo, vejo-o, foi tudo isso, repito, que se condensou na sugestão que decidi fazer-lhe, E que é, A de escrever uma história do cerco de Lisboa em que os cruzados, precisamente, não tenham ajudado os portugueses, tomando, portanto, à letra o seu desvio, para empregar a palavra que lhe ouvi há pouco (SARAMAGO, 2003, p. 99).

Dessa vez, o grande Outro estava sendo informado, Maria Sara dá as coordenadas para que o revisor utilize seu espaço Simbólico como um padrão de comportamento contra o qual ele possa ser medido, de forma que situações surpresas ou embaraçosas não provoquem conflitos entre ele e demais os indivíduos. E, parodiando Žižek (2010), reiteramos que a proposta de Maria Sara fora fundada a partir da aceitação e da dependência de uma complexa rede de leis e códigos e de outros tipos de pressupostos que constituem o espaço Simbólico representado, na narrativa, por aquela editora de livros.

Ao aceitar a proposta de Maria Sara e, tomado pelo desejo de escrever a própria história, Raimundo Silva deixa-se guiar por aquela instigante mulher e encara o maior desafio a ele imposto – a construção da sua própria vida, cujo nascimento é metaforizado pelo momento em que despeja na pia o frasco da tinta que antes utilizava para esconder os fios brancos que lhe marcavam os cabelos.

Contentemo-nos, portanto, ao menos por agora, com saber que Raimundo Silva, na manhã seguinte à sua ida à editora, e após uma noite de inconciliável espertina, entrou no escritório, agarrou no escondido frasco de tinta do cabelo e, depois de um brevíssimo instante, lugar para a última hesitação, verteu-o inteiro no lava-louças, fazendo em seguida correr águas abundantes que em menos de um minuto fizeram desaparecer da face da terra, literalmente, o artificioso líquido malamente denominado Fonte de Juventa (SARAMAGO, 2003, p. 109).

A força fundadora do grande Outro, revelada pelo fato de Maria Sara não tingir os cabelos, assusta e envergonha Raimundo Silva, aquela mulher “bem resolvida” não usava tinturas e assumia, sem problemas, a idade. Diante dessa força, o revisor deseja ser uma pessoa confiante de si mesmo, seguro e, ao esvaziar a tinta do frasco, pretende livrar-se também de todas as máscaras que usava até então. Ele surge como um homem novo, livre das “amarras”, mas que se deixará conduzir, efetivamente, pelas mãos do grande Outro.

O processo de produção da reescrita da História do cerco de Lisboa de Raimundo Silva contará com o acompanhamento diário da supervisora. Maria Sara, enquanto grande Outro, cerca o revisor: “Boas tardes, senhor Raimundo Silva, Boas tardes, senhora doutora, Como tem passado, Eu, bem, e a senhora doutora, como está, Muito bem obrigada, continuo a organizar o trabalho aqui” (SARAMAGO, 2003, p. 129). E depois de uma contestação de Raimundo sobre a proposta lançada, ela arremata: “Estou descansada, senhor Raimundo Silva, sei que posso contar com a sua colaboração” (SARAMAGO, 2003, p. 129). A fala da personagem provoca em Raimundo uma reação que só comprova o poder de Maria Sara sobre ele.

que fica é a probabilidade, alta, de uma alusão indirecta à famosa sugestão de escrever ele a Nova História do cerco de Lisboa a que, de súbito, e duplamente, se descobria obrigado, não só porque já a começara, mas também porque, com pelo menos igual seriedade, respondera, Não a decepcionarei, e nesse momento ainda não sabia o que estava dizendo (SARAMAGO, 2003, p. 130).

Maria Sara venceu, o grande Outro, pode, enfim, operar em Raimundo Silva que se lançara à escrita da história a ele atribuída; mas o processo da escrita é árduo e era comum, depois de algum tempo, o cérebro ficar vazio e, sem palavras para continuar o discurso de D. Afonsos Henriques, Raimundo Silva olhava “outra vez uma página branca, ou negra de palavras sobrepostas, entrecruzadas indecifráveis” (SARAMAGO, 2003, p. 130). Mas as investidas de Maria Sara atestavam que o revisor, agora autor, nunca estava sozinho, conforme podemos observar nos dois achados sobre a mesa da secretária: uma rosa branca dentro de um solitário e o quadro de aviso com nomes de outros autores colocados na parte de baixo e o nome dele, em destaque na parte superior.

Maria Sara impulsionava mais uma vez Raimundo Silva para a realização de seu desejo. Os objetos e a forma como os traçados gráficos estavam dispostos no quadro, não só alimentaram as ideias para a produção da história, como também marcaram o início do romance que viria a se concretizar mais tarde. Ao se despedirem, Raimundo tocou a rosa e aquele toque fez aflorar em Maria Sara “uma escondida intimidade, daquelas da alma, não do corpo” (SARAMAGO, 2003, p.153).

A partir daí a produção da história escrita por Raimundo será guiada pelo entrelaçamento de diversos fios condutores, tais como, o acanhamento que a descoberta dos sentimentos que passa a uni-los, o período do afastamento dos dois devido à doença de Maria Sara, a busca por inspiração de Raimundo e seus constantes devaneios. Mas, em todas as passagens, a presença de Maria Sara é o fio

condutor das duas histórias – a história que Raimundo está escrevendo e a história de vida dele como autor, cuja atuação depende da complexa relação de interação de um ser com os outros seres, por meio da linguagem que os domina e que os constitui sujeitos do mundo Simbólico, mas governados pelo grande Outro, que “age diretamente como o instrumento da vontade do outro” (ŽIŽEK, 2010, p. 20).

Em outras palavras, são as ações da personagem Maria Sara, dentro do espaço simbólico do personagem Raimundo Silva, que dão sustentação a existência do grande Outro, uma vez que esta mulher passou a povoar sua mente e a ocupar um lugar especial em seu coração. Dessa forma, Maria Sara pode ser relacionada à vida de Raimundo Silva como algo maior – o grande Outro, aquele ser que “assume um papel de fundamental importância: permitir que a relação com as normas e com os padrões da ordem Simbólica entre os indivíduos seja possível” (ŽIŽEK, 2010, p. 59).

Conclusão

O objetivo principal deste estudo foi apresentar, a partir do materialismo lacaniano proposto por Slavoj Žižek, uma nova proposta de leitura para o romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago e, para isso, elegemos a personagem Maria Sara como o fio condutor da existência Simbólica do personagem Raimundo Silva.

Tomando como base referencial inicial a representação da personagem feminina em Saramago, como uma mulher idealizada, sempre amorosa, bondosa, ativa, entre outros adjetivos, destacamos que seguimos a afirmativa de Silva (2006, p. 216) de que a mulher em Saramago é, de fato, uma idealização, mas essa idealização vem representada em outra dimensão.

Analisar a obra, sob esse viés, permitiu-me repensar a construção da personagem feminina na obra saramaguiana a partir de uma nova possibilidade de interpretação, uma vez que os conflitos vivenciados pelo personagem Raimundo Silva foram tomados como elementos essenciais para explicar a forma como os aspectos exteriores da realidade dos personagens puderam ser associados à tríade – Simbólico, Imaginário e Real – em sua relação com o grande Outro, uma instância virtual, uma espécie de Deus que zela por mim ou uma causa, por quem eu daria a vida (ŽIŽEK, 2010).

No nível do Simbólico, Raimundo Silva percebe que suas atividades como revisor de textos de uma editora não correspondem às imagens que ele projetara para sua vida profissional e é, nesse momento, que ele percebe que há um vazio, uma

lacuna que precisa ser preenchida. Esse vazio, impulsionado pelo grande Outro, toma forma nos momentos em que Raimundo Silva tece questionamentos sobre o processo da leitura e da escrita e confronta os valores atribuídos ao ofício dos revisores com os dos autores.

Esses questionamentos, não são só de Raimundo Silva: o grande Outro, a instância virtual (uma causa ou ideologia) que fundamenta sua existência, está ali com ele e o leva a um desejo – o de escrever suas próprias histórias. Impulsionado por essa força, o revisor comete, conscientemente, o erro de colocar um “não” a uma frase que mudaria os rumos da História de Lisboa. Este ato irá alterar o curso natural e rotineiro de sua pacata vida, mas não sem a força de Maria Sara, uma personagem feminina que atuará como um instrumento da vontade do grande Outro.

Contratada para supervisionar os trabalhos de Raimundo Silva, aquela mulher “bem resolvida”, confiante e determinada agirá como a força fundadora do grande Outro do revisor. Ela, como uma divindade, guiará os passos do então acanhado e inseguro revisor para a concretização de seus desejos e sonhos. Maria Sara, tal qual o grande Outro, ensinará Raimundo Silva a desejar e ela fornecerá as pistas e a inspiração para que ele reescreva a história do cerco de Lisboa e também a própria história de sua vida.

Em *História sobre o cerco de Lisboa* (2003), Maria Sara surge como uma força fundadora do homem. Ela é responsável pelo crescimento e fortalecimento de Raimundo Silva. Desprovida de traços heroicos e/ou divinos, a personagem Maria Sara, ao oferecer as bases de sustentação do grande Outro, torna-se “o fundamento de toda a existência, o ponto de referência que fornece o horizonte supremo de significado” ao mundo simbólico de Raimundo (ŽIŽEK, 2010, p. 18).

REFERÊNCIAS

MOISÉS, Massaud (dir.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992.

ROANI, Gerson Luiz. *No limiar do texto: Literatura e História em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

ŽIŽEK, Slavoj & GLYN, Daly. *Arriscar o impossível: conversas com Žižek*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luzia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CAPÍTULO VII

AS MULHERES NO EVANGELHO DE SARAMAGO

Marcelo Medeiros da Silva

Introdução

O evangelho segundo Jesus Cristo foi publicado por José Saramago em finais de 1991. Assim como acontecera a outras obras que lhe antecederam e abordavam a mesma temática, como é o caso de *A relíquia* (1887), de Eça de Queiroz ou de alguns poemas de Fernando Pessoa que traziam uma outra leitura sobre o mito de Cristo, o romance de Saramago causou certo mal-estar na sociedade portuguesa e foi censurado pelo Governo, que vetou a indicação do autor ao Nobel, prêmio esse que o romancista viria a ganhar em 1998 (FLORES, 2000).

No prefácio que escreve ao estudo de Conceição Flores sobre tal obra, Benjamin Abdala Junior (2000), assinala que uma das marcas desse romance é a oposição que, por meio da historicidade, o texto do romancista instaura em relação ao discurso dogmático e, portanto, essencialista a partir do qual se construiu a narrativa em torno da figura de Jesus. Partindo da paródia dos evangelhos, Saramago dessacraliza o mito, trá-lo para “o prosaísmo das existências humanas” e, mediante a fantasia de escritor, escreve uma nova versão que resgata uma dimensão mais humana do que se pode encontrar no mito cristão e permite que se reestabeçam “valores sociais e político-literários, tais como eles são vistos desde a atualidade” (p. III).

O romance de Saramago atua, portanto, paralelamente aos evangelhos bíblicos a partir dos vazios e das ambiguidades presentes neles e, como discurso paródico que é, “desentroniza as imagens elevadas, desmonta-as e propõe uma nova leitura” (FLORES, 2000, p. 78). Ainda de acordo com Flores (2000), tendo em vista que poucos são os textos que parodiam a Bíblia, a ousadia de José Saramago não está no simples fato de retomar parte do mito sobre Jesus Cristo, “anunciado no Velho Testamento pelos profetas e contado no Novo pelos evangelistas”, mas de fazê-lo a partir da criação de personagens que se tornam duplos destronantes de seus homônimos bíblicos: “*O Evangelho segundo Jesus Cristo* retoma o mito universalmente conhecido de Jesus Cristo, contido na Bíblia, não para endossá-lo, mas para rasurar o discurso monológico” que alimenta tal mito (FLORES, 2000, p. 96, grifo da autora).

Saramago cria, pois, um Jesus de carne e osso, humano em suas angústias, medos e desejos, que, convertido em personagem desse novo evangelho, nos leva a repensar aqueles outros que, em seu nome, foram escritos e aceitos como única narrativa possível (FLORES, 2000, p. 97). No dizer de Cerdeira, citada por Flores (2000, p. 97), “a ficção de Saramago recupera um Jesus visto de dentro, um Jesus homem, que ama e sofre, como todos os mortais, submetido à tirania de um deus ávido de poder, estabelecendo um diálogo com o Jesus bíblico”. Assim, essa obra do autor português configura-se como um grande quebra-cabeça em que “se enredam fatos bíblicos, história, ficção, um jogo lúdico, que conduz o leitor a uma releitura da tradicional história de Jesus” (FLORES, 2000, p. 144). Essa releitura é feita com a tinta da paródia e da ironia a sinalizar que o leitor está diante de uma outra história possível.

Dentro desta outra história possível, não é nosso objetivo fazer um estudo comparativo entre o romance de Saramago e os evangelhos bíblicos, trabalho esse já encampado amiúde por Flores (2000) e, em certa medida, por Batista (2019). Nosso *corpus* é, então, apenas o próprio romance de Saramago a partir de cuja leitura nos interessa verificar como as personagens femininas são apresentadas a fim de pontuar em que medida o olhar que a obra lança para as mulheres que por ela transitam está em consonância ou colide com os discursos de legitimação da opressão e das desigualdades entre homens e mulheres em que se assentaram a sociedade e os tempos em que nasceu o mito de Jesus Cristo e aos quais acreditamos que o olhar arguto de Saramago nos reportar para relê-los por um outro ângulo diferenciado de percepção.

Entre o diáfano manto do silêncio e o vigilante olhar da desconfiança: o lugar de Maria e de Madalena no *Evangelho segundo Jesus Cristo*

Há certo tempo, inúmeros estudiosos e estudiosas vêm mostrando que o modelo de ser e de existir que orquestrou as vivências e o pensamento no mundo ocidental esteve assentado na valorização do masculino como ponto em torno do qual tudo mais gravita e na reiteração do feminino como o outro, o diferente. Gestou-se, portanto, toda uma política de submissão das mulheres no espaço privado e de invisibilidade nos espaços de poder e de representação. Conseqüentemente, foram obrigadas a silenciarem-se, assumindo como valores femininos a subordinação social, a afetividade e a fragilidade, além de outras marcas, como: a escuta, a espera, a obediência, a submissão, o calar-se, o guardar as palavras no fundo de si mesmas,

o aceitar, o conformar-se (PERROT, 2005). Tudo isso para que o domínio masculino sobre o feminino permanecesse como algo imutável e natural. Sendo o Verbo Deus e, portanto, Homem, o silêncio era, então, o comum das mulheres. Por isso, é “um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento” (PERROT, 2005, p. 9).

De acordo com Sarmiento (*apud* COELHO, 2002, p. 17), pedagogo, escritor e político argentino, “pode-se julgar o grau de civilização de um povo segundo a situação social que nela usufrui a mulher”. Ratificando essa assertiva, Coelho (2002) afirma que não podemos esquecer a relevância da mulher na “fundação de mundos e na organização ou equilíbrio de qualquer sistema social”. Logo, desde as origens dos tempos, as mulheres têm sido peça-chave na construção de novos valores, nova moral e nova cultura. Por isso, é importante o estudo de como foram representadas no plano da cultura a fim de que possamos ir desvelando os valores subjacentes a tais representações, tendo em vista que, em muitas produções, há o fomento da ideologia patriarcal, que separa tão rigidamente mulheres de homens, demarca seus espaços sociais e geográficos e pauta-se em concepções biologizantes a respeito das diferenças de gênero.

A leitura de tais objetos culturais deve passar, necessariamente, pela desconstrução das definições tradicionais do feminino e também de todo o sistema de gênero historicamente aceito como natural, a fim de que possamos compreender o quão perniciosas são essas representações naturalizadas e o quanto falacioso é o discurso fomentado pelo e para o sistema patriarcal, sobretudo se levarmos em conta que, ao longo da história, sobre as mulheres foi sendo construído um “bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viviam” (PERROT, 2005, p. 11). Neste sentido, a literatura é pródiga em imagens que podem dar visibilidade às ideologias subjacentes a tais representações sobre o feminino, contribuindo, dessa forma, para os estudos que se preocupam em trazer à tona as vozes de e/ou os discursos sobre determinadas minorias, já que, conforme Santos (1998, p. 11), “não há ideias que não consigam expressar-se em palavras, assim como não há palavras que não se refiram a realidades vividas e sentidas”.

Por mais que as realidades vividas e sentidas possam ser distintas, a misoginia é uma espécie de fio que costura a história de vida e as representações de muitas mulheres, seja nos enredos da realidade, seja nas narrativas de ficção, e que está imiscuída na história do mundo cristão, como atestam as palavras de Santo Agostinho:

Não vejo que espécie de auxílio a mulher deveria prestar ao homem, caso se exclua a finalidade da procriação. Se a mulher não foi dada ao homem para ajudá-lo a gerar filhos, para que mais serviria? Para trabalharem juntos? Se assim fosse, um homem seria de mais auxílio para outro o homem. O mesmo se há de dizer para o conforto da solidão. Pois muito maior é o prazer para a vida e para a conversa quando dois amigos vivem juntos do que quando homem e mulher coabitam (SANTO AGOSTINHO *apud* TEIXEIRA; BISERRA, 2012, p. 7).

As palavras do Bispo de Hipona Régia rebaixam as mulheres à condição biológica, deixando sugerido que fora da maternidade não há outra serventia para elas. Tais palavras são, segundo Teixeira e Biserra (2012, p. 7), “apenas um exemplo, dentre um sem número de outros, de como a misoginia se fez presente no cristianismo, particularmente, neste caso, na tradição cristã/romana” desde cujos primeiros séculos a mulher é associada à ideia do pecado.

Ao recontar a história de Jesus, Saramago está dialogando, diretamente, com essa tradição cristã. Entretanto, se desse diálogo é outro o enredo que se desenha para Cristo, parece-nos que para as mulheres que dele participam a narrativa é contada a partir das mesmas tintas de opressão, dominação e exploração de que foram ou permanecem sendo vítimas, como se ao feminino fosse impossível escapar da dominação do masculino, porque para a manutenção desse *status quo* trabalham diligentemente algumas instituições, como a família, a igreja, a educação, de maneira que, sendo naturalizada, a ordem masculina dispensa justificção: “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e universal, [...] não tem necessidade de ser enunciada em discursos para legitimá-la” e separa as mulheres dos homens por um coeficiente simbólico negativo de tal modo que tudo o que elas são ou fazem é visto e avaliado negativamente (FIGUEIREDO, 2020, p. 18), o que, por sua vez, fomentou um conjunto de representações que trabalha(ra)m para a naturalização da submissão feminina. Nas palavras de Teixeira e Biserra (2012, p. 24), “longe de ser um construto meramente linguístico e incorpóreo, as consequências destas representações são físicas, reais, prendem e libertam, criam e dividem espaços de poder”.

Em se tratando do lugar do feminino em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de Saramago, o que vamos perceber, por meio do que nos é dado a ver a partir do olhar do narrador e do diálogo entre as personagens, é a representação do quanto a cultura em que viveram as mulheres de Cristo era misógina e excludente. Ao trazer tal representação, Saramago não está endossando-a, mas, por meio da ironia, convidamos a lê-la criticamente e percebermos a apropriação do trabalho e do corpo das mulheres pelos homens e pela religião cristã dos primeiros tempos. Não importa se a

mulher foi a que gerou Jesus ou se com ele conviveu mais intimamente. Sendo mulher, sobre elas pesam os preceitos de uma sociedade que definia rigidamente os papéis de gênero, conforme vamos perceber aos nos determos em duas personagens femininas em virtude da importância que elas têm dentro da narrativa seja a do mito cristão, seja a do romance de Saramago: Maria e Madalena.

Claro que, ao longo da diegese narrativa, aparecem outras mulheres, mas o destino dessas é análogo ao daquelas, de maneira que, em certa medida, narrar as opressões e violências que uma sofre é evidenciar o que as demais mulheres passam tendo em vista que, no mundo judaico, a inferiorização feminina e a sua condição de propriedade do marido eram naturalizadas em virtude da crença na queda do homem provocada pela mulher. Logo, a culpa atávica atribuída à Eva era repassada, como uma espécie de herança maldita, a todas as suas descendentes. Todas estão, portanto, na mesma esfera de dominação e, como tal, são alvo de um processo paulatino que as inferiorizou, restringiu-lhes as possibilidades de ser e de existir e as confinou à esfera do privado, onde, ainda assim, pesa, no dizer de Perrot (2006), a mão do patriarca. Dentro da lógica que enfeixa tal sociedade, às mulheres são, tacitamente, delegados deveres e funções que não podem ser questionados. Por isso, os homens dão graças a Deus por não terem nascido mulher:

Sem pronunciar palavras, José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já vinha se debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria, entretanto, abria as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixava ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. [...] tendo pois saído para o pátio, Deus não pôde ouvir o som agônico, como um estertor, que saiu da boca do varão no instante da crise, e menos ainda o levíssimo gemido que a mulher não foi capaz de reprimir. Apenas um minuto, ou nem tanto, repousou José sobre o corpo de Maria. Enquanto ela puxava para baixo a túnica e se cobria com o lençol, tapando depois a cara com o antebraço, ele, de pé no meio da casa, de mãos levantadas, olhando para o tecto, pronunciou aquela sobre todas terrível benção, aos homens reservadas, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher. [...]. Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado seja tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade, ora, entre estas palavras e as outras, conhecidas e aclamadas, não há diferença nenhuma, repare-se, Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra, está patente que quem disse isto podia, afinal, ter dito aquilo. Depois, a mulher do carpinteiro José Levantou-se da esteira, enrolou-a juntamente com a do marido e dobrou o lençol comum (SARAMAGO, 2001, p. 26).

Nesse trecho, que encerra o segundo capítulo, evidencia-se o lugar social inferiorizado das mulheres tanto que os homens se sentiam agraciados, justamente, por terem nascido homens e não mulheres. Estas, estando grávidas, pediam a Deus que lhes fosse concedido o poder de dar à luz um menino e não uma menina. Não queriam que as filhas viessem a ter o mesmo destino, isto é, existirem, à revelia da própria vontade, para o cumprimento de deveres dentre os quais estava a satisfação sexual do marido enquanto os seus próprios desejos deveriam ser contidos e jamais expressos, como podemos perceber no trecho acima. Ante os sinais do desejo de José, o corpo de Maria já é, quase que automaticamente, preparado para acolhê-lo, ficando ela por baixo e ele por cima. Essa posição sexual simboliza o domínio do masculino sobre o feminino e teria sido, por exemplo, o motivo da discórdia entre Adão e Lilith, tida como a primeira mulher e como a que, questionando os lugares fixos na relação sexual e não se submetendo ao poderio masculino, foi expulsa do Paraíso: “a primeira mulher de Adão, igual a ele e não pedaço de sua costela, que se reivindica igual para exercer seu prazer na relação com o homem, que quer manter a relação de igual para igual com o outro-diferente” (PAIVA, 1990, p. 59). Pela sua insurreição, Lilith é associada à figura de um demônio que tenta, desde então, os homens e procura destruir a humanidade. Após a insubordinação dela, é que Eva teria sido criada da costela de Adão. Logo, nascida dele próprio, ela deveria ser-lhe subserviente, estendendo para as demais mulheres o mesmo destino.

Retomando o excerto anterior, percebemos que, enquanto José apossa-se do corpo de Maria para aliviar-se das tensões sexuais e pode expressar seu gozo agônico, ela deixa-se possuir e, porque lhe fugiu ao controle, pode, só assim, deixar escapar um levíssimo gemido. Ao descrever tal cena, o narrador não adere aos valores que reiteram o controle sobre o corpo e os desejos femininos. Primeiro, ao tachar como terrível, dentre todas, a bênção que José entoa por não ter nascido mulher e, assim, ser obrigado a viver como um ser de segunda classe. Nesse caso, ser mulher é uma espécie de maldição, razão pela qual se deve agradecer por não ter nascido do sexo feminino. Segundo, por mostrar que as palavras de Maria são análogas às palavras bíblicas, presentes no evangelho de Lucas, isto é, ambas endossam a obediência, a sujeição do feminino a Deus e, conseqüentemente, ao homem, mas, apesar disso, são, dentro de certas esferas, reiteradas como enaltecidas porque, em conformidade com a ordem discursiva a cuja ideologia atendem, querem fazer crer que dignificam o destino das mulheres. Se, por um lado, a condição de submissão é assumida pela personagem do romance como natural, porque decorrente da vontade divina; por outro, é ironizada pela voz narrativa, ao evidenciar que a resposta de

Maria já era esperada porque, vivendo sob o jugo pesado do patriarcado judaico, isso era o comum das mulheres: responder ao já previsível e obedecer sem questionar.

A narrativa vai expor não só a apropriação do corpo das mulheres para fins sexuais e reprodutivos, mas da própria mão-de-obra delas que exercem um trabalho invisível porque não valorizado ou até mesmo subestimado e visto socialmente como irrelevante:

Sobre os dotes de Maria, por enquanto, só procurando muito, e mesmo assim não acharíamos mais do que é legítimo esperar de quem não fez sequer dezasseis anos [...]. Apesar da fraca figura, Maria trabalha como as demais mulheres, cardando, fiando e tecendo as roupas da casa, cozendo todos os santos dias o pão da família no forno doméstico, descendo à fonte para acarretar a água, depois encosta acima, pelos íngremes carreiros, um gordo cântaro à cabeça, uma infusa apoiada no quadril, e indo depois, ao cair da tarde, por esses caminhos e descampados do Senhor, a apanhar gravetos de lenha e a rapar restolhos, levando por acrescento um cesto com que recolherá as bostas secas do gado, e também esses cardos e espinhosas que abundam nas declivosas alturas de Nazaré (SARAMAGO, 2001, p. 30).

Pela descrição acima, percebemos que a rotina das mulheres é perpassada por um conjunto de atividades diversificadas que exigem habilidade e muito esforço: fiar, cardar, carregar água, apanhar gravetos, colher bosta seca. Apesar da importância dessas atividades para a economia e o bem-estar da família, elas não são valorizadas como trabalho, porque decorrentes do uso das mãos e do esforço físico e não intelectual, mas tidas como uma obrigação das mulheres que precisam exercê-las sem esperar reconhecimento social algum. “Esses tipos de trabalho são frequentemente associados a uma definição cultural das mulheres como pessoas cuidadosas, gentis, diligentes, estando sempre prontas para se sacrificarem pelos outros, por exemplo, como ‘boas mães’” (CONNEL; PEARSE, 2015, p. 33). Nunca se pensou, como, tempos depois, afirmará Woolf (2004), que ser mulher-dona-de-casa é exercer uma função social que não goza de prestígio elevado na sociedade. Ser dona de casa traz para as mulheres as marcas de uma angústia que é resultado do fato de saber que esta sua função é importante, mas que, por outro lado, é tida como atividade menor, ociosa, menos positiva. Trata-se, pois, de exercer uma função de cujos benefícios não se pode desfrutar porque são os homens que se beneficiam do resultado trabalho das mulheres mesmo desmerecendo-o:

estava José em casa, era isto pela hora do sol-pôr, e estava comendo o seu jantar, sentado no chão e metendo a mão no prato como então era geral costume, e Maria, de pé, esperava que ele acabasse para depois comer ela, e ambos calados, um porque não tinha nada que

dizer, outro porque não sabia dizer o que tinha em mente, aconteceu vir bater à cancela do pátio um pobre desses de pedir (SARAMAGO, 2001, p. 31).

Apesar de preparar a comida, Maria não pode comê-la com o marido porque não é vista como uma igual para sentar-se junto com ele e dividir os alimentos. Ela precisa servi-lo antes e esperar que ele se alimente primeiro para, em seguida, ela provar das sobras que ficaram. Se não podiam participar do jantar com o marido, as mulheres também não podiam se fazer presentes em eventos do espaço público a menos que tivessem a anuência masculina:

Maria vai à sinagoga, entra pela porta lateral, que a lei impõe às mulheres, e se, é um supor, lá se encontram ela e trinta companheiras, ou mesmo todas as fêmeas de Nazaré, ou toda a população feminina de Galileia, ainda assim terão de esperar que cheguem aos menos dez homens para que o serviço do culto, em que só como passivas assistentes participarão, possa ser celebrado (SARAMAGO, 2001, p. 31).

Como é perceptível pelos fragmentos até então cotejados, a sociedade retratada na narrativa de Saramago está assentada na premissa de que a autoridade e a liderança devem estar centradas na figura do homem. Dentro do sistema de controle patriarcal, as mulheres eram silenciadas e deviam obedecer às imposições sociais de recato e submissão, sendo, inclusive, instruídas pelos rígidos códigos morais e comportamentais a não questionarem a ordem vigente das coisas no mundo, uma vez que, como lembra o narrador ao retomar certo adágio popular, “já se sabe que onde cantarem galos não hão-de as galinhas piar, quando muito cacarejem se puseram ovo, assim o tem imposto e proclamado a boa ordenação do mundo em que nos calhou viver” (SARAMAGO, 2001, p. 55). De acordo com Boff, citado por Paiva (1990, p. 68), “o judeu-cristianismo aparece como uma religião de varões. Porquanto são eles que detêm todos os meios de produção simbólica, organizam e presidem a comunidade cristã. A mulher ocupa um lugar marginal” e “aparece como ajudante ou no contexto de atividade do varão” sob cuja sombra vive.

Ainda assim, mesmo com tamanho controle sobre seus corpos e desejos, as mulheres eram vistas sob desconfiança porque, como é afirmado em determinado momento da narrativa, “em verdade, em verdade vos digo, não há limites para a malícia das mulheres, sobretudo as mais inocentes” (SARAMAGO, 2001, p. 39). Sobre esse olhar acerca das mulheres, Flores (2000) lembra que a malícia que lhes é atribuída e vista como dissimulação e astúcia permitiu ao feminino sobreviver em uma sociedade moldada para o masculino; daí porque aquelas que se valeram de tais

expedientes foram tachadas de dissimuladas, foram exiladas e até mesmo julgadas como bruxas e, por isso, condenadas à morte na fogueira. Entretanto, como já sinalizamos, o narrador não compactua com esse estado de coisas que naturaliza o poderio masculino e a submissão feminino, uma vez que, entre uma e outra intervenção ao longo da história, vai, às vezes de forma sutil, instigando o leitor a desconfiar do modo como os lugares destinados aos sexos foram sendo construídos, como atesta a passagem abaixo que narra o início da viagem que os judeus precisaram fazer para realizarem o recenseamento imposto por Roma:

Ainda assim, tiveram as três famílias a sorte de poder acolher-se ao abrigo de um arco, arrumando-se os homens a um lado e as mulheres a outro, [...]. Antes tiveram as mulheres que preparar a comida e encher os odres no poço, enquanto os homens descarregavam os burros e os levavam a beber, [...]. Ao cabo, postos primeiramente os burros à manjedoura, sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela, quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes (SARAMAGO, 2001, p. 56-57).

No trecho acima, voltamos a nos deparar por um traço nítido da tradição judaico-cristã: “a ordenação, que incluía a clara divisão entre o que era atribuído ao homem e à mulher” (PAIVA, 1990, p.21). Nesse caso, na hora de servir-se da comida, cabe aos homens a primazia de alimentar-se primeiro enquanto as mulheres deveriam servi-los e aguardar o que sobrava para, só depois, elas se alimentarem. A cena serve para o narrador evidenciar, textualmente, o lugar à margem das mulheres ao dizer que em tudo elas são secundárias, porque trazem o estigma que lhes foi atribuído desde a desobediência de Eva, mas também para, de certo modo, incitar ao revisionismo acerca desse estado de coisas, pois o narrador afirma que é a ida às fontes que nos permite compreender o motivo por que e o modo como mundo é organizado é da forma como se nos apresenta.

A ida às fontes nos faz, portanto, desconfiar dos arranjos sociais existentes e aos quais estamos tão familiarizados que cremos fazerem parte da natureza. Ao chamar a atenção do leitor para a historicização dos modos como homens e mulheres se tornaram homens e mulheres e, conseqüentemente, das desigualdades entre ambos, o narrador está indo de encontro à essencialização dos sujeitos e mostrando que o que concebemos como homem e mulher precisa ser tomado como conceitos históricos que, por sua vez, devem ser explicados a partir da consulta às fontes. Ao proceder assim, o narrador leva o leitor a desconfiar das narrativas que foram alçadas

à condição de oficiais e chama a atenção para a importância de outras narrativas possíveis serem contadas para que possamos indagar sobre como as coisas acontecem e, ao mesmo tempo, compreender por que essas mesmas coisas acontecem.

Dentro da narrativa possível que Saramago constrói, a naturalização da submissão feminina é apresentada como decorrente de um conjunto de preconceitos que imputou às mulheres um destino amargo imposto por uma sociedade patriarcal segundo cuja óptica as mulheres eram destituídas de valor e de importância social, sobretudo porque sobre elas pesa a desconfiança de serem aliadas do demônio, como podemos entrever na conversa entre José e Simeão durante a ida a Belém para o recenseamento:

Deus quis o que fez e fez o que quis, é nas suas mãos que está o meu filho, eu nada posso, Em verdade, assim é, mas estes são ainda os dias em que Deus partilha com a mulher a posse da criança, Que depois, se for varão, será minha e de Deus, Ou só de Deus, Todos o somos, Nem todos, alguns há que estão divididos entre Deus e o Demônio, como sabê-lo, Se a lei não tivesse feito calar as mulheres para todo o sempre, talvez elas, porque inventaram aquele primeiro pecado de que todos os mais nasceram, soubessem dizer-nos o que nos falta saber, Quê, Que partes divina e demoníaca as compõem, que espécie de humanidade transportam dentro de si, Não te compreendo, parece-me que estavas falando do meu filho, Não falava do teu filho, falava das mulheres e de como geram os seres que somos, se não será por vontade delas, se é que o sabem, que cada um de nós é este pouco e este muito, esta bondade e esta maldade, esta paz e esta guerra, revolta e mansidão (SARAMAGO, 2001, p. 64-65).

Ante os mistérios que as mulheres apresentam e a incapacidade de compreenderem as singularidades dos corpos delas, os homens alimentam receios e, para se resguardarem do medo do desconhecido que o feminino representa, tentam dominá-la seja pela força física ou a partir de expedientes amparados em leis criadas pelos próprios homens para legislar sobre elas, seja por estratégias discursivas que visam associá-las ao demoníaco e imputar-lhes a culpa pelo pecado original e pela queda do paraíso:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? (DELUMEAU, 2009, p.468).

Para o historiador francês, o modo como os homens dentro da cultura judaico-cristã viam as mulheres foi sempre contraditório, oscilando entre a admiração e a repulsão, a atração e a ojeriza. O medo do feminino é, pois, típico de sociedades patriarcais, não se circunscreve apenas ao temor da castração, conforme pensara Freud, assim como não é também uma invenção dos ascetas cristão, mas foi bastante impulsionado pelo cristianismo até o limiar do século XX em virtude, especialmente, do culto da virgindade e da castidade, e, conseqüentemente, da associação da sexualidade ao pecado e da mulher ao mal e a tudo o que é impuro, sobretudo quando ela estivesse menstruada ou grávida, o que pode ser corroborado pela seguinte passagem do romance de Saramago:

Agora com o coração mais desanuviado de preocupações, pensou que estaria bem perguntar a Maria como ia ela de dores, porém não pronunciou a palavra, lembremo-nos de que tudo isso é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimentos, o rebentar das águas, as repugnantes secundinas, meu Deus, por que quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície, quando bem melhor fora, para ti e para nós, que os tivesses feito de luz e transparência, ontem, hoje e amanhã, o primeiro, o do meio e o último, e assim igual para todos, sem diferença entre nobres e plebeus, entre reis e carpinteiros, apenas colocarias um sinal assustador naqueles que, crescendo, estivessem destinados a tornar-se, sem remédio, imundos (SARAMAGO, 2001, p. 78).

Segundo Delumeau (2009), a maternidade é um mistério para os homens porque a própria fisiologia feminina se lhes afigurava como misteriosa: “Atraído pela mulher, o outro sexo é do mesmo modo repellido pelo fluxo menstrual, pelos odores, pelas secreções de sua parceira, pelo líquido amniótico, pelas expulsões do parto”. Por isso, em virtude de suas regras, a mulher era tida como perigosa e impura. Logo, “corria o risco de ser portadora de toda espécie de males. Então, era preciso afastá-la. Essa impureza nociva era estendida à própria parturiente, de modo que ela precisava ser, após o nascimento, reconciliada com a sociedade por meio de um rito purificador” (DELUMEAU, 2009, p. 464). Sobre esse e outros ritos de purificação, Paiva (1990) esclarece:

O ritual de purificação da menstruação dura quinze dias por mês e termina com um banho ritual de imersão (*tevilá*). O ritual de purificação do parto dura quarenta dias se a mulher dá à luz um menino. E oitenta dias (o dobro) se dá à luz uma menina! Além disso deve-se oferecer um cordeiro de um ano, e um pombo em sacrifício pelo pecado. Os objetos e pessoas tocadas pela mulher durante esse período são contaminados por sua ‘imundície’. Depois da relação

sexual, o ritual de purificação do marido e da esposa dura até a tarde. Até a purificação, a mulher estará sempre ‘imunda’ e impura diante de Deus (PAIVA, 1990, p. 56-57, grifo da autora).

Como a impureza pode levar o homem a se afastar de Deus, ele precisa estar vigilante para não ser tragado pela imundície e assim ser excluído da presença divina. Talvez por isso José, o personagem de Saramago, titubeie se deve ou não indagar Maria sobre o estado em que ela se encontra, pois, estando grávida, padecia de dores, assim como muitas outras mulheres padeciam, “como foi determinado pelo Senhor Deus quando Eva errou por desobediência, Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores, e hoje, passados já tantos séculos, com tanta dor acumulada, Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua” (SARAMAGO, 2001, p. 82-83).

Com o nascimento de Jesus, Maria prova que, apesar de sua feição franzina, é “capaz, como se vê, de dar filhos a Deus e a seu marido” (SARAMAGO, 2001, p. 82-83). De Deus, será apenas esse, porque o primogênito de José, serão todos os outros que virão: “depois de Tiago nasceu Lísia, depois de Lísia nasceu José, depois de José nasceu Judas, depois de Judas nasceu Simão, depois Lídia, depois Justo, depois Samuel, e se mais algum veio, logo se finou, sem tempo de deixar registro” (SARAMAGO, 2001, p. 130). Aqui, o narrador de Saramago evidencia a humanidade de Maria e não endossa a sua virgindade, que, embora seja um imperativo da fé cristã, não deixa de ser um tema conflituoso desde o Concílio de Éfeso. De acordo com Anchieta (2019), nesse concílio, realizado no século V na Calcedônia, o arcebispo Nestório de Constantinopla põe em xeque a virgindade/divindade de Maria, ao afirmar ser impossível ela ter-se mantido imaculada após o nascimento de Jesus. Nestório, porém, é derrotado por Cirilo de Alexandria, que, respaldando-se nos evangelhos de Mateus e Lucas, reitera a sobre-humanidade de Maria. “Nestório, acusado de heresia, é deposto. Tal resolução anuncia os caminhos que mais tarde serão institucionalizados pela Igreja. A virgindade de Maria encaminha-se para ser o elemento de diferenciação da Igreja Católica” (ANCHIETA, 2019, p. 36).

No cômputo geral, ainda que tenhamos nos detido apenas à personagem de Maria até agora, o modo como é representada e descrita- como vive é exemplar do que era ser uma mulher nos tempos de Cristo: estar voltada para o silêncio da reprodução materna e doméstica e viver na sombra da domesticidade que não merece ser qualificada tampouco narrada. Enfim, ocupar um lugar secundário e exercer quase sempre o papel de “súditos, que aclamam os vencedores e choram as suas derrotas, eternas carpideiras cujos coros acompanham em surdina todas as

tragédias” (DUBY; PERROT, 1990, p. 07). Ao construir Maria, destituída do manto virginal e rebaixada a sua humanidade, Saramago chama a atenção para as relações entre os sexos à época e, portanto, para o olhar masculino que, oficialmente, construiu e preside a representação de tais relações.

Mesmo que estejamos diante de um olhar também masculino que controla o que devemos ver e ouvir na narrativa apresentada por Saramago, ainda assim, estamos diante de um outro olhar que não se vale das mesmas lentes com que nos acostumaram a ler a história de Cristo e das mulheres que o acompanharam em vida. No caso de Maria, por exemplo, antes de ser a mãe do Salvador, na narrativa construída pelo escritor português, ela é definida pelo lugar e pelos deveres atribuídos a todas do seu sexo, ou seja, é uma mulher presa às opressões de uma sociedade onde o feminino era destituído de valor social e devia estar a serviço do masculino.

Diante dos homens e mulheres que transitam pelas páginas do evangelho de Saramago, somos instados a perceber que a diferença que lhes determina um lugar na narrativa e na História é decorrente não de “algo inscrito na eternidade de uma natureza inacessível, mas [...] produto de uma construção social que é importante, justamente, ‘desconstruir’” (DUBY; PERROT, 1990, p. 14). Talvez, por isso, é que a presença feminina não seja apercebida indiretamente nesse evangelho, que não é oficial nem apócrifo, mas uma outra maneira de contar os fatos havidos. As mulheres não são uma pálida sombra no evangelho de Saramago. Tanto que, em uma narrativa que deveria deter-se na vida de Cristo, logo no início o narrador centra-se na descrição dos trabalhos das mulheres:

Há diversas formas de interpretar esse fato que vão da falta desde a tautologia do “assim é” até o simbolismo da mulher grávida com brilho nos olhos igualada à terra brilhante dentro de tão simples graal, destinadas a trazer ao mundo um homem especial e uma planta incômoda sobre cujo lenho ele, se a ilação for permitida, será crucificado. Aqui será considerada a noção de que é a mulher que traz o homem à vida, mas as religiões monoteístas não parecem reconhecer essa primazia, e o Cristianismo em particular possui, [...], uma relação dúplice com o feminino, exaltando-o ao maior protagonismo possível na pessoa de Maria ao mesmo tempo que, principalmente nos primeiros treze ou quatorze séculos, mantém o restante das mulheres debaixo de um pesado julgo de costumes e preconceitos (BATISTA, 2019, p. 125-126).

Maria e Madalena são, pois, o par antagônico ou opostos complementares que presidem modelos de ser para as mulheres no Ocidente e nos permitem pensar a ambiguidade com que a Igreja lidou com o feminino deste os tempos mais remotos. De um lado, Maria foi exaltada a ponto de apaziguar a aflição de muitos, convertendo-

se no modelo ideal a ser seguido e, por isso mesmo, motivo de angústia para mulheres casadas, prostitutas e cortesãs: “Seu modelo moral abria um abismo na identificação entre elas. Para compensar a queda inevitável, a esposa deveria exibir um comportamento exemplar e submisso, controlando inclusive sentimentos e desejos, o que, na prática, parece ter sido um dos mais difíceis aprendizados sociais” (ANCHIETA, 2019, p. 28). De outro lado, Madalena foi usada como símbolo de pecado, mas, de certa forma, também exaltada em virtude de sua condição de pecadora arrependida, epíteto pelo qual entrou para a história cristã e é venerada como santa nascida, entretanto, da fusão de outras três Marias:

Tal como o Ocidente a venera, a santa não existe, enquanto indivíduo, nos *Evangelhos*. Distinguem-se aí três personagens femininas, que darão nascimento à Madalena: Maria de Magdala, da qual Cristo expulsou sete demônios, que o segue até o Calvário e que se julga ser a primeira testemunha da sua ressurreição; Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro; a pecadora anônima que, em casa de Simão o Fariseu, banha os pés de Cristo com as suas lágrimas, enxuga-os com os seus cabelos, cobre-os de beijos, unge-os de perfume (DALARUN, 1990, p. 47, grifo do autor).

Dessa fusão da imagem de Madalena, a Igreja se apossa para difundir um conjunto de lições morais que revelam uma compreensão do pecado, como “o fundamento carnal do ser”, e do arrependimento, “como o caminho da salvação” (ANCHIETA, 2019, p. 107). Em outras palavras, podemos acrescentar:

Mais flexível na acolhida aos pecadores e identificada diretamente com eles, ela [Madalena] não deixava, no entanto, de apresentar um duro caminho para a salvação. A penitência, a humildade e o sofrimento passam a ser a chave para uma contínua purificação, e o retorno e a subordinação aos cultos da Igreja eram receitados como a saída (ANCHIETA, 2019, p. 107).

No romance de Saramago, a figura de Madalena aparece sob a forma de Maria de Magdala, é apresentada como a prostituta que acolhe Jesus para sarar-lhe as feridas e acaba iniciando-o nas artes eróticas, permitindo-lhe uma compreensão mais humana do mundo e dos seres que o habitam. Com isso, ela adquire, a nosso ver, uma importância tão grande quanto a de Maria, a mãe de Jesus, dentro da narrativa:

Durante todo o dia, ninguém veio bater à porta de Maria de Magdala. Durante todo o dia, Maria de Magdala serviu e ensinou o rapaz de Nazaré que, não a conhecendo nem bem nem mal, lhe viera a pedir que o aliviasse das dores e curasse das chagas que, mas isso não o sabia ela, tinham nascido doutro encontro, no deserto, com Deus. Deus disse a Jesus, A partir de hoje pertences-me pelo sangue, o Demônio, se o era, desprezara-o, Não aprendeste nada, vai-te, e Maria

de Magdala, com os seios escorrendo suor, os cabelos soltos que parecem deitar fumo, a boca túmida, olhos como de água negra, Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite. E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade. Dormiram juntos, mas não apenas nessa noite. [...]. E como posso ser o teu amado se não me conheces, se sou apenas alguém que te veio pedir ajuda e de quem tiveste pena, pena das minhas dores e da minha ignorância, Por isso te amo, porque te ajudei e te ensinei (SARAMAGO, 2001, p. 283-284).

O encontro de Jesus com Maria de Magdala dá-se, portanto, em um momento em que ele, cansado e ferido, está ainda perdido em busca da própria história. Magdala o acolhe, cuida-lhe das feridas, mas, sobretudo, acredita nas palavras dele, ao contrário de Maria, a mãe, que desconfiará serem verdadeiras as palavras do filho quando este a reencontrar. O encontro com Maria de Magdala é, a nosso ver, a passagem necessária para que a humanização de Jesus seja, de fato, concretizada dentro do evangelho proposto por Saramago.

Se Jesus vinha marcado pela dor e pelo sofrimento de não se saber quem é e de ser assombrado pelo sonho que herdara após a morte de José, o contato com Maria de Magdala vai propiciar-lhe um conhecimento que, como está dito no excerto acima, não é prisão, mas liberdade e representa uma das mais antigas formas de saber/experiência humana: o desejo sexual, que, para a religião judaico-cristã, precisou, entretanto, ser rebaixado ao plano das coisas ordinárias e secundárias:

A associação do sexo com o pecado é uma invenção cristã, nascida da separação entre o espírito e a carne, retrabalhada por São Paulo das influências recebidas de Platão e da ligação entre sexo e o pecado original, desenvolvida por Santo Agostinho, e alimentada, mais tarde, pelo culto mariano da virgindade (CAVALCANTI, 2005, p. 208).

Separar emoção/desejo do sexo é uma ilusão cristã que ganhou corpo e tem alimentado discursos misóginos, uma vez que põe a mulher como fonte de lascívia, luxúria, devassidão, pecado. Não será, entretanto, esse o caminho que o Jesus de Saramago irá percorrer. Apesar de a prostituta representar um perigo a ser evitado “foge do encontro duma mulher leviana, para não caíres nas suas ciladas, e logo, Não andes muito com uma bailarina, não suceda que pereças por causa dos seus encantos, e finalmente, Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres” (SARAMAGO, 2001, p. 279), Jesus não pôde desvencilhar-se desse aparente perigo. Primeiro, porque ele não tinha nada a perder, já que não possuía haveres a serem tomados; segundo, porque era ele quem estava em precisão e não Magdala; terceiro, ela não lhe escondeu a sua condição de mulher que se deita

com homens por dinheiro; quarto, ao deitar-se com Jesus, porque vê nele o eleito do seu coração, Maria de Magdala deixa que morra em si a prostituta que fora e passa a ser apenas uma mulher apaixonada:

Doía-lhe o coração porque a manhã não tardaria a separá-los, mas a sua alma estava serena. O homem que repousava a seu lado era, sabia-o, aquele por quem tinha esperado toda a vida, o corpo que lhe pertencia e a quem o seu corpo pertencia, virgem o dele, usado e sujado o dela, mas há que ver que o mundo tinha começado, o que se chama começar, faz oito dias, e só esta noite é que se achou confirmado, oito dias é nada se os compararmos a um futuro por assim dizer intacto, de mais sendo tão novo este Jesus que me apareceu, e eu, Maria de Magdala, eu aqui estou, deitada com um homem, como tantas vezes, mas agora perdida de amor e sem idade (SARAMAGO, 2001, p. 288).

A parceria que se estabelece entre Jesus e Maria de Magdala vai estender-se para além do leito, revelando que entre eles houve não apenas um encontro de corpos, mas também de almas:

Eros se concretiza em Maria de Magdala, pois é ela que induz o impulso que atrai Jesus, tornando-se a força fundamental da vida. A vida sexual não é impeditivo do exercício da missão a que Deus predestinara Jesus. Esse Jesus resgata a mulher, fá-la sua parceira, confidente, amante que o acompanhará até a morte (FLORES, 2000, p. 174).

Se sobre o corpo pesa a pecha do pecado e o sexo só é admissível se for para a reprodução, ao enfatizar a vivência erótica de Jesus e Maria de Magdala, Saramago está indo de encontro a uma ordem discursiva repressora, uma vez que apresenta a prática do sexo como alegria e espírito aberto porque o desejo é uma faceta do humano e, se é justamente essa humanidade a marca do Jesus que o romancista enseja evidenciar, o conhecimento erótico não podia ser escamoteado, uma vez que ele também é uma via de acesso ao divino. Se ele era filho do homem, completou sua experiência com aquela que lhe fez experimentar a humana expressão ao penetrar, ao visitar as entranhas de outro ser humano. Viveu a experiência de sair das entranhas com a mãe. Ato involuntário. Com Magdala, ele exerceu a vontade, conheceu o desejo de penetrar o humaníssimo. É a dimensão paradoxal do texto. A mulher, sendo de segunda categoria, foi soberana para fazer o homem experienciar a plenitude da humanidade: viver o desejo e saciá-lo. Ninguém pode passar pela vida imune ao desejo. É uma troca humana. Além disso, Maria de Magdala é agente importante na humanização de Jesus também por um outro aspecto: o fato de convencê-lo a não ressuscitar Lázaro, irmão dela:

Do fundo do seu desfeito e amargo choro, Marta disse a Jesus, Se tu estivesse aqui, meu irmão não teria morrido, mas eu sei que tudo quanto pedires a Deus, ele te concederá [...]. Jesus disse-lhe, Teu irmão há-de ressuscitar, e Marta respondeu, Eu sei que há-de ressuscitar na ressurreição do último dia. Jesus levantou-se, sentiu que uma força infinita arrebatava o seu espírito, podia, nesta suprema hora, obrar tudo, cometer tudo, expulsar a morte deste corpo [...] e perguntaria a Marta, Crês tu nisto, e ela responderia, Sim, creio que tu és o filho de Deus que havia de vir ao mundo, ora, assim sendo, estando dispostas e ordenadas todas as coisas necessárias, a força e o poder, e a vontade de os usar, só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como caminho por onde ela há-de represar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar (SARAMAGO, 2001, p. 427-428).

Ao agir assim, Maria de Magdala tem uma atitude análoga à de Raimundo Silva, personagem de *História do Cerco de Lisboa*, cuja ação individual, ao inserir um “não” involuntariamente, não só desvirtua o acontecido – a tomada da cidade de Lisboa em 1147 pelos portugueses com a ajuda dos cruzados –, mas, sobretudo, modifica, radicalmente, o que estava consagrado. Há, no entanto, uma diferença: pelo que lemos no fragmento acima, a ação de Magdala não foi involuntária. Ela desperta Jesus para a realidade da vida – talvez por isso é que ele sai para chorar – e lhe acentua a condição trágica, como aquele que sabe que vai morrer, mas não pode evitar o seu fim porque este já fora traçado por um Deus contra o qual Jesus tenta lutar, mas diante de cujos designios sucumbe.

Conclusão

Em síntese, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, tanto Maria, a mãe de Jesus, quanto Maria de Magdala, apesar de ensaiarem, de certa forma, movimentos de ruptura com a ordem patriarcal, não conseguem romper com os laços que as prendem a tal ordem. A atitude dessas personagens revela um movimento de resistência, ainda que na aparente resignação, como é o caso de Maria, a mãe, ou de uma sutil transgressão, como é o caso de Magdala. Entretanto, ao conceber tais personagens presas à ordem do Pai, Saramago está a sinalizar que, apesar de passados tantos séculos, não se modificam tão facilmente as estruturas hegemônicas de poder que naturalizaram a submissão do feminino e estandardizam o poderio masculino.

Como as relações entre os sexos permanecem assimétricas, a luta e a resistência das mulheres à cultura de violência e opressão de que são vítimas têm uma longa história dentro da qual as mulheres ainda não conseguiram se desvencilhar dessa ancestral violência e opressão. Lembremos que, dentro do universo ficcional erigido por Saramago, nem mesmo Jesus conseguiu romper com as relações de poder que o prendiam a Deus, ainda que, ou talvez por isso mesmo, este seja implacável e inclemente porque sequioso por poder e glória.

Enfim, em se tratando da representação em torno das personagens femininas que aparecem ao longo da diegese narrativa de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, tendo em vista que as transformações necessárias para modificar as relações entre os sexos ainda parecem se constituir em um devir, encerramos a leitura do romance e fica-nos a seguinte pergunta: se as estruturas de opressão contra o feminino se mantêm quase que incólumes, é possível escrever uma outra história para as mulheres?

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Prefácio. In: FLORES, Conceição. *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*. Natal: EDUFRN, 2000.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no ocidente moderno 2: Maria e Madalena*. São Paulo: EDUSP, 2019.

BATISTA, Sérgio Henrique Rocha. O silêncio das mulheres: uma análise de duas personagens femininas em *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. *Miscelânea: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras de Assis*, volume 25, p.115-135, jan-jun. 2019. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1487>>. Acesso em 30 de mar. 2021.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo Edusp, 2005, p. 201-245.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711 - 2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CONNEL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. A questão do gênero. In: CONNEL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global – compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo*. São Paulo: nVersos, 2015, p. 29-50.

DALARUN, Jacques. Olhares dos clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das Mulheres no Ocidente*. vol. 2 – A Idade Média. Porto; São Paulo: Edições Afrontamento; Ebradil, 1990, p. 29-63.

DELUMEAU, Jean. Os agentes de satã: a mulher. In: DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 462-522.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres*. vol. 1. – A antiguidade. Porto/São Paulo: Edições Afrontamento; Ebradil, 1990, p. 7-18.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre; Zouk, 2020.

FLORES, Conceição. *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*. Natal: EDUFRN, 2000.

PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths: as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Dulce O. Amarante dos. Mulheres: o cruzamento de dois imaginários. In: SOLLER, Maria Angélica; MATOS, Maria Izilda S. (orgs.). *O imaginário em debate: gênero, música, pintura, boêmia*. São Paulo: Olho d'água, 1998, p. 9-25.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TEIXEIRA, Cristina Maria; BISERRA, Wilian Alves. *Santas (im)possíveis: religião e gênero na literatura contemporânea*. Brasília: UNB, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CAPÍTULO VIII

RETRATOS DE MULHERES EM UM MUNDO DE CEGOS NO ROMANCE DE SARAMAGO

Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires

Se queres ser cego, sê-lo-ás.

José Saramago.

Considerações iniciais

Ensaio sobre a cegueira de José Saramago foi publicado em 1995. O romance é sobre uma cegueira branca que acomete a população de uma cidade, levando-a a isolar os primeiros casos e demonstrar os conflitos e a deterioração da humanidade. É também sobre poder ver quando todos não podem. Saramago escolhe uma personagem feminina para enxergar tal deterioração.

Na ocasião de seu lançamento, afirmou que “é um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida” (SARAMAGO *apud* ANDRADE, 1995, n.p.). Para o autor português, a experiência de escrita do romance foi extremamente dolorosa, pois era um cumprimento do dever de dizer que estávamos (ou estamos) mal e que nos daria uma metáfora transposta ao real. A pandemia da covid-19 demonstrou a atualidade de tal metáfora e que, mesmo passado quase 30 anos de sua denúncia, ela ainda é factual e possível.

As trezentas páginas de tortura nos demonstram que não somos bons e que devemos ter “coragem para admitir isso” (SARAMAGO *apud* ANDRADE, 1995). O ganhador do Nobel, ao deixar a visão, os encargos e as responsabilidades que ver em um mundo de cegos acarretam para uma mulher, denuncia as violências simbólicas e não-simbólicas que são possíveis de serem sofridas.

Neste capítulo, demonstrarei que as personagens femininas de *Ensaio sobre a cegueira* ainda estão sob a égide do patriarcado e alguns estereótipos e preconceitos são mantidos; no entanto, há uma valorização de características atribuídas ao feminino. Para isso, analisarei as personagens femininas em contraposição às masculinas, considerando as expectativas de ambos frente aos papéis ditos femininos e masculinos em nossa sociedade.

As personagens, seus nomes e seus lugares de ser e estar no mundo

Candido (2014) afirma que a personagem do romance é o que parece de mais vivo nele e é a aceitação da verdade da personagem pelo leitor que depende sua leitura. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, as personagens tanto masculinas quanto femininas não possuem nomes próprios. Essa ausência de nomes próprios, como descreverei a seguir, é parte fundamental para que o narrador, em terceira pessoa, teça a narrativa e torture o leitor com seus avisos. Pode-se pensar, inicialmente, que a inexistência de nomes próprios descaracteriza as personagens; no entanto, o que se percebe é uma já delimitação de quem serão essas personagens ao longo do romance e suas posições sociais.

O narrador apresenta-as como: o médico, a mulher do médico; o primeiro cego; a mulher do primeiro cego; o ladrão cego; a rapariga de óculos escuros; o rapazinho estrábico; o velho de venda preta, o cego da pistola; a cega das insônias e o escritor. Uma justificativa interessante para tal procedimento é apresentada no romance pelo escritor quando questionado qual seu nome: “Os cegos não precisam de nomes, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante” (SARAMAGO, 1995, p. 275). Uma análise das denominações demonstra que os cegos precisam de nomes, mesmo que eles não sejam próprios.

O médico é assim chamado não somente porque é sua profissão, mas também porque seu ofício traz um discurso de autoridade. Tal autoridade é reiterada pelas palavras da rapariga: “O melhor seria que o senhor doutor ficasse responsável, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios, Mas tem autoridade” (SARAMAGO, 1995, p. 53). Ele rechaça essa autoridade ao afirmar que não pode ajudá-los por ser tão cego quanto eles e ainda não poder tratá-los sem auxílio dos remédios. Sua mulher apela para que aceite tal autoridade ao afirmar que: “Acho que deverias aceitar, se os mais estiverem de acordo, claro está” (SARAMAGO, 1995, p. 53). Também a nega ao evocar que outros chegariam e não respeitariam uma autoridade que não escolheram. Ainda assim, ao longo do romance, aqueles primeiros cegos, mantêm-se fiéis à autoridade do médico que, pouco a pouco, será substituída pela destreza de sua mulher. O único a rebelar-se é o ladrão que, mesmo tendo lapsos de consciência ao roubar o primeiro cego, mantêm-se avesso à autoridade que é “o culpado de nossa infelicidade” (SARAMAGO, 1995, p. 53).

O escritor é outro identificado apenas pela profissão que parece agora sem significado uma vez que não há leitores, porém mantêm-se como escritor e é assim denominado. O mesmo ocorre com velho e o menino que, apesar de serem apenas

vozes, são identificados por características físicas. A faixa preta do velho é um lembrete de que um de seus olhos já não mais via. O estrabismo do menino demonstra fisicamente seu desamparo. Seus defeitos físicos que “só por deles falar, passam, logo de mal perceptíveis a mais do que evidentes” (SARAMAGO, 1995, p. 51-52), tornam-se seu ser. Além disso, ambas as denominações demonstram os dois polos da vida: a juventude e a velhice.

Enquanto o velho e o rapaz são identificados por características que indicam defeitos físicos, o cego da pistola é nomeado pelo objeto que lhe assegura poder. Se o médico possui uma autoridade socialmente construída, a autoridade e o poder do cego da pistola é reconhecida pela força que a arma de fogo lhe atribui. Já o cego da contabilidade tem sua identidade revelada por um caráter prático: ele é capaz de contabilizar os frutos da opressão, mesmo sendo ele alguém que, teoricamente, deveria possuir empatia por saber o que é viver sem ver.

Analiso as denominações das personagens masculinas para confrontá-las com as denominações das personagens femininas. Em sua Introdução ao *O segundo sexo: fatos e mitos*, Simone de Beauvoir (2019) questiona-se o que afinal seja uma mulher. Ela conclui que a categoria fêmea não basta para definição, assim como se nega a explicá-la pelo eterno feminino. Beauvoir (2019) inicia, então, a delimitação do ser mulher como sendo o negativo enquanto o homem é o neutro, o positivo. A filósofa ainda afirma que “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (p. 12-13). As personagens femininas em *Ensaio sobre a cegueira* são nomeadas e definidas, inicialmente, por suas relações com outros homens: a mulher do médico e a mulher do primeiro cego. Tal estrutura em língua portuguesa indica posse, pertencimento. Esse pertencimento é reiterado pelo casamento.

Já a rapariga de óculos escuros é definida por uma característica física, mas diferentemente do velho e do rapaz estrábico, tal característica não é um defeito. O narrador apresenta motivos para o uso dos óculos escuros: a conjuntivite. No entanto, os óculos também escondem seus olhos. Os olhos são vistos como janelas para a alma e, ao escondê-los, a rapariga também esconde uma parte de si.

Sua denominação, diferentemente da mulher do médico e do primeiro cego, não indica posse. A descrição da personagem pelo narrador confirma a ideia de liberdade, pois “vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode” (SARAMAGO, 1995, p. 31). A mulher da insônia, por outro lado, é definida não por uma posse e sim por uma ausência. A ausência do sono pode ser vista como

ausência também do sonho e da fuga da realidade em que se encontra. Ela não pode deixar a cegueira branca, mesmo que seja apenas em sonhos, uma vez que se mantém, a maior parte do tempo acordada.

É possível perceber que as denominações dadas às personagens traduzem percepções explícitas ou implícitas na narrativa. Dessa forma, as nomenclaturas escolhidas demonstram posições sociais e julgamentos (ou sua ausência) das personagens.

“Aqui, onde deveria ter sido um por todos e todos por um”: do poder e da violência em um mundo de cegos

Bourdieu (2012) afirma que há uma masculinização do corpo masculino e uma feminilização do corpo feminino para que a relação de dominação seja naturalizada. Assim, expectativas são criadas sobre o ser mulher ou homem na sociedade. Para mim, uma cena que exemplifica tal perspectiva em *Ensaio sobre a cegueira* é quando os cegos, após serem isolados, buscam um lugar para realizarem as necessidades fisiológicas e:

Estiveram de acordo, tanto mulheres como homens, quando chegaram às retretes, que deveriam ser o garoto o primeiro a aliviar-se, mas os homens acabaram por entrar juntos, sem distinção de urgências ou idades, o mictório era colectivo, num sítio como este tinha de ser, as sentinas também. As mulheres ficaram à porta, diz-se que aguentam melhor, mas tudo tem os seus limites, daí a momentos a mulher do médico sugeriu, Talvez haja outros retretes, porém a rapariga dos óculos escuros disse, Por mim, posso esperar, E eu também, disse a outra, depois houve um silêncio, depois começaram a falar (SARAMAGO, 1995, p.59).

Os homens não respeitam o acordo do qual participaram, de que a criança deveria ir primeiro, diferentemente as mulheres esperam, mesmo estando com necessidade de aliviar-se tanto quanto os homens. O narrador recorre ao discurso coletivo, ao utilizar o sujeito inexistente, afirmando que mulheres são capazes de gerenciar necessidades fisiológicas humanas por mais tempo que os homens, cuja necessidade foi saciada assim que houve a oportunidade.

Bourdieu (2012) afirma que o olhar “é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação posto em ação são conhecidos por aquele a quem se aplicam” (p. 81). Ademais, o sociólogo alega que mulheres são inscritas em ambientes privados enquanto os homens em ambientes públicos. Dessa

forma, a mulher deve ser pudica e não se espera que realize as necessidades fisiológicas em ambientes coletivos e abertos, como o descrito na narrativa. Assim, evidencia-se que mesmo que o olhar masculino esteja cego, o poder simbólico dele ainda se mantém.

Apesar disso, como o narrador demonstra, não é possível controlar tais necessidades por muito tempo. Sua visão é perceptível no uso da conjunção adversativa “mas” e o pronome indefinido “tudo”. É a mulher do médico que sugere a busca por uma possibilidade de se aliviarem em outro lugar. Por conseguinte, é também simbólico que seja a rapariga de óculos escuros que, sem dúvida, “vai para a cama a troco de dinheiro” (SARAMAGO, 1995, p. 31), a ser a primeira a negar a busca por outros retretes. Apesar de sua atividade profissional ser estigmatizada pela sociedade, o narrador mantém-se simpático a ela ao aconselhar “a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios, definitivos, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos” (SARAMAGO, 1995, p. 31). O narrador se inclui em tais julgamentos, mas demonstra, ao longo da narrativa, que a rapariga de óculos escuros é uma mulher zelosa, carinhosa e maternal que assume para si os cuidados com o rapazinho estrábico. A continuação da cena descrita é, inicialmente, um diálogo sobre como as mulheres ficaram cegas, passa a ser sobre casamento:

Não tinha os olhos fechados, ceguei no momento em que meu marido entrou na ambulância, Teve sorte, Quem, O seu marido, assim poderão estar juntos, Nesse caso eu também tive sorte, Pois teve, E a senhora, é casada, Não, não sou, e a partir de agora acho que já ninguém se casará mais (SARAMAGO, 1995, p. 59).

Aqui a rapariga dos óculos escuros nega ser casada. Tal negação é uma reafirmação de sua liberdade uma vez que já se sabe sua atividade profissional e ela, diferentemente da mulher do médico, é denominada sem nenhuma posse. Em seguida, ela afirma que não haverá mais casamento, uma vez que estão todos a ficar cegos. O matrimônio, dessa forma, não seria mais necessário, estariam todos e todas sós. Além disso, ao afirmar que o médico teve sorte quando sua mulher cegou e podem estar juntos, a personagem também inverte o senso comum de que o casamento é a boa fortuna das mulheres. A mulher do médico, ao respondê-la, afirma que também teve sorte, pois igualmente não está sozinha, estabelecendo uma relação de igualdade entre ela e o marido. Contudo, há momentos em que é perceptível, na relação entre eles, que ela o guia e não assume a liderança:

Baixinho, como de costume, para não descobrir o segredo de sua presença ali, a mulher do médico sussurrou ao ouvido do marido, Talvez tenha sido também teu doente, é um homem de idade, calvo, de cabelos brancos, e traz uma venda preta num dos olhos, lembrome de que falaste dele, Que olho, o esquerdo, Deve ser ele (SARAMAGO, 1995, p. 119).

A expressão “como de costume, para não descobrir o segredo de sua presença ali” pode ser lida como uma preocupação para que os outros cegos não descubram que ela ainda via, porém, sabe-se também que é o médico que detém autoridade pela profissão. Essa autoridade do marido também é lhe passada por uma posição que é “ao mesmo tempo exterior e subordinada” (BOURDIEU, 2012, p. 97). Ela o guia, mas a voz a levantar-se é a dele. Sem embargo, há momentos em que a mulher do médico usa de sua voz:

Não veio mais comida, perguntou, Não respondeu o médico, Mas o altifalante diz que três vezes ao dia, Duvido que venham a cumprir a promessa, Então será preciso racionar os alimentos que vierem chegando, disse uma voz de mulher, Parece-me uma boa ideia, se quiserem falaremos amanhã, De acordo, disse a mulher. Já o médico se retirava quando ouviu a voz do homem que primeiro tinha falado, A saber quem é que manda aqui. Parou à espera de que alguém respondesse, fê-lo a mesma voz feminina, Se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo, já e uma vergonha que não tenhamos ido com eles enterrar os mortos, Por que é que não os vai enterrar você, já que é tão esperta e tão sentenciosa, Sozinha não posso, mas estou pronta para ajudar, Não vale a pena discutirmos, interveio a segunda voz de homem, amanhã trataremos disso (SARAMAGO, 1995, p. 96).

É possível verificar aqui uma preocupação e um cuidado com o bem-estar dos demais. Sua voz é utilizada para isso, contudo é questionada pela voz de um homem, que sequer tem uma denominação, é apenas uma voz que se sobrepõe a da mulher do médico, questionando de quem é a autoridade do lugar. Na sequência, quando a mulher do médico solicita organização e reclama da vergonha de não enterrarem seus mortos, que pode ser lido como um abandono da humanidade, essa voz a ironiza, chamando-a de esperta e sentenciosa, desafiando-a a enterrar os mortos. A mulher do médico não o desafia de volta; pelo contrário, mostra-se disposta a cooperar desde que tenha ajuda. A outra voz masculina não intervém por ela, apenas finaliza a discussão.

É evidente, em inúmeros trechos do romance, como o analisado acima, essa dicotomia entre homens e mulheres: os homens usam sua voz para buscar saciar suas necessidades e sobreviver. As mulheres, em contrapartida, buscam um bem-

estar geral. Também é possível verificar isso na busca da mulher do médico em manter o lugar onde se encontram limpo e organizado:

primeira camarata, talvez por ser a mais antiga e portanto estar há mais tempo em processo e seguimento de adaptação ao estado da cegueira, um quarto de hora depois de os seus ocupantes terem acabado de comer já não se via um papel sujo no chão, um prato esquecido, um recipiente pingando. Tudo havia sido recolhido, as coisas menores metidas dentro das maiores, as mais sujas metidas dentro das menos sujas, como o determinaria uma regulamentação de higiene racionalizada, tão atenta à maior eficácia possível na recolha dos restos e detritos como à economia do esforço necessário para realizar esse trabalho. A mentalidade que forçosamente haverá de determinar comportamentos sociais deste tipo não se improvisa nem nasce por geração espontânea. No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a acção pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares (SARAMAGO, 1995, p. 118-119).

A mulher do médico toma para si não somente o cuidado da limpeza do local, mas também o cuidado com a humanidade daqueles que se encontram sob sua responsabilidade. Essa passagem mostra a valorização de um estereótipo do feminino que é o do cuidado, porém a narrativa saramaguiana, de certa forma, dá ao cuidado uma importância maior que simplesmente a de manter limpo e alimentado, uma vez que esse cuidado objetiva a manutenção da dignidade humana, tornando-se uma regra de vida, palavras que o narrador afirma serem tão simples. As oposições de significado são importantes de se ressaltar: “inteiramente como pessoas” *versus* “inteiramente como animais”. Nesse sentido, ela sabe que não é possível a totalidade da humanidade, mas tem consciência também que se faz necessário não ceder à falta de humanidade.

Um outro estereótipo que pode ser analisado e revisitado no romance é o de mulher como sexo frágil. Quando o cego da pistola e os cegos malvados exigem mulheres, a primeira resposta é negativa em virtude de que “não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminina” (SARAMAGO, 1995, p. 165). Após a insistência dos cegos malvados, propõem-se voluntárias e “sem dó nem piedade os homens foram moralmente arrasados, apelidados de chulos, de proxenetas, de chupistas, de vampiros, de alcoviteiros, conforme a cultura, o meio social e o estilo pessoal das justamente indignadas mulheres” (SARAMAGO, 1995, p. 166). Contudo, os homens argumentam que não poderiam morrer de fome. Assim,

ainda indignada, uma mulher questiona se insistiriam com tal proposta se eles estivessem a solicitar homens:

Aqui não há maricas, atreveu-se um a protestar, Nem putas, retorquiu a mulher que fizera a pergunta provocadora, e ainda que as haja, pode ser que não estejam dispostas a sê-lo aqui por vocês. Incomodados, os homens encolheram-se, conscientes de que só haveria uma resposta capaz de dar satisfação às vingativas fêmeas, Se eles pedissem homens, nós iríamos, mas nem um deles teve a coragem de pronunciar estas breves, explícitas e desinibidas palavras, e tão perturbados ficaram que nem se lembraram de que não haveria grande perigo em dizê-las, uma vez que aqueles filhos da puta não queriam desafogar-se com homens, mas com mulheres (SARAMAGO, 1995, p. 166).

A mulher deseja manter sua liberdade de escolha, ressaltando que mesmo putas podem escolher não se prostituírem. A preocupação masculina não é com a liberdade, mas sim com sua sexualidade e dignidade. Os homens estão presos no medo de que sua virilidade seja questionada e, mesmo que não haja perigo real, o medo os impede de proferir tais palavras. Em contrapartida, uma mulher de cinquenta anos, para cuidar da mãe idosa, e a mulher do médico se voluntariam. Nessa passagem, as mulheres se mostram fortes frente à difícil escolha: serem violentadas ou sobreviverem. Nesse momento, o machismo e a objetificação são mostrados pelo primeiro cego ao negar que sua mulher se prostitua:

O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o quereria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida. O médico perguntou-lhe então que sentido da vida via ele na situação em que todos ali se encontravam, famintos, cobertos de porcaria até as orelhas, roídos de piolhos, comidos de percevejos, espiçados de pulgas, Também não quereria que a minha mulher lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi sua decisão, sei que o meu orgulho de homem, isto o que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, já está a sofrer, não o posso evitar, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver, Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de ideias, retorquiu agressivo o primeiro cego (SARAMAGO, 1955, p.167).

Assim como os homens que não puderam admitir que se deixariam violentar para sobreviverem, o primeiro cego também tem medo dessa violência de sua virilidade, de sua dignidade enquanto macho, não se preocupando com a dignidade de sua mulher (que ele objetifica), mas sim com a própria. Sua mulher responde-o:

Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrava dócil e respeitadora do seu marido (SARAMAGO, 1995, p. 168).

Ao se igualar as demais e negar a autoridade do marido sobre si, ela também demonstra não ser o sexo “dócil”, rompendo igualmente com o estereótipo de sexo frágil. Acredito ser importante ressaltar que tal posicionamento das mulheres tem por objetivo o de nutrir e cuidar não somente de si, mas também de outros. Todavia, a despeito dessa resistência feminina, a objetificação das mulheres continua. A descrição que o narrador faz das mulheres indo ao encontro de seus algozes é de mulheres poucos desejáveis, comparando seu odor ao do inferno. Apesar disso, os cegos malvados se mostram excitados com a chegada e a possibilidade de sexo.

Se as mulheres estão desprovidas de sua dignidade humana, elas ainda não se tornaram “inteiramente animais”, diferentemente dos cegos malvados. Após a morte de uma delas, elas se unem para lhe dar um fim digno: lavam-na e a mulher do médico lava as outras: “sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria” (SARAMAGO, 1995, p.181). Novamente, o cuidado e a gentileza, características femininas, mantêm a humanidade das mulheres.

O cuidado, a submissão, a gentileza, a docilidade, o devotamento e a abnegação são virtudes caracterizadas como femininas e que se esperam que mulheres cumpram para, assim, serem vítimas da dominação simbólica (BOURDIEU, 2012); porém o cuidado, em *Ensaio como a cegueira*, se configura como um atributo que mantém a humanidade viva em uma situação horrível e degradante, em que a civilidade já não mais existe.

É nesse sentido que o ato de a mulher do médico assassinar o cego da pistola configura-se como uma atuação de resistência à opressão sexual sofrida por todas elas e uma vingança coletiva, invertendo, assim, a lógica de um salvador e, conseqüentemente, a imagem da mulher como sexo frágil. Portanto, é ela a vingar a si e às outras: “Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher” (SARAMAGO, 1995, p. 245).

Ensaio sobre a cegueira valoriza o modo de ver feminino ao transportar características que poderiam se consideradas como submissão para faculdades humanizadoras. A mulher do médico, pouco a pouco, se torna guia dos cegos, sem

intermédio da voz de seu marido. Ela, a rapariga de óculos escuros e a mulher do primeiro cego se amparam. E, é nesse sentido que, em determinado momento da narrativa, as mulheres tomam um banho de chuva. A água pode ser lida como símbolo da vida, da fecundidade, da fertilidade, purificação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998). Com efeito, o banho de chuva, nesse contexto, é uma forma de renascimento, de batismo que lava não os pecados, mas as dores que ali estavam. É durante esse banho nas águas da chuva que a beleza de cada uma é mostrada:

Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos, Estou feia, perguntou a rapariga de óculos escuros, Estás magras e suja, feia nunca o serás, E, eu, perguntou a mulher do primeiro cego, Suja e magra como ela, não tão bonita, mas mais do que eu, Tu és bonita, disse a rapariga de óculos escuros, Como pode sabê-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, Quando, a segunda foi esta noite, estavas a sonhar com a casa porque te sentias segura e tranquila, é natural, depois de tudo por que passamos, no teu sonho eu era a casa, e como, para ver-me, precisavas de pôr-me uma cara, inventaste-a, Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego (SARAMAGO, 1995, p. 266-267).

Além disso, a mulher do médico simboliza a casa que é refúgio, seio maternal que nutre, protege e purifica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998), cuja beleza não precisa ser vista. Em minha leitura, as personagens femininas saramaguianas nos convidam a refletir que somos maus, mas elas também nos convidam a repensar características ditas femininas, como características que podem manter nossa humanidade.

Considerações finais

Saramago afirma que *Ensaio sobre a cegueira* “trata-se de uma situação em que toda a gente cega e, a partir daí, ninguém sabe conviver, onde ir ou o que fazer, porque o mundo está organizado para quem vê. Então, sobem ao de cima os instintos maus, a necessidade de sobreviver contra os outros” (*apud* ANDRADE, 1995). Ao longo do capítulo, demonstrei que, em um mundo de cegos, em que as diferenças de gêneros poderiam ser abolidas, questões sexistas ainda se mantêm.

Mulheres ainda são tratadas como objetos e alguns estereótipos de gênero ainda se mantêm na narrativa. Contudo, o narrador transforma características como o cuidado e a abnegação, vistas pela sociedade como femininas, como características

positivas e que, em momentos de crise e horror, podem manter-nos mais próximos da humanidade. Finalizo meu capítulo com questionamentos: seriam mesmo essas femininas ou humanas? E qual o peso delas? E quem o carrega?

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elsa. Ensaio sobre a Cegueira ou o sofrimento de Saramago. In: *O Bancário*, s/1, 6 de novembro 1995. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc_1.php?t=0100> Acesso em 18. Nov. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BOURDIEU, Pierre. Anamnese das constantes ocultas. In: BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 69-77.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018. p.51-80.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

CAPÍTULO IX

DE CASSANDRA A NARCISO NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO: UM JOGO DE ESPELHO INVERTIDO EM *O HOMEM DUPLICADO* DE JOSÉ SARAMAGO

Devalcir Leonardo

José Saramago: o pessimismo nos salvará

Os últimos 100 anos, de 1922 a 2022, são agraciados pela visão crítica e, muitas vezes, pessimista de José Saramago. A humanidade torna-se mais humana com as ideias materializadas em obras desse genial escritor. A matéria-prima de sua arte parte ora da história de Portugal ora de metáforas sobre a sociedade capitalista: a caverna de Platão transforma-se em entretenimento lucrativo para o mercado; a crítica à globalização, nas rupturas da Península Ibérica; a cegueira branca, prelúdio de pandemias. Essas e outras alegorias tornam a literatura de José Saramago sempre atual, como acontece no romance escrito em 2002, *O homem duplicado*.

Nessa obra, José Saramago retoma a temática do duplo explorada por outros escritores: a peça latina clássica de Plauto, *O Anfitrião*; no século XIX, *O homem da areia* (1816), de Hoffmann; *Willian Wilson* (1839), de Edgar Alan Poe; *O duplo* (1846), de Fiodor M. Dostoiévski; *O caso estranho de Dr. Jerkyll e Mr. Hyde (O médico e O monstro - 1885)*, de Robert Louis Stevenson. Além dessas abordagens, é importante destacar outras manifestações do duplo na mitologia nórdica e grega. Por hora, basta saber que a atualização de Saramago dialoga com uma tradição muito complexa para a literatura.

O romance de Saramago, *O homem duplicado*, tem como protagonista Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História que tem uma vida tranquila e, até certo ponto, muito monótona. Pouco se sabe acerca do passado de Tertuliano. O narrador apresenta que ele já foi casado, mas sua antiga esposa não aparece na trama. O que muda repentinamente sua vida é a descoberta de outro personagem idêntico a ele, que acontece quando Tertuliano assistia a um filme de comédia intitulado *Quem Porfia Mata Caça*. Como nosso objetivo, neste capítulo, é analisar o romance tendo como destaque as personagens femininas, nosso recorte partirá de três mulheres que cruzam a vida de Tertuliano, sendo elas: a sua mãe Carolina, a namorada Maria da Paz e Helena, mulher de seu sócia.

Neste capítulo não analisamos a obra cinematográfica lançada em 2013, com o título de *O Homem Duplicado*, dirigida por Denis Villeneuve³⁶. Tendo em vista a complexidade de cada linguagem, o estudo toma como objeto central o romance e, mais especificadamente, as personagens femininas construídas por José Saramago.

Em outras obras de Saramago, romances como *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e *Memorial do Convento* (1982), as mulheres atuam como protagonistas. Em *O homem duplicado*, uma ironia instala-se logo de imediato. As personagens femininas, aparentemente, ocupariam um segundo plano da trama, pois a problemática do duplo tende a permear do início ao fim os conflitos que perpassam a obra, no entanto é possível compreender nas personagens femininas uma maior autenticidade frente ao mundo, em detrimento do masculino. Nossa leitura parte da hipótese de que o duplo masculino funciona como uma fragmentação das identidades, possibilitando uma provável crise da ideologia patriarcal diante do mundo moderno. Logo, o caminho desta análise parte desse jogo dialético entre fragmentação e autenticidade, resultante dos conflitos sociais vividos pelos personagens em uma sociedade capitalista fundamentada na diluição do indivíduo e na afirmação das massas. Portanto, cabe a metáfora de que o duplo representa a figura narcisista, ao passo que as personagens femininas assumem a metáfora de Cassandra ao prenunciar a crise de um mundo fundamentado no espetáculo.

Nesse sentido, ler o romance tendo como foco as personagens é uma importante chave de leitura, a qual possibilita novos sentidos, tanto à obra quanto ao nosso tempo, dominado pela cultura do espetáculo, em que tudo é representação, de modo que o real perde espaço para o ilusório. José Saramago, quando escreve a obra *O homem duplicado*, possibilita uma crítica direta ao modelo de globalização imposto pela lógica do modo de produção do capital. Ao romper as fronteiras, rompem-se também as culturas dos povos, possibilitando uma massificação do agir e pensar em função da cultura do consumismo. A lógica do multiplicar-se reafirma a sociedade do espetáculo e se retroalimenta pelo consumismo. Nosso desafio é elucidar essas contradições materializadas nas personagens de *O homem duplicado*.

³⁶ “O filme é de 2013, originalmente produzido em inglês, sob a direção de Denis Villeneuve. Recebeu a designação de *Enemy* e é uma produção canadense-espanhola. O protagonista passa a se chamar Adam Bell e o seu duplo, Anthony Claire. Embora haja algumas mudanças (nomes dos personagens são anglicizados; referência a uma cidade específica, Salt Lake; ausência de narrador), o principal do enredo romanesco foi mantido no filme. As mudanças mais importantes ficam por conta de uma das cenas iniciais – inexistente no romance – e, ligada a essa cena, há a mudança do desfecho na cena final” (MACEDO, 2018, p.20-21).

O caos como ficção

Na economia espacial deste capítulo, estabelecemos uma dinâmica de apresentação decorrente de uma fala da personagem Maria da Paz: “o caos é uma ordem a ser decifrada” (SARAMAGO, 2003, p. 103). Esse aforismo dito pela personagem desperta o interesse de Máximo Tertuliano Afonso: “Quê, que foi que disseste, perguntou Tertuliano Máximo Afonso, que já tinha a lista de nomes a salvo, Que o caos é uma ordem a ser decifrado, Onde foi que leste isto, a quem a ouviste” (SARAMAGO, 2003, p. 103). Assim como nosso personagem, os leitores também podem tentar entender: o que é esse caos? O que é essa ordem? Decifrar o quê? Portanto, esse também será o percurso do capítulo. Como primeira tentativa de compreensão do aforismo, tomaremos a palavra “ordem” com referência às questões teóricas aqui matizadas na obra *Sociedade do Espetáculo* (2003), de Guy Debord. Logo, o termo “caos” pode ser associado aos aspectos da própria ficção romanesca. Quanto ao elemento “a ser decifrado”, abrem-se possibilidades de leituras interpretativas sobre o que propõe José Saramago com o romance *O homem duplicado*. Assim, buscamos um método dialético de análise, partindo de obra, teoria e interpretação.

O romance *O homem duplicado*, escrito em 2002, possibilita uma crítica direta ao modelo de globalização que destrói as identidades locais em função de um processo de massificação do consumo. Outras obras do escritor, como *A Jangada de Pedra*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio Sobre a Lucidez* e *A Caverna*, trazem essa crítica de que tudo pode transformar-se em mercadoria, conforme denuncia a personagem: “Então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2000, p. 350). Nessa obra, Saramago ironiza ao associar a caverna de Platão aos Centros de compras, demonstrando que tudo vira mercadoria, até o conhecimento.

A radicalização dessa ironia aparece também em *O homem duplicado*, um romance estruturado em dezenove capítulos em que o personagem principal é Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História, que no início da trama é apresentado como divorciado e pouco se sabe sobre sua última mulher. O nome do personagem revela uma ironia, pois chama atenção pela originalidade, Tertuliano Máximo Afonso, o qual, sempre que aparece na obra, é escrito de forma completa, nunca Tertuliano, muito menos Afonso. Esse fato antecipa que essa originalidade

será corroída quando aparece seu duplo, um ator de filmes de comédia de segunda categoria.

Um colega de trabalho, denominado como professor de Matemática, aconselha que Tertuliano assista a uma comédia *Quem Porfia Mata Caça e*, para sua surpresa, aparece um personagem idêntico a ele:

Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria, Que ideia, meu caro Tertuliano, tenha a bondade de observar que ele usa bigode, enquanto você tem a cara rapada (SARAMAGO, 2002, p. 23).

Esse reconhecimento faz com que Tertuliano empreste outros filmes na tentativa de encontrar o personagem sósia. A busca torna-se uma obsessão, listas de filmes são vistas por Tertuliano até identificar o nome artístico de Daniel Santa-Clara. Ao aprofundar sua investigação, chega-se ao nome verdadeiro do ator: António Claro. Descoberto o nome de seu sósia, Tertuliano vai até a casa de António, mas o primeiro contato é com Helena, mulher de Claro. Em outro momento, Tertuliano encontra-se com António e os personagens investigam detalhes, como cicatrizes e tamanho da mão, tudo idêntico; no entanto, o sósia pergunta a data e hora de nascimento e Tertuliano argumenta:

Não é preciso, eu começo, você mesmo referiu que é uma questão de rectidão e boa-fé, disse Tertuliano Máximo Afonso, Nasceu então a que horas, Às duas da tarde. António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes, ou, para falar com absoluta exactidão cronométrica, pus a cabeça de fora às treze horas e vinte e nove minutos, lamento-o, meu caro, mas eu já cá estava quando você nasceu, o duplicado é você (SARAMAGO, 2002, p. 219).

Outro encontro entre os dois acontece na casa de Tertuliano, quando António Claro revela que não mais se encontrará com ele, porém teria um último pedido, que seria passar uma noite com Maria da Paz. Tertuliano tenta resistir, mas acaba por permitir tal encontro, com a promessa de nunca mais se reencontrarem. Os personagens trocam de roupas e objetos pessoais, um assume o lugar do outro. Tertuliano também se dirige à casa de António e dorme com Helena.

Ao mencionar as duas personagens femininas, Maria da Paz e Helena, faz-se necessário mudar o foco narrativo da análise, que predomina a partir do olhar do

masculino de Tertuliano. Nesse sentido, focalizamos Maria da Paz, Helena e Carolina, na seguinte ordem.

A personagem Maria da Paz vai aos poucos ocupando espaço na vida de Tertuliano, determinada a construir uma relação amorosa, mesmo que seu parceiro ainda não demonstrasse muita convicção no namoro. Como afirmamos acima, foi Maria da Paz quem disse a frase que despertou o interesse de Tertuliano: “o caos é uma ordem a ser decifrada” (SARAMAGO, 2003, p. 103). A personagem representa o lado da ordem, pois é a vida de Tertuliano que estava em um caos. Um dos motivos para essa situação desordenada decorria de sua anterior relação mal resolvida, ao carregar a culpa pela separação. As mulheres atuam a partir de visão pragmática, assim, Maria da Paz funciona como uma possibilidade de ordem ao caos.

Maria da Paz mora com sua mãe que, em boa parte da trama, encontra-se doente; além disso, trabalha como caixa de um banco. A mãe de Tertuliano, Carolina, sempre que pode pergunta de Maria da Paz e pede ao filho que não a engane, desejando que ele estabeleça laços mais profundos e assegure um pouco mais de equilíbrio a sua vida. A decisão de morar em definitivo com Maria da Paz acontece poucos momentos antes, quando Antônio Claro resolve passar uma noite com Maria da Paz.

A cena de suposta traição arquitetada por Antônio Claro e, posteriormente, assumida também por Tertuliano acontece simultaneamente. A personagem Maria da Paz desconhece a verdadeira identidade do homem que está ao lado em sua cama, assim como Helena, que não nota nada aparentemente fora do normal com seu “marido”. Somente no dia seguinte que Maria da Paz percebe um detalhe incomum, ao observar a marca da aliança na mão do suposto Tertuliano. Com efeito, neste momento, ocorre uma reviravolta na história, acarretando a morte trágica de Maria da Paz e Antônio:

Quem é você, perguntou Maria da Paz, e antes que ele respondesse, De que anel é a marca que tem no dedo. Antônio Claro olhou a mão e disse, Ah, isto, Sim, isso, você não é o Tertuliano, Não sou, de facto o Tertuliano [...] Trinta minutos depois, a grande velocidade, o automóvel chocava com o caminhão. Não havia óleo na estrada. A única testemunha presencial declarou à polícia que, embora não pudesse ter a certeza absoluta por causa dos reflexos dos pára-brisas, lhe tinha parecido ver que os dois ocupantes do carro forcejavam um com o outro (SARAMAGO, 2002, p. 313).

Outra personagem feminina de fundamental importância, que previa uma possível tragédia na vida do filho, era Carolina. Logo no início do romance, a mãe

pouco participa da história e, quando aparece, é por meio de telefonemas. Carolina é a mais emblemática das personagens, pois não mora na mesma metrópole de 5 milhões pessoas, mas sim em uma cidade pequena do interior. Outro detalhe fornecido pelo narrador é que Carolina é uma leitora de romances:

Carolina, de apelido, Máximo, aqui finalmente aparece, é uma assídua leitora de romances. [...] Quando será que o meu filho me telefona, e eis que de repente tem a voz juntinha ao ouvido, Bons dias, minha senhora mãe, como tem passado, Bem, bem na forma do costume [...] Daqui por duas semanas, depois ainda terei uma semana de exames, Quer dizer que antes de um mês estarás aqui comigo (SARAMAGO, 2002, p. 135).

Ao chegar à casa de sua mãe, Tertuliano finalmente desabafa que encontrou uma pessoa idêntica a ele. Sua mãe pergunta: “E essa era a causa de andares tão preocupado, Sim, o choque foi muito forte, não posso acreditar que tivesse sucedido alguma vez outro caso semelhante, suponho que a própria genética o contrariaria, nas primeiras noites cheguei a ter pesadelos, era uma obsessão” (SARAMAGO, 2002, p. 258). Outro elemento que torna Carolina uma personagem diferenciada é a associação que Tertuliano faz entre ela e Cassandra:

A tal Cassandra era filha do rei de Tróia, um que se chamava Príamo, e quando os gregos foram pôr o cavalo de madeira às portas da cidade, ela começou a gritar que a cidade seria destruída se o cavalo fosse trazido para dentro, [...] Os trianos acharam que ela estava louca e não fizeram caso dos seus vaticínios, [...] E tu declaraste que tenho vocação para Cassandra, Disse-o e repito, com todo amor de um filho que tem uma mãe bruxa, Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditaram, e por isso, Tróia foi queimada [...] Não tenho nenhum cavalo de madeira à porta de casa, E se tiveres, escuta a voz desta Cassandra velha, o deixes entrar, Estarei atente aos relinchos, Unicamente te peço que não voltes a encontrar com esse homem, promete-mo, Prometo (SAMARAGO, 2002, p. 260).

Infelizmente, o pedido de Carolina para que Tertuliano deixasse de se encontrar com António não foi atendido, visto que quando Tertuliano regressa à cidade recebe a visita de António Claro, no momento já mencionado, em que trocam de identidades, fato este que ocasionará a morte de Maria da Paz e de António Claro, que falece como Tertuliano Máximo Afonso. Ao saber da tragédia e da suposta morte de seu filho Tertuliano, Carolina vem até a cidade para velar o corpo e fazer o enterro. Quando chega, seu filho revela a verdade sobre o que tinha acontecido: “o tempo das meias verdades chegou ao fim, e o das meias mentiras também. Tertuliano Máximo

Afonso puxou uma cadeira para a mãe se sentar, sentou-se ele próprio na borda da cama, e começou o seu relato” (SARAMAGO, 2002, p. 304-305).

Uma ironia presente na obra é a combinação dos nomes. Há a escolha de Tertuliano Máximo Afonso, já mencionada, sempre reafirmado no decorrer da narrativa, que remete ao fato de que para uma vida vazia comparece um nome completo. Maria da Paz apresenta-se como um pleonasma, pois há uma referência ao nome bíblico que já simboliza no imaginário coletivo a paz; ironicamente, o que a personagem encontra é a mentira e a morte. Helena, como sabemos, faz parte do vaticínio de Cassandra. Ao saber da morte do marido, Helena porta-se de forma pragmática:

Helena ficou calada, tinha a mão direita pousada em cima do jornal, a sua aliança de casamento brilhava-lhe na mão esquerda, a mesma que ainda segurava na ponta dos dedos o anel que fora do marido. Então disse, Resta-te uma pessoa que pode continuar a chamar-te Tertuliano Máximo Afonso, Sim, a minha mãe, Está na cidade, Sim, Há outra, Quem, Eu, Não terás ocasião, não nos voltaremos a ver, Depende de ti, Não compreendo, Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim (SAMARAGO, 2002, p. 314).

Conforme descrição do narrador, o enterro de António Claro acontece depois de três dias. Na ocasião, “Helena, e a mãe de Tertuliano Máximo Afonso tinham ido para representar os papéis, uma a prantear um filho que não era seu, outra a fingir que o morto era conhecido” (SARAMAGO, 2002, p. 315). Assim, enquanto há um final trágico para António Claro e Maria da Paz, Tertuliano apenas perde uma vida que era puro tédio e remorso. Nesse sentido, mesmo perdendo seu emprego, abriram-se a ele outras oportunidades. De fato, assumir o lugar do outro marca um cinismo pragmático de Tertuliano, que não suportava sua antiga vida. No momento do enterro em que, por motivos óbvios, não podia ir, o narrador assim o apresenta: “Ele havia ficado em casa, a ler o livro sobre as antigas civilizações mesopotâmicas, o capítulo dos arameus” (SARAMAGO, 2002, p. 315). Aos poucos, podemos construir uma imagem de Tertuliano associada aos personagens das antigas civilizações: primeiro, como vimos, em referência à Guerra de Tróia, e, no final, aos arameus, um povo guerreiro e conquistador que, ao passar dos séculos, assimilaram culturas e preservaram principalmente a língua que, curiosamente, é a mesma língua de Jesus, o aramaico. Com efeito, a referência ao “capítulo dos arameus” elucida uma postura dominadora de Tertuliano, uma vez que conquistar e assimilar novas culturas

significa que, a partir de então, terá uma vida nova, não marcada pelo caos, como era sua antiga vida.

A ordem como teoria

A obra *Sociedade do Espetáculo*, lançada em 1967 pelo filósofo Guy Debord (1931-1994), foi uma importante referência na construção dos movimentos de luta em 1968 na França. O livro é transformado em filme pelo próprio autor em 1973. As ideias revolucionárias do filósofo têm como princípio uma crítica veemente à sociedade do espetáculo, como afirma no prefácio de 1992: “É preciso ler este livro considerando que ele foi deliberadamente escrito na intenção de se opor à sociedade espetacular. Nunca é demais dizê-lo” (DEBORD, 2003, p. 10). Seguindo uma tradição intelectual que articula princípios anarquistas com marxismo de base leninista, Guy Debord retoma os estudos de Marx, tendo como referência as teses de Feuerbach: “Os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; porém, o que importa é transformá-lo” (MARX, 2009, p. 126).

Sociedade do Espetáculo é construída no formato de teses, assim como os apontamentos de Marx acima. Enumerando um total de 221 teses, o autor faz um diagnóstico do surgimento da sociedade do espetáculo, na essência das sociedades capitalistas e nas experiências malogradas do socialismo na União Soviética, com a política de Stalin, assim como nos modelos chineses de dominação por meio da burocratização. Segundo Iná Camargo, “Ele faz a crítica, como duas faces da mesma problemática, tanto ao espetáculo de mercado do ocidente capitalista (o espetacular difuso) quanto ao espetáculo de estado do bloco socialista (o espetacular concentrado)” (COSTA, 2017, n.p.). Para Debord (2003), a primeira manifestação que representou uma novidade foi a Revolução Soviética, materializada nos conselhos de operários. No entanto, o autor salienta que essa experiência foi traída pela própria Social Democracia, que reivindicava uma transição reformista e, portanto, não revolucionária para classe trabalhadora.

Como estratégia de apresentação dessa teoria, tomamos como base algumas ideias mestras do autor: o surgimento da sociedade do espetáculo, a alienação como princípio de existência e a crítica como possibilidade de emancipação da classe trabalhadora. Conforme afirma na primeira tese, “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 2003, p. 13). Essa tese fundamenta que “as condições

modernas de produção” são a forma madura do capitalismo, que torna a vida uma real manifestação de representações. Esse pressuposto instaura-se pelas condições de alienação às quais a classe trabalhadora é submetida:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos ele vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a existência é seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte (DEBORD, 2003, p. 24).

Diante de uma força tão imponente como o modo de produção do capital, a sociedade do espetáculo materializa essa dominação. Mas como superar esse modelo de sociedade? Guy Debord apresenta algumas pistas para superação de tal ordem:

Emancipar-se das bases materiais da verdade invertida, eis no que consiste a auto-emancipação da nossa época. A “missão histórica de instaurar a verdade no mundo”, nem o indivíduo isolado, nem a multidão atomizada, submetida às manipulações, a pode realizar, mas a classe que é capaz de ser a dissolução de todas as classes, ao reduzir todo poder à forma desalienante da democracia realizada, o Conselho, é a instância onde a prática se controla a si próprio e vê sua ação (DEBORD, 2003, p. 165).

Desse modo, a obra *Sociedade do Espetáculo* propõe um diálogo com outras teorias, principalmente a interlocução com os pensadores de Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, os quais cunharam o conceito de Indústria Cultural. Além desses pensadores, acreditamos que o estudo de Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2012), também pode fornecer elementos teóricos na interpretação do romance *O homem duplicado*. Nesse sentido, é mais oportuno aproximar Debord e Benjamin, ao fornecerem um diálogo com a indústria cinematográfica.

A ser decifrado como interpretação

O romance *O homem duplicado* pode ser enquadrado no que Marshall Berman atribuiu à modernidade como paradoxal, assim conceituada: “Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desintegração e mudanças, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’” (BERMANN, 1986,

p. 15). Dessa forma, os romances de Saramago jogam-nos nesse turbilhão de transformações para experimentarmos, como leitores, situações e contradições da vida moderna. À vista disso, essa metáfora do “sólido que se desmancha no ar” pode também ser aplicada à última ação do romance, apresentada pelo narrador:

O telefone tocou. Sem pensar que poderia ser algum dos novos pais ou irmãos, Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter estado António Claro na noite em que lhe telefonou. Agora a conversa vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou a trás. É o senhor Daniel Santa-Clara, perguntou a voz, Sim, sou eu, Andava há semanas à sua procura, mas finalmente encontrei-o, Que deseja, Gostaria de me encontrar pessoalmente consigo (SARAMAGO, 2002, p. 315).

Outra metáfora que a passagem anterior remonta é ao mito de Sísifo, por evidenciar esse eterno retorno, assim como a demais referências mitológicas, como Narciso e Cassandra, que surgem explicitamente no texto entre o diálogo de Carolina e Tertuliano. Para retomar a figura de Sísifo, vale uma referência ao mito dentro de uma sociedade do absurdo:

Deixo Sísifo no sopé da montanha! Sempre se reencontra seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também acha que tudo está bem. Esse universo doravante sem senhor não lhe parece nem estéril nem fútil. Cada um dos grãos dessa pedra, cada clarão mineral dessa montanha cheia de noite, só para ele forma um mundo. A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz (CAMUS, 1989, p. 76).

Nesse contexto, é possível enquadrar Tertuliano como uma pessoa que, aparentemente, não se encaixava aos padrões sociais da sociedade de consumo, uma vez que tinha uma vida infeliz, monótona e sem perspectiva de futuro. Assim que o duplo surge, tudo muda. No romance, a ambiguidade sugere várias possibilidades, entre elas: seria António Claro um alter ego de Tertuliano? Como afirma Alves (2010, p. 77), “O leitor fecha o livro sem saber se o sócia é uma realidade ou uma alucinação projetada por Tertuliano”. José Saramago lança possibilidades aos leitores, contudo um fato pode ser certo: o escritor faz uma crítica ao modelo de sociedade que surge no início do século XXI. Assim como afirmou Gay Debord, no prefácio de seu livro *Sociedade do Espetáculo*, que a intenção é opor-se à lógica hegemônica, Saramago também escreve a partir de um engajamento social, na tentativa de provocar um estranhamento, mas também um alerta:

O conjunto da obra de José Saramago apresenta sempre um alerta para a humanidade; os seus personagens são portadores de um novo olhar para a realidade, seu objetivo é levar a crise e o *frio intenso* para todas as pessoas, possibilitando uma nova forma de ética, baseada na emancipação da humanidade (LEONARDO, 2008, p. 85).

Diante disso, a ousadia em apresentar uma leitura baseada nos pressupostos da *Sociedade do Espetáculo* também é possível, pois, como vimos, a criação do outro parte de uma representação audiovisual (no caso o filme *Quem Porfia Mata a Caça*, além de outros). Nessa projeção do olhar, o real perde valor e a representação assume o primeiro plano, podendo ser o outro ou não ser ninguém, conforme afirma o filósofo:

Quando dezenas ou centenas de milhões de telespectadores assistem simultaneamente ao mesmo programa ao vivo, essas consciências do mundo inteiro interiorizam os mesmos objetos temporais. E se, todos os dias, elas repetem, na mesma hora e regularmente, o mesmo comportamento de consumo audiovisual, porque tudo as leva a isso, tais “consciências” terminam por tornar-se a consciência da mesma pessoa – isto é, de ninguém (STEGLER, 2008, n.p.).

A obra *O homem duplicado* é escrita em um contexto em que o computador começa a surgir, pois suas cartas são ainda escritas à máquina. No entanto, Saramago já apresenta possíveis consequências dessa hiper-representação, como Debord (2003). Dos anos 1960 ao início do século XXI, a sociedade de consumo produz uma homogeneização das pessoas, matando suas individualidades e padronizando as subjetividades ao consumo. Esta sociedade capitalista produz seres narcisistas que se duplicam ao adaptarem-se ao ideal de vida hedonista. Como afirma Alves (2010, p. 79-80), “Dessa maneira, a ficção contribuiria para desencadear, como ocorreu com Tertuliano ao ver o vídeo, um processo de reflexão em relação à vida e à condição humana”.

Portanto, José Saramago não produz obras para serem simples mercadorias que alimentam as engrenagens do mercado. O próprio escritor assume com seu pessimismo a figura de uma Cassandra. Seus romances não produzem um sentimento sublime, mas sim um desespero diante do cinismo deste modelo de sociedade capitalista. Nesse contexto, Carolina assume a alegoria de uma Cassandra moderna, pois chora ao saber que o caos é a ordem da lógica do capital. Diante disso, nada escapa.

REFERÊNCIAS

ALVES, Francisco das Chagas Jacinto. *A construção duplicada em “O homem duplicado”*. 2010. 89 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-20092010-152027/pt-br.php>. Acesso em: 02 abr.2021.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

COSTA. Iná Camargo. *Para compreender a Sociedade do Espetáculo*. Outras Palavras, 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/para-compreender-a-sociedade-do-espetaculo/>. Acesso em: 01 abr. 2021.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 20 abr.2021.

LEONARDO, Devalcir. *As máscaras da modernidade: uma leitura do ser e do poder no romance A caverna, de José Saramago (2008)*. 88 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

MACEDO, André Barbosa de. Enemy e O homem duplicado: solidão, narcisismo, massificação. In: *Revista Eletrônica Falas Breves*, n. 05, p. 20-28, 2018. Disponível em: <https://www.falabreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/93>. Acesso em: 10 abr. 2021.

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In.: *A Ideologia Alemão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STEGLER, Bernard. A hipermassificação e a destruição do indivíduo. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 7 ed., 2008. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-hipermassificacao-e-a-destruicao-do-individuo-2/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CAPÍTULO X

“NÃO SOU MULHER PARA REMORSOS, ISSO É COISA PARA FRACOS, PARA DÉBEIS”: UMA LEITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *CAIM* (2009), DE JOSÉ SARAMAGO

Ana Maria Soares Zukoski

“Vê-se que não conheces as mulheres, são capazes de tudo, do melhor e do pior se lhes dá para isso, são muito senhoras de desprezar uma coroa em troca de irem lavar ao rio a túnica do amante ou atropelarem tudo e todos para chegar a sentar-se num trono”

(José Saramago).

Para começo de conversa: uma nova perspectiva com a metaficção historiográfica

A metaficção historiográfica é compreendida como um gênero/subgênero literário por diversos autores, que lançam diferentes luzes e discussões a seu respeito. No presente capítulo, tomaremos a perspectiva da teórica Linda Hutcheon (1991) que evidencia a procura desse subgênero em “desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (p. 145). O alinhamento entre o literário e o histórico configura-se como uma premissa; todavia, diferentemente de gêneros como o romance histórico, a metaficção³⁷ propõe uma leitura a contrapelo do discurso oficial, permitindo-se verificar uma nova perspectiva. Ao elucidar a existência de outras perspectivas que não a hegemônica, esse subgênero questiona a legitimidade do discurso historiográfico, desmistificando a singularidade de uma verdade absoluta.

Para isso, a metaficção historiográfica vale-se de protagonistas classificados como “ex-cêntricos”, isto é, aqueles que aparecem à margem do discurso oficial. Nas discussões elaboradas a fim de diferenciar esse subgênero do romance histórico, Hutcheon (1991) afirma que ao passo que no romance histórico o personagem

³⁷ Todas as vezes que nos referirmos à metaficção, estamos remetendo à metaficção historiográfica.

principal precisa sintetizar o geral e o particular do discurso hegemônico, a metaficção opera de forma inversa, outorgando voz e tornando visíveis àqueles que foram apagados e silenciados pela História. A expressão “ex-cêntrico” remonta a essa ideia de estar fora do centro, e, portanto, fazer parte da parcela dos marginalizados.

Ainda sobre as reflexões realizadas por Hutcheon (1991), a respeito desse subgênero, vale ressaltar as duas perspectivas a partir das quais a metaficção pode desenvolver-se, sendo elas: pelo uso de recursos como a paródia e a ironia ao reconstruir determinado momento histórico, as quais impulsionam questionamentos que levem os/as leitores/as a refletir; pelo uso de “ex-cêntricos” como protagonistas, e rompem com o silenciamento forçado pelo discurso oficial. No caso da obra *corpus* desse capítulo, *Caim* (2009), percebemos uma mescla entre essas duas perspectivas, dado que a paródia e a ironia permeiam a narrativa do início ao fim, promovendo reflexões não apenas sobre o discurso religioso/bíblico, mas também na forma como ele continua sendo interpretado na contemporaneidade. Ademais, também privilegia personagens marginalizadas, como é o caso do protagonista que nomeia o romance saramaguiano, e as personagens femininas eva e lilith³⁸, que adquirem o direito à voz por meio da pena do autor português.

O uso da metaficção historiográfica é algo recorrente na obra de José Saramago. Roani (2003, p. 102) chama a atenção para o “empenhado trabalho de resgate e de problematização da matéria histórica pelo universo ficcional, mas, sobretudo, uma perspectiva irônica e subversiva”. O autor português promove o enlace entre o discurso literário e histórico de modo a questionar o segundo e mostrar outra perspectiva de interpretação da história oficial. Nota-se que a escolha pela metaficção não implica na reconstrução do passado, mas sim “para sonhá-lo com liberdade criativa, mostrando-o diferente ou mesmo corrigido” (ROANI, 2003, p. 105). É a partir desse entendimento que verificamos a recorrência da metaficção historiográfica na poética de Saramago. A título de ilustração, podemos citar romances como *Memorial do convento* (1982), que promove a releitura da construção do Convento de Mafra; *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), que apresenta em sua trama um dos heterônimos de Fernando Pessoa, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), como uma nova leitura do Novo Testamento bíblico, e *Caim* (2009) que traz a leitura a contrapelo do Antigo Testamento.

³⁸ Optamos por manter os nomes com letras minúsculas, assim como faz José Saramago no romance, a fim de diferenciar as personagens saramaguianas das personagens bíblicas.

Apesar de *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo* não apresentarem releituras de momentos oficialmente históricos, podemos aproximar ambos os romances do conceito de metaficção dado o caráter hegemônico que o discurso bíblico/religioso dispõe e o impacto do mesmo na vida dos fiéis/praticantes que o tomam como um discurso oficial. Muraro (1995) explica que “o mito não é aquilo que ele diz, mas a estrutura psíquica que ele produz” (p. 70). Portanto, a repercussão do mito é mais forte do que ele em si, e observamos que o discurso religioso segue nessa mesma esteira, possuindo tanta legitimidade quanto o discurso histórico.

Conforme comentado anteriormente, as possibilidades de leitura metaficcional historiográfica que se insinuam na narrativa *Caim* são plurais³⁹. Todavia, a nossa proposta de análise centra-se nas figuras femininas principais: eva e lilith. Dado esse recorte, consideraremos, portanto, a perspectiva que privilegia as figuras marginalizadas e lhe concedem o direito de suas vozes serem ouvidas. Nos próximos tópicos, buscaremos conduzir as análises literárias de ambas às personagens, demonstrando como suas atitudes e personalidades destoam do discurso bíblico/oficial e isso promove representações femininas diferenciadas do padrão imposto como feminino. Pelas mãos de Saramago, a representação da mulher alcança níveis de liberdade e força, como pontua Pessoa (2015, p. 44): “suas narrativas apresentam mulheres de forte caráter que defendem ideias e valores próprios, rejeitando uma posição submissa aos homens”. Vamos a elas!

“Melhor louca do que medrosa⁴⁰”: a eva saramaguiana

Pessoa (2015), ao dissertar acerca da representação da mulher nas obras saramaguianas, afirma que “um dos primeiros cuidados da narrativa parece ser aprofundar as personagens femininas, colocando-as em cena em momentos nos quais a Bíblia parece oportunamente tê-las excluído” (p. 44-45). Remetendo, uma vez mais, à perspectiva metaficcional historiográfica, o romance *Caim* coloca as “ex-cêntricas” eva e lilith em posição privilegiada, outorgando-lhe vozes e visibilidade. É notável a diferença entre a representação bíblica de Eva e a de Saramago, tendo em vista que a primeira suscita diversas imagens negativas que foram fomentadas e utilizadas como base do patriarcalismo a fim de justificar a opressão às mulheres.

³⁹ A partir da perspectiva da paródia e da ironia sugerimos a leitura do artigo: ZUKOSKI, Ana Maria Soares; SILVA, Marisa Corrêa. O conceito de metaficção historiográfica no romance *Caim* (2009), de José Saramago. *Revista Movendo Ideias*. Belém, v. 25, n. 1, p. 75-85, 2020. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.17648/movideias-v25n1-2072>>.

⁴⁰ Fragmento do romance.

Entre elas, podemos apontar a questão da submissão e da responsabilidade pelos infortúnios dos homens.

Na simbologia, Eva é tida como a primeira responsável pelo pecado, cumprindo o papel de tentar Adão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018). No discurso oficial, portanto, Adão cai em desgraça a partir do momento em que Eva come e lhe dá o fruto do conhecimento, recaindo sobre a mulher o arquétipo de culpada e responsável pelo pecado original. Braga e Rios (2012) chamam a atenção para o fato de que na “mitologia, na História, na pintura e na literatura é sempre uma mulher – com poucas exceções – a responsável pelos infortúnios dos homens” (p. 114). A culpa pelo pecado original também aparece na narrativa de Saramago, que propõe uma releitura do fato bíblico, focalizando a atenção do/a leitor/a para o modo essa questão ainda é interpretada contemporaneamente.

Este episódio, que deu origem à primeira definição de um até aí ignorado pecado original, nunca ficou bem explicado. Em primeiro lugar, mesmo a inteligência mais rudimentar não teria qualquer dificuldade em compreender que estar informado sempre será preferível a desconhecer, mormente em matérias tão delicadas como são estas do bem e do mal, nas quais qualquer um se arrisca, sem dar por isso, a uma condenação eterna num inferno que então ainda estava por inventar. Em segundo lugar, brada aos céus a imprevidência do senhor, que se realmente não queria que lhe comessem do tal fruto, remédio fácil teria, bastaria não ter plantado a árvore, ou ir pô-la noutra sítio, ou rodeá-la por uma cerca de arame farpado. E, em terceiro lugar, não foi por terem desobedecido à ordem de deus que Adão e Eva descobriram que estavam nus. Nuzinhos, em pelota estreme, já eles andavam quando iam para a cama, e se o senhor nunca havia reparado em tão evidente falta de pudor, a culpa era da sua cegueira de progenitor (SARAMAGO, 2017, p. 12-13).

Por meio da ironia, quase ácida do narrador, podemos observar as construções de sentido que criticam o discurso oficial e buscam lançar luzes e reflexões aos/às leitores/as acerca das problemáticas contidas em tal discurso. Observamos que o narrador discute sobre a criação de um pecado original com base na atitude de Eva, ou seja, ela não teria como saber que estaria cometendo um pecado, se essa noção foi criada após ela comer o fruto. Na mesma esteira, encontra-se a instituição do inferno a partir da necessidade de uma noção de castigo, sugerindo que conceitos tidos como fundamentais no contexto religioso aproximam-se da concepção de ideário sócio-cultural. Dito de outra forma, a crítica caminha no sentido de compreender de que forma tais conceitos são criados e manipulados a partir da necessidade de controlar as massas sociais.

Ademais, o narrador elenca três justificativas, mostrando que a culpa em derredor de eva trata-se de uma atribuição. A primeira justificativa ocupa-se das noções de conhecimento e ignorância, denotando ao ser humano, sem especificar gênero, a característica da sede pelo conhecimento. Já a segunda justificativa encaminha a falha para o senhor, sugerindo que o erro não foi da mulher e sim de deus que não impediu que isso acontecesse, apontando, inclusive, possíveis formas por meio das quais ele teria conseguido impedir. A terceira e última justificativa apresentada diz respeito ao fato de adão e eva já se relacionarem sexualmente e disso ser desconhecido de deus, colocando em xeque o poder de onisciência e onipresença, que o senhor supostamente possuía.

O episódio saramaguiano vem ao encontro das discussões de Oliveira Neto (2012, p. 115-116), que afirma que “forjou-se uma interpretação que coloca como peso maior sobre a fêmea a sua incapacidade de controle dos vícios e a ideia de pecado, dominados estes apenas pela ordem racional do macho”, direcionando à mulher, portanto, a noção de culpa. Todavia, “não é de maneira gratuita que, por através do ato de ‘desobediência’ ao Criador, tenha se arдилado toda uma sorte de discursos [...] que vão sedimentar um silenciamento sobre a voz da mulher e um caráter de apenas submissão de Eva aos desígnios do macho” (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 116), evidenciando o caráter arbitrário e hierárquico que acompanha a manipulação das interpretações dos textos sagrados.

A articulação dessas três justificativas constrói uma imagem arrogante e egocêntrica para o deus saramaguiano, afastando-o do divino e aproximando-o do humano. Ao dotar o senhor com características essencialmente humanas, diminui-se o caráter dogmático das ações divinas e, por extensão, modifica-se o modo de avaliar e interpretar suas atitudes. O romance nos permite compreender que o julgamento e a condenação de eva, ao responsabilizá-la pelo pecado original, ocorrem de forma arbitrária, podendo ter sido atribuída a adão, se assim fosse da vontade do senhor, pois, conforme as justificativas demonstram, outras possibilidades poderiam ter interferido de modo a impedir que isso acontecesse.

A eva de Saramago apresenta uma postura diferente da Eva bíblica, já que, apesar de transgredir a norma imposta por Deus, mantém uma atitude submissa para com ele e com Adão. A releitura metaficcional historiográfica dota eva de atitude, conhecimento e voz, sendo juntamente com lilith “desde o princípio rebeldes a Deus, e como tal rebeldes à sociedade como um todo” (PESSOA, 2015, p. 45). As relações sexuais entre eva e adão não estão associadas à procriação e maternidade, considerando que “desde o primeiro dia souberam que estavam nus e disso bem se

havia aproveitado” (SARAMAGO, 2017, p. 18), sugerindo que o relacionamento sexual visava apenas o prazer. O sexo é desassociado da necessidade de gerir, rompendo com o ideal de maternidade remetido à Eva bíblica, vista como a mãe da humanidade ou a primeira mãe.

O ideal de submissão é rompido por Eva de diversas formas. Tem seu início no âmbito intelectual, com a elaboração de ideias para enfrentar a nova situação na qual ela e Adão encontram-se. Vale salientar que mesmo se concentrando, inicialmente, na esfera mental, ao se apoderar desse campo intelectual, a personagem ocupa um domínio outorgado ao poderio masculino. O pessimismo, com o qual Adão encara essa apropriação por parte de Eva, está para além de sua percepção individual, representando a coletividade da visão masculina: “Céptico, como qualquer homem, quanto aos resultados de uma diligência nascida em cabeça feminina, Adão disse-lhe que fosse ela sozinha e que se preparasse para sofrer uma decepção” (SARAMAGO, 2017, p. 21-22). A descrença depositada e manifestada à mulher funciona como uma tentativa de controle, a fim de desestimular o uso intelectual de Eva. O mesmo se reflete ao lançar a mulher sozinha em tal empreitada, pois reflete o descontentamento de Adão e sua posição contrária à realização de uma ideia feminina.

Desse modo, Eva segue rompendo os ideais opressores, utilizando-se para isso da fala, a qual, no romance de Saramago, também é domínio das mulheres. Em uma postura firme, Eva trava um embate linguístico com seu marido, questionando-o e, por extensão, debatendo contra a visão social: “como quererás tu que ele vá desobedecer às ordens que o senhor lhe deu, [...] Não sei, e não vou saber enquanto não o intentar, E se não conseguires, Se não conseguir, não terei perdido mais os passos para lá e para cá, e as palavras que lhe disser, respondeu ela” (SARAMAGO, 2017, p. 22). A argumentação, com direito à contra-argumentação, reflete o nível de maturidade linguística e mental que a personagem adquire com os contornos saramaguianos, além de romper com o discurso religioso em pelo menos três níveis, sendo eles: o intelectual ao refletir, o linguístico ao travar um diálogo questionador com o marido, e o físico, ao deslocar-se até o paraíso e colocar suas ideias em prática. Ao utilizar-se da esfera linguística, percebemos que Eva “tornou a linguagem sua arma de questionamento e crítica” (BRAGA; RIOS, 2012, p. 119).

A personagem segue transgredindo os padrões por meio do confronto linguístico direto com o marido, recusando veemente a posição de submissão à qual ele tenta submetê-la: “Sobre o que o senhor possa ou não possa, não sabemos nada, Se é assim, teremos de o forçar a explicar-se [...] Estás louca, Melhor louca que medrosa, Não me faltes ao respeito [...] eu não tenho medo [...] Eu também não,

portanto estamos quites, não há mais que se discutir (SARAMAGO, 2017, p. 22). O excerto ilumina a consciência crítica que a personagem desenvolveu, considerando que o seu olhar “está diretamente ligado à sua percepção das coisas e do mundo, à consciência de si como mulher e esposa, insatisfeita com a subordinação do marido” (BRAGA; RIOS, 2012, p. 119). Nesse sentido, eva traz à tona o olhar feminino a partir da perspectiva feminina, lançando luz também na subordinação à qual o adão se encontra enredado. Seu confronto não reflete apenas a busca pela sua liberdade individual, incluindo a liberdade masculina dos padrões religiosos/divinos. A personagem coloca-se em pé de igualdade com adão ao afirmar que “estamos quites”, desmistificando a noção de superioridade masculina em seu relacionamento conjugal.

No âmbito físico, eva segue com as transformações, transferindo para a prática a ideia materializada na esfera intelectual: “Estava nua da cintura para cima. A espada silvou com mais força [...] a mesma energia que levou o querubim [...] erguer a mão esquerda e tocar no seio da mulher [...] Eva sorriu, pôs a mão sobre a mão do querubim e premiu-a suavemente contra o seio (SARAMAGO, 2017, p. 25). A sexualidade de eva, praticamente ignorada na versão bíblica, é uma parte substancial da personagem. Notamos, porém que “o erotismo ultrapassa a fronteira do sexo e se revela como forma de conhecimento do parceiro” (BRAGA, RIOS, 2012, p. 122). Valer-se do corpo eroticamente, não diminuiu a capacidade subversiva de eva, considerando que ela o faz com intenções bastante explícitas, cumprindo também o papel de incitar uma revolta nos próprios domínios divinos. De acordo com Pessoa (2015), eva segue “agindo diretamente contra os preceitos divinos, como quando relaciona-se com o Querubim” (p. 46). Transgredir os padrões sociais e religiosos reflete o imbricamento existente entre essas esferas, sobretudo pelo caráter dogmático que a segunda dispõe sobre a primeira, exercendo uma poderosa fonte de influência.

A insubordinação empreendida por eva, tanto ao nível social como divino, materializa-se na relação sugerida entre ela e o querubim azael: “Deste-lhe alguma coisa em troca, Que coisa e a quem, disse eva, sabendo muito bem a que se referia o esposo [...] a azael, disse adão omitindo por cautela a primeira parte da questão, É um querubim, um anjo, respondeu eva, e mais não achou necessário dizer (SARAMAGO, 2017, p. 28-29). Nota-se, portanto, que eva não se preocupa em responder os questionamentos do marido e nem manifesta nenhuma conduta relacionada a arrependimento ou culpa, denotando, dessa forma, uma sólida constituição interior consoante com os novos ideários que ela criou a partir de suas

necessidades e vontades. A personagem floresce de dentro para fora e de fora para dentro, sendo que as atividades internas a motivam a agir e suas atitudes fornecem material para a continuidade da construção subjetiva:

Estava surpreendida consigo mesma, com a liberdade com que tinha respondido ao marido, sem temor, sem ter de escolher as palavras, dizendo simplesmente o que, na sua opinião, o caso justificava. Era como se dentro de si habitasse uma outra mulher, com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado, uma fêmea que decidira, finalmente, fazer uso total da língua e da linguagem que o dito senhor, por assim dizer, lhe havia metido pela boca abaixo (SARAMAGO, 2017, p. 23).

O excerto descreve com precisão o poder e a autonomia que a personagem conquistou por meio de suas lutas nos âmbitos: intelectual, linguístico e físico. A eva de Saramago vai contra a ideia fomentada pelo patriarcalismo de que “a mulher que tentasse usar seu intelecto [...] estaria violando a ordem natural das coisas, bem como da tradição religiosa [...] A condição de subjugada da mulher deve ser tomada como de origem divina” (ZOLIN, 2019, p. 214). A personagem saramaguiana ataca, portanto, as raízes e os frutos do preconceito contra as mulheres, instaurando “outro itinerário de subversão a ordem do patriarcado” (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 115), demonstrando como se faz necessária a reflexão acerca das interpretações e do modo como elas impactam as nossas vidas contemporaneamente. Assim, eva traz ao lume, conceitos indispensáveis como a questão da liberdade, o direito à fala e de ser ouvida, a afirmação de si enquanto mulher com subjetividades próprias e o não aceitação daquilo que destoasse ou maculasse sua vontade própria, podendo ser compreendida como a “mulher que conquistou o acesso ao livre pensamento e uma nova atitude diante de deus e do homem” (BRAGA; RIOS, 2012, p. 120).

“O senhor é senhora e o seu nome é lilith⁴¹”: a renegada livre

Caim (2009) nos apresenta uma gama de personagens que, de acordo com a nomenclatura de Hutcheon (1991), podem ser classificadas como “ex-cêntricas”. Conforme temos discutido até aqui, dentre essas personagens, nos salta aos olhos, a representatividade feminina. No tópico anterior, nos detivemos na figura de eva. Nesse, dedicar-nos-emos a uma personagem singular: lilith.

⁴¹ Excerto do romance.

Diferentemente de Eva, que ocupa um espaço, ainda que marginal, na narrativa bíblica, Lilith foi banida das escrituras sagradas, existindo apenas no que seu mito evoca. A exclusão não conseguiu apagá-la totalmente, visto que seu mito persiste em heterogêneas culturas. Sicuteri (1985) aponta que ela foi “removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal” (p. 23). Koltuv (2017) a define como “uma força, um poder, uma qualidade, uma renegada. Um espírito livre” (p. 9). A figura de Lilith concilia em si a questão de poder e a repressão contra esse poder que é visto como intimidante. A ameaça contida no poder de Lilith está relacionada com o princípio de igualdade que acompanha as suas diversas origens: “Lilith aparece nitidamente [...] como uma força contrária, um fator de equilíbrio, um peso contraposto à bondade e masculinidade de Deus, porém de igual grandeza” (KOLTUV, 2017, p. 15). Dessa forma, a existência do mito de Lilith já questiona por si, a ideia de hierarquia entre os gêneros, tese defendida e difundida por meio do patriarcalismo.

A igualdade pela qual Lilith empreende sua busca, de acordo com Koltuv (2017), “fundamenta-se no fato de que tanto ela como Adão foram criados do pó ou da terra; contudo, Lilith se recusa a *ser* mera terra para Adão. Ela quer a liberdade de se mover, de agir, de escolher, de decidir” (p. 43-44, grifo da autora). Sicuteri (1985) também aponta seu desejo de igualdade como o motivo para a sua expulsão, dado que Lilith questiona a posição do ato sexual, não aceitando ficar por baixo, dado que isso metaforizava a dominação masculina: “Mas Lilith insiste: ‘ – Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual’ [...] Existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio” (SICUTERI, 1985, p, 35). Percebemos, portanto, que a figura de Lilith carrega em si um poder maior do que a de Eva. Saramago, em *Caim* traz a personagem para a narrativa, iluminando a sua existência e atribuindo-lhe agência.

A lilith saramaguiana diferencia-se em alguns aspectos da Lilith mitológica. Ambas aparecem como detentoras de grande poder. Todavia, ao passo que a mitológica é associada a uma imagem demoníaca, descrita como a “Serpente Tortuosa” (KOLTUV, 2017, p. 67), essa personagem adquire contornos essencialmente humanos. É preciso considerar que o tempo da narrativa remete ao tempo do Antigo Testamento, portanto, anterior a qualquer avanço conquistado pelas lutas feministas. Esse fato reflete a dimensão do poder dessa personagem que é temida: “E o senhor daqui, é quem, O senhor é senhora e o seu nome é lilith, Não tem marido, perguntou caim, Creio ter ouvido dizer que se chama noah, mas ela é

quem governa o rebanho, disse o olheiro” (SARAMAGO, 2017, p. 49). A postura de caim refrata uma visão patriarcal, questionando, antes de conhecer lilitth, acerca de uma presença masculina que pudesse organizar e dirigir o povoado. Vale ressaltar, no entanto, que aqueles que já conhecem a personagem, como é o caso do olheiro, demonstram compreender que lilitth é capaz de muito mais do que governar uma cidade. Ao ocupar uma posição de poder administrativo, essa personagem já inicia sua trajetória na narrativa rejeitando as “normas patriarcais, peremptoriamente, minando as bases mais simples delas com atitudes diretas e francas” (PESSOA, 2015, p. 49). Ao contrário de eva, que precisa trilhar uma jornada que passa pelo âmbito intelectual e linguístico para chegar à concretude das ações, lilitth já dispõe desses domínios, inclusive com o aceitamento social.

A questão da sexualidade, assim como em eva, aparece desassociada da ideia de maternidade, sobretudo porque lilitth é descrita como voluptuosa: “Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços, Que feitiço [...] a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido (SARAMAGO, 2017, p. 51). A dona da cidade é mais temida do que respeitada, o que sugere uma insatisfação por parte da sociedade em reconhecer o poder de uma mulher. De fato, lilitth demonstra estar indisposta a se anular em prol dos homens com os quais tem relações sexuais (BRAGA; RIOS, 2012). Daí a criação de estereótipos em derredor de sua imagem, estereotipando-a como “bruxa” e atribuindo-lhe uma responsabilidade pela ruína masculina, principalmente, a aqueles com quem ela estabelece algum tipo de relacionamento.

A sexualidade da lilitth saramaguiana não é circunscrita pelos padrões patriarcais, isto é, ela não limita sua vida sexual a seu marido. Braga e Rios (2012), afirmam que essa personagem “está bem distante do ideal de mulher casta e obediente [...] [suas] atitudes agridem a sociedade, pois atua de forma dominadora em seus casos extraconjugais” (p. 121). Agindo conforme a conduta masculina, segundo a qual se considera legítimo manter relacionamentos fora do casamento, lilitth não faz questão de esconder seus amantes, sendo de conhecimento não apenas do marido, mas de toda a cidade: “Vejo que és ágil de cabeça, se estás a pensar no meu marido, sim, também esse não está autorizado a entrar, mas ele já o sabe, não tens que lho dizer” (SARAMAGO, 2017, p. 56-57). A naturalidade com a qual lilitth trata seus casos sugere que noah, seu marido, não apenas conhece como também aceita que sua mulher os tenha, não mantendo uma posição contrária às ideias e às atitudes da esposa.

Ainda no que tange a sexualidade, lilith consegue manter uma posição autoritária mesmo no ato sexual, “porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (SARAMAGO, 2017, p. 59). Distanciando-se do ideal de passividade feminina durante o sexo, prerrogativa do patriarcalismo, lilith exerce uma dominância que não é vista em eva. Apesar de gozar de determinada liberdade sexual, eva não atinge o controle de lilith, pois a segunda tem o direito de escolher com quem deseja ter relações sexuais, e o modo como fará: “Aplicado, caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexo por aqueles desgarros de movimentos e vozes [...] as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma solicitava ou impunha (SARAMAGO, 2017, p. 60). As exigências realizadas pela personagem saramaguiana refletem a longa experiência sexual que lilith dispõe, principalmente, se comparado a caim. Com esses dois personagens, a narrativa subverte a ordem patriarcal, deixando o homem restrito à experiência sexual única.

Conforme já comentamos, no matrimônio a postura poderosa de lilith não se altera, fazendo uso livre do seu direito à fala para tratar de assuntos das mais variadas naturezas, como demonstra o excerto: “Quando o marido entrou, disse sem preâmbulos, Mandarás matar o escravo que me deste para acompanhar caim [...] Onde está caim, já que passou a ser esse o seu nome, A salvo, no meu quarto. O silêncio tornou-se palpável (SARAMAGO, 2017, p. 67). À lilith cabe o poder sobre a vida das pessoas, sendo exclusivamente sua a decisão de matar o escravo que obedecia às ordens do marido, demonstrando, uma vez mais, como sua vontade encontra-se acima da vontade masculina. O silêncio desconfortável que foi gerado a partir de suas ordens remete à incapacidade de noah que, mesmo contrariado, não consegue se opor ou fazer frente de resistência à esposa. A lilith saramaguiana, em seu relacionamento com noah, representa, dessa forma, a inversão da hegemonia do binarismo homem/mulher, pois o pêndulo da autoridade verte em favor de lilith. Todavia, isso não pode ser observado na relação entre lilith e caim, dado que entre os dois protagonistas, é a ideia de igualdade que domina, sobretudo, pelo fato de eles serem humanamente representados. Essa discrepância entre o tratamento que a personagem mulher faz, é observada no fragmento:

Foi notado que, ao contrário do que determinaria o protocolo, não era noah quem ocupava o centro do pequeno grupo, mas sim lilith, que desta maneira separava o marido do amante, como se dissesse que, embora não amando o esposo oficial, a ele se manteria ligada porque assim o parecia desejar a opinião pública e o necessitavam os

interesses da dinastia, e que, sendo obrigada pelo cruel destino (SARAMAGO, 2017, p. 72).

Rompendo, uma vez mais, com o protocolo, a disposição das pessoas na cerimônia de enforcamento do escravo espião é realizada a partir das vontades da dona da cidade. Ao colocar noah ao seu lado, ela o rebaixa, considerando que os preceitos patriarcais outorgava-lhe a posição de centro. caim, por sua vez, que não fazia parte da hierarquia administrativa da cidade, é promovido ao conquistar um lugar ao lado de lilith. O excerto ilumina a questão discutida anteriormente, sobre a igualdade entre lilith e caim e a hierarquia estabelecida com noah. O fato de não excluir o marido, de acordo com Braga e Rios (2012), refrata que a personagem, mesmo não se preocupando em disfarçar seus casos extraconjugais, “procura agir de acordo com as aparências, conforme o que lhe é conveniente” (p. 121). Apesar de, a princípio, parecer ideias contraditórias, lilith é perspicaz ao conciliar suas vontades com a presença do marido dado que, ao lado de noah, ela consegue demonstrar de forma mais explícita o seu poder, tendo em vista a hierarquia existente nesse relacionamento, e manter a cidade sob seu domínio.

O poderio de lilith não se esfacela com o tempo, o que sugere a solidez da sua subjetividade enquanto mulher-sujeito⁴²:

Em dez anos não conheci outra mulher, disse caim enquanto se deitava, Nem eu outro homem, disse lilith, sorrindo com malícia, É verdade o que dizes, Não, estiveram nessa cama alguns, não muitos porque não os podia suportar, minha vontade era cortar-lhes o pescoço quando descarregavam, Agradeço-te a franqueza, A ti nunca te mentiria, disse lilith, e abraçou-se a ele (SARAMAGO, 2017, p. 126-127).

A relação de igualdade com caim⁴³ não alterou o caráter voluptuoso e forte de lilith, que continuou sua trajetória afrontando os padrões patriarcais, especialmente, por meio de sua sexualidade. Exceto com caim, percebemos que a personagem saramaguiana reduz os homens a meros instrumentos sexuais, isto é, objetificando-lhes. O conceito de objetificar é compreendido por Bonnici (2007), como “a maneira pela qual indivíduos tratam os outros como objetos. É a prática própria da ideologia patriarcal e da ideologia colonial de tratar o *outro* (diferente na cor da pele, na raça, na etnia, na religião, no gênero) como inferior” (p. 192, grifo do autor). Com efeito,

⁴² Para Zolin (2009), “a *mulher-sujeito* é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas [patriarcais], por seu poder de decisão” (p. 219, grifo da autora).

⁴³ Nota-se que a relação de igualdade entre caim e lilith é pautada no envolvimento amoroso que existe entre os personagens.

lilith os usa apenas visando o prazer carnal, e isso é evidenciado pela sua vontade de ‘cortar-lhes o pescoço quando descarregavam’, isto é, depois que cumpriam a função que ela havia determinando, os homens tornavam-se passíveis de serem descartados. A franqueza com a qual trata *caim* demonstra o desinteresse da personagem de abrir mão da sua liberdade, vontades e autonomia. Mesmo estando em igualdade com o protagonista que nomeia o romance, lilith não permite que isso altere o seu modo de pensar e agir no mundo.

Apresentando-se como uma mulher poderosa, lilith simboliza uma representação feminina forte: “Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith” (SARAMAGO, 2017, p. 126). Dessa forma, a personagem imprime o seu poder, de modo a estimular outras mulheres a encontrarem a sua força interior, sugerindo que lilith as habita, sendo necessário apenas despertá-la em sua subjetividade.

Considerações possíveis

As personagens femininas em *Caim* (2009), de José Saramago, apresentam-se como uma versão mais empoderada que nas versões cristalizadas pelo discurso oficial religioso/bíblico. Isso refrata o posicionamento de Oliveira Neto (2012), que aponta o “território fértil da literatura [como] [...] o espaço para o engendramento de subjetividades não hegemônicas” (p. 125). Por meio da metaficção historiográfica, Saramago resgata e emancipa essas personagens que tiveram pouco, ou nenhum, espaço na versão oficial, permitindo-lhe o direito a fala e a agência.

Vale ainda ressaltar que tanto *eva* como *lilith* “situam-se na ordem de um autoconhecimento; são mulheres que, em não se masculinizarem para serem sujeitos ao lado dos homens e nem muito menos colocaram-se inferiores a eles [...] mostraram-se como conscientes de seu papel na coletividade” (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 133). Retratadas no mais âmago do humano, as personagens femininas convidam o/a leitor/a a refletir sobre a condição feminina e sobre os mecanismos que levaram a cristalização de tais ideais, que continuam a ser interpretados e utilizados como manutenção da dominação masculina em pleno século XXI.

Ao dar uma nova chance de leitura para essas personagens, Saramago nos presenteia com mulheres fortes e poderosas, com domínio dos âmbitos intelectual, linguístico e social, exortando as mulheres a buscarem suas *evas* e *liliths* saramaguianas no íntimo de si mesmas, a fim de construírem uma trajetória rumo à mulher-sujeito que cada uma apresenta em sua subjetividade.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Débora Renata de Freitas; RIOS, Otávio. A mulher, o mal? – Representações do feminino em José Saramago. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. v. 4, n. 8, p. 113-130, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29726>>. Acesso em 01 fev. 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p.
- KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*. Trad. Rubens Rusche. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, -1995. 205 p.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2012. 280p.
- PESSOA, Miguel Damian Ribeiro. A visão do feminino nas releituras bíblicas de Saramago. *Revista Escrita*. n. 20, p. 44-56, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_escrita.php?strSecao=input0> . Acesso em 01 fev. 2021.
- ROANI, Gerson Luiz. Espaços que a história tece na ficção de Saramago. *Letras, Santa Maria*, v.27, p. 99-110, 2003.
- SARAMAGO, José. *Caim*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 172p.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a Lua Negra*. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 211-237.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

CAPÍTULO XI

DE MOZART A SARAMAGO: PERIPÉCIA(S) DE UM SEDUTOR?

DON GIOVANNI

*Deixar as mulheres! Louco! Deixar as mulheres!
Saiba que elas me são necessárias mais do que
o pão que como, mais do que ar que respiro*
(PONTE, s/d, p. 42).

DON GIOVANNI

*Leporello, és um ignorante, não entendes nada de psicologia feminina.
Uma mulher que se negou uma vez poderá não negar-se segunda, mas
nunca o faria por iniciativa própria, esperaria até que a rodeassem de
novas súplicas, de novas implorações, em suma, de novas manobras
de sedução. Então, sim, içaria a bandeira branca que já tinha
preparada* (SARAMAGO, 2005, p.70).

Beatriz da Silva Massari

Vicentônio Regis do Nascimento Silva

Considerações iniciais

Quando ministra palestras sobre a arte da criação literária, Umberto Eco detalha sua opção por listas que, intencional ou esporadicamente, surgem em seus romances. Entre as espécies de listas, destacam aquelas elaboradas de maneira prática: “Uma lista prática nunca é incoerente, desde que possamos identificar o critério associativo que a orienta” (ECO, 2013, p. 111). Então, como exemplo, recorre àquela elaborada em *Don Giovanni*:

Um belo exemplo de lista prática é a famosa enumeração de Leporello em *Don Giovanni*, de Mozart. Don Giovanni seduziu um grande número de camponesas, criadas, senhoras da cidade, condessas, baronesas, marquesas, princesas – mulheres de todo feitio, categoria e idade. Mas Leporello é um guarda-livros metuculoso e seu catálogo é matematicamente completo:

“Na Itália seiscentas e quarenta,
Na Alemanha duzentas e trinta e uma,
Cem na França, Noventa e uma na Turquia,
Mas na Espanha já são mil e três”.

O total perfaz duas mil e sessenta e cinco, nenhuma a mais, nenhuma a menos. Se Don Giovanni viesse a seduzir Dona Anna ou Zerlina no dia seguinte, então teríamos uma nova lista. Está claro por que fazemos listas práticas. Mas por que criamos as poéticas? (ECO, 2013, p. 111-112).

Portanto, reflete o romancista nas últimas linhas da citação, claramente, o motivo das listas práticas que, por sua vez, são diferentes das listas poéticas. Voltaremos, ao fim, a tratar das listas práticas e das listas poéticas.

O imaginário europeu contemporâneo – mescla de erudito e popular – já se habituou às histórias de pelo menos dois conquistadores: Don Giovanni – também conhecido, em nosso país, como Don Juan – e Giacomino Casanova. O primeiro – cuja existência discute-se até hoje – serve de matéria-prima para ópera, filmes de Hollywood, musicais em geral e peças teatrais. A intenção deste capítulo é comparar as personagens femininas criadas por Mozart/Lorenzo da Ponte e Saramago. Entretanto, antes de passarmos às análises, tecemos alguns esclarecimentos:

1 – Tomou-se o texto da ópera *Don Giovanni* como fonte de análise. Logo, a questão musical não é abordada;

2 – Aplicaremos algumas perspectivas teóricas da intertextualidade na comparação entre o texto primitivo e o texto derivado;

3 – Por fim, discutiremos como o *ethos* das personagens femininas de Mozart são (re)desenhadas, (re)definidas, (re)escritas na perspectiva saramaguiana.

***Don Giovanni* – Mozart**

Ópera é gênero musical que exige paciência e atenção do(a) espectador(a) e paciência e atenção dos(as) executantes na medida em que, por um período não inferior a sessenta minutos, é necessário atentar-se aos pormenores de uma história, ao mesmo tempo narrativa – já que há uma letra/libreto a ser seguido –, música – composta para encadear o desenvolvimento do enredo –, e, por fim, representação – embora o ponto principal seja a interpretação musical, pressupõe-se encenação teatral:

A ópera é um gênero musical que se caracteriza pela intensidade dramática. Tudo ali se faz por meio da exacerbação – exacerbação vocal, antes de tudo. Uma ópera é o triunfo da voz exclamada, não havendo ato importante que não se pratique sem o acompanhamento de um bom “dó de peito”. Herdeira direta do teatro grego, em que os coros tinham papel de destaque, a ópera se tornou um gênero dramático no qual o canto assumiu o protagonismo da representação.

Apesar de, na maioria dos casos, também possuir o chamado “recitativo” – parte do texto que é falado, e não cantado –, o canto, nesta modalidade de representação, foi elevado à categoria de arte suprema, a ponto de, muitas vezes, os compositores ingressarem no exagero das chamadas “coloraturas”, meras peças de exibição vocal destinadas a pôr em destaque as virtudes vocais de prima-donas e tenores excepcionalmente dotados (FRANCHINI, 2013, p. 7).

São comuns as adaptações de clássicos literários. Como exemplos, temos *O Guarani*, romance do brasileiro José de Alencar, transposto aos palcos pelo maestro (igualmente brasileiro) Carlos Gomes; *Tristão e Isolda*, lenda européia à qual temos acesso pela maestria de Wagner; *Otelo*, de Shakespeare, retomada por Verdi; *Fausto*, de Goethe, por Gounod, ou, também de Wagner, *Werther*, redesenhada por Massenet. Dessa maneira, não é de estranhar que, dominando as técnicas musicais, os grandes compositores recorressem aos homens de letras para elaboração do enredo, da trama, da história, enfim, da narrativa com a qual suas melodias deveriam casar.

A música, no entanto, não é a única coisa que importa em uma boa ópera. Além de expressão musical, ela também é uma forma de expressão literária, uma vez que conta uma história, criada e desenvolvida no chamado “libreto”, que nada mais é do que o seu roteiro. Talvez exista alguma “ópera abstrata” perdida por aí, mas a regra tradicional exige o enredo, a história palpitante que faz mover todas as engrenagens da encenação (FRANCHINI, 2013, p. 8).

Especificamente a respeito do libreto *Don Giovanni*, “o abade e poeta Lorenzo da Ponte [o] escreveu para Mozart” (SUHAMY, 2001, p.39), sabendo-se que o músico “compôs a abertura em uma noite, na véspera de sua estréia” (SUHAMY, 2001, p.39).

Feitos tais esclarecimentos, concentramo-nos no texto operístico. Trata-se de uma lenda europeia: o sedutor que, independentemente do grupo social, econômico, religioso, cultural, financeiro ou geográfico (passeia por vários países), leva para a cama, consoante a contabilidade de seu empregado Leporello, a inacreditável quantia de duas mil mulheres.

Don Giovanni divide-se em dois atos. O primeiro deles – composto de 19 cenas – narra-nos as peripécias do protagonista ao tentar ampliar sua lista de conquista: ele entra no quarto de Donna Anna, mas aparentemente o fracasso manifesta-se em sua fuga tresloucada durante a qual, o pai da jovem, o interpela ainda no jardim. Em rápido duelo, Don Giovanni mata o Comendador. Donna Anna e Don Ottavio encontram o corpo. Durante todo o ato, Leporello, auxiliar de Don Giovanni, critica o comportamento do amo: “Assim sendo, caro senhor patrão, a vida que o senhor leva (*no ouvido, mas alto*) é de patife” (PONTE, s/d, p. 9).

Embora aparentemente divirja do nobre, Leporello manifesta o interesse de continuar computando a lista de conquistas. Dessa maneira, não seria inteiramente distante da construção do sentido textual apontar que, na percepção de Don Giovanni, a figuração entre caça (mulher) e caçador (homem), afasta o ato sexual de quaisquer configurações humanas, ritualísticas ou românticas: “Don Giovanni: [...] Calado: tenho a impressão de sentir cheiro de mulher!” (PONTE, s/d, p.10).

A cena 5 inicia-se com a chegada de Donna Elvira. Visivelmente transtornada, acusa Don Giovanni de tê-la enganado e, mais adiante, ameaça matá-lo (PONTE, s/d, p.11). Ainda sem saber que se trata de Donna Elvira, o conquistador se dispõe a “consolar o seu tormento” (PONTE, s/d, p.11), atitude considerada trivial por Leporello: “(Assim consolou mil e oitocentas!)” (PONTE, s/d, p.11). Já é possível assimilar que, primeiro, Don Giovanni consola suas presas; em seguida, tenta convencê-las; por fim, caso o consolo ou o convencimento mostrem-se infrutíferos, concretiza o sexo a todo custo. Na cena 2, ao parabenizar o amo por sair vivo do duelo, Leporello dispara: “Bravo: duas façanhas graciosas! Forçar a filha e matar o pai” (PONTE, s/d, p.6).

A partir daí, é possível constatar que Don Giovanni usa – provavelmente o verbo mais adequado neste momento – as mulheres, tornando-as objeto de sua satisfação sexual. O catálogo lembrado por Umberto Eco constitui lista fungível: comemora-se tamanha volatilidade, humilhando-se Donna Elvira que, imaginando-se sujeito pleno, é, na visão do conquistador, do empregado e da construção textual, apenas mais um dos objetos usados e descartados:

DONNA ELVIRA

O desgraçado me enganou, me traiu!

LEPORELLO

Ah, conforme-se;

A senhora não é, não foi e não será a primeira, nem a última.

Olha! Esse livro nada pequeno está todo cheio de nomes de suas belezas.

Cada vila, cada burgo, cada país é testemunho de suas empreitadas femininas (PONTE, s/d, p.13).

O interesse de ampliar a lista de consumações sexuais – regamente guardada, arquivada e contabilizada – impulsiona Don Giovanni a invadir o casamento de camponeses. Atendendo ao trinômio de conquista (consolo, convencimento e força), tenta persuadir o noivo a visitar seu castelo enquanto ele, Don Giovanni, entrará em tratativas com a noiva (PONTE, s/d, p.17). Masetto ainda resiste, mas, diante da

possibilidade de ser trespassado pela espada, recua e ataca Zerlina com todo seu arsenal verborrágico.

Mesmo sabendo da falsidade das promessas – “ZERLINA: Ser enganada no final. Sei que é raro os senhores, cavalheiros, serem honestos e sinceros com as mulheres” (PONTE, s/d, p.18) – a camponesa aceita a proposta de quem promete matrimônio apenas para desfrutá-la fugazmente. A consumação sexual é impedida por Donna Elvira (PONTE, s/d, p.20). Durante a fuga com Zerlina, Donna Elvira encontra Don Ottavio e Donna Anna. Donna Anna relata a fracassada tentativa de estupro (PONTE, s/d, p.25), cujo resultado encerrou a vida paterna. Os três, então, articulam vingança contra Don Giovanni (PONTE, s/d, p.28-29).

Zerlina e Masetto são levados à festa, organizada com a finalidade de permitir a ampliação da lista de Don Giovanni com nomes de camponesas (PONTE, s/d, p.32-33). Para ela também rumam, ardilosamente mascarados, Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio (PONTE, s/d, p.33). Durante as comemorações, Don Giovanni articula argumentos, entretanto, diante da recusa de Zerlina, arrasta-a – “(a dançar, conduz Zerlina, quase a força)” (PONTE, s/d, p.37-38) – casa adentro, sob seus protestos e sob as palavras de ordem de Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira.

Inicia-se o segundo ato (16 cenas) com interessante constatação: Don Giovanni “seduz” as mulheres não apenas pela persuasão ou pela força, mas também comprando seus serviços. Depois de quase sair morto das investidas do patrão, Leporello reconcilia-se ao peso de “quatro dobrões”:

LEPORELLO

Bem, ouça, dessa vez aceito a gentileza.

Mas o senhor não deve se acostumar: não creia seduzir meus pares, como as mulheres, por meio de dinheiro (PONTE, s/d, p.42).

O inveterado (sempre) deseja ampliar a lista: a empregada de Donna Elvira deverá entrar nela. Para alcançar o objetivo, veste as roupas do empregado, dando ordens para que este se passe por ele e contenha Donna Elvira. Postado à frente da janela da presa, Don Giovanni surpreende-se com Masetto – acompanhado de outros homens. O camponês pretende matar o nobre, mas Don Giovanni, disfarçado de Masetto, contorna a situação ao indicar onde encontrar Don Giovanni (na verdade, Leporello). Divididos em grupos, Don Giovanni (trajado de Leporello) permanece com Masetto a quem convence a entregar mosquete e pistola, aplicando-lhe, em seguida, golpes de espada (PONTE, s/d, p.50).

Durante a fuga, Masetto encontra Zerlina que o ajuda a ir para casa, na qual também aparecem Don Ottavio e Donna Anna e onde já se encontram Leporello (à Don Giovanni) e Donna Elvira. Descoberto e almejando viver, Leporello identifica-se, mas, na décima cena, foge desabaladamente.

A décima primeira cena do segundo ato trata de diálogo inusitado em um cemitério: enquanto Don Giovanni explica como, usando as roupas de Leporello, consumou mais uma conquista, a estátua do Comendador (morto ao início) conversa com ele, aceitando o convite para jantar. Enquanto a cena seguinte desmascara o suposto comprometimento de Don Ottavio – proclamara a vingança do Comendador aos quatro cantos, porém, agora, mostra-se interessado na prática amorosa com Donna Anna –, a décima quarta privilegia a chegada da estátua, antecedida da visita de Donna Elvira.

DON GIOVANNI
(*bebendo*)
Viva as mulheres,
Viva o bom vinho,
Alicerce e glória da humanidade!
(PONTE, s/d, p.66)

Embora tente persuadir Don Giovanni a abdicar da vida dissoluta, Donna Elvira sai da residência, mas a ela retorna às pressas: a estátua vai ao jantar e ordena o abandono da vida sexual desregrada. Diante da negativa, a sentença:

O COMENDADOR
Ah, teu tempo acabou!
(*Parte. Fogo de diversas partes, terremoto.*)
DON GIOVANNI
Que tremor insólito sinto assaltar-me o espírito!
De onde saem esses vórtices
De fogo cheio de horror?
DEMÓNIOS
(*debaixo da terra, com vozes cavernosas*)
Tudo é pouco, diante das tuas culpas! Vem!
Há um mal pior!
DON GIOVANNI
Quem me dilacera a alma!
Quem me agita as vísceras!
Que angústia, ai! Que agonia!
Que inferno! Que terror!
(PONTE, s/d, p.70)

À última cena, as personagens baixam o pano: “TODOS – Esse é o fim de quem faz mal!/E a morte dos pérfidos/ É sempre igual à vida/ etc” (PONTE, s/d, p.72).

Don Giovanni – Saramago

Conhecido por seus romances, José Saramago também enveredou por outros gêneros: dedicou-se às criações dramatúrgicas. Delas, escolhemos *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, publicada em 2005. O texto de Saramago não possui atos. São seis cenas e um prólogo.

O prólogo retoma algumas perspectivas de Mozart/Lorenzo da Ponte. Parte do diálogo de Leporello e Dona Elvira a respeito dos números do catálogo. O empregado – assim como na peça de Mozart/Lorenzo da Ponte – enfatiza a variedade: magras, gordas, velhas, jovens, ricas, pobres, nobres ou plebéias. Ainda neste prólogo, Dona Elvira solicita a exclusão de seu nome da lista, mas o empregado recusa-se: para tratamento igualitário, teria de excluir os nomes de todas as conquistas.

A primeira cena retoma duas personagens da ópera, mas já com traços de Saramago: Don Giovanni e o Comendador. O conquistador folheia o catálogo em misto de recordação, prazer e melancolia, destoando do *ethos* atribuído na ópera em que aparece viril, impassível e sorrateiro.

Ao contabilizar as mulheres de sua lista, o nobre lamenta Zerlina e Dona Ana não terem entrado nela (SARAMAGO, 2005, p. 28). Outro detalhe importante na configuração deste Don Giovanni: enquanto está conversando com a estátua do Comendador, solicita que ela se sente, pois não gosta de ver pessoas mais altas que ele (SARAMAGO, 2005, p. 29). Duas peculiaridades sobressaem: é um homem afundado mais no passado do que no presente (a melancolia do presente é mais forte do que os prazeres pretéritos) e preocupado com os aspectos simbólicos da inferioridade (não gosta de pessoas mais altas – intelectual, econômica, socialmente – do que ele). O Comendador, no entanto, pede que ele se arrependa de seus pecados, especialmente pelo ato cometido contra a filha (SARAMAGO, 2005, p.31).

Com o diálogo entre Don Giovanni e o Comendador, adentramos na discussão do feminino. O objeto do diálogo: a violação de Dona Ana. O conquistador confessa que, mesmo tentando consumir o ato, a finalidade não teria sido alcançada. Ainda de acordo com Don Giovanni: “Foi humilhante, mas não houve outro remédio” (SARAMAGO, 2005, p.32). Reconhecendo a situação vexatória, sai pela tangente: “DON GIOVANNI: [...] Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz” (SARAMAGO, 2005, p.33). Durante a discussão a respeito da mulher – filha de um, objeto de desejo de outro – o amante sacode as questões morais do passado do Comendador, destacando que ele não teria condições de condená-lo ao inferno.

Em Mozart/Lorenzo da Ponte, os demônios seguem as ordens do Comendador, encerrando a peça com o desaparecimento do dissoluto. Em Saramago, o diálogo entre a estátua e o nobre estimula a tônica do fim da primeira cena quando, depois de tentativas frustrantes, o poder do pai de Dona Ana é ridicularizado:

COMENDADOR

Vai!

(Uma chama alta brota do chão para imediatamente se apagar.)

DON GIOVANNI

Continuo aqui, Comendador. Experimenta outra vez, mas com mais força. Grita para que o Demônio te ouça e mande abrir a porta.

COMENDADOR *(gritando)*

Vai!

(Levanta-se uma chama mais pequena que a primeira e logo se apaga.)

[...]

COMENDADOR

Vai, maldito, vai! Ordeno-te que vás!

(Uma terceira e insignificante labareda sobe e desaparece.)

DON GIOVANNI

Acabou-se o gás.

(Don Giovanni ri às gargalhadas enquanto o Comendador, lentamente, como se todo o corpo lhe doesse, se vai tornando rígido, imóvel.)

(SARAMAGO, 2005, p. 35-36).

Percebe-se a diminuição – ou a extinção – da força política e patriarcal do Comendador pela inconsistência na execução de suas ordens: por mais que brade, os demônios (textualmente presentes em Mozart/Lorenzo da Ponte), o fogo do inferno e a condenação não se concretizam. Por outro lado, o escárnio de Don Giovanni recai igualmente sobre ele: o “fogo” do macho-amante, assim como o do Comendador, está com o “gás acabado”. A segunda cena começa justamente com o enfrentamento de Don Giovanni, informando que ela, a estátua, não passa de simples adereço (SARAMAGO, 2005, p.44). Embora não se dê conta, a afronta – “simples adereço” – estende-se a todos os homens nos quais “acabou-se o gás” (SARAMAGO, 2005, p.36), denunciando, como na cena anterior, o cambaleio sexual de Don Giovanni – nostálgico pelo passado de intensas atividades.

Durante a segunda cena, Masetto aparece na casa do nobre: Zerlina passou por lá (SARAMAGO, 2005, p.46)? Com a resposta negativa, Don Giovanni deslancha conjecturas metafóricas sobre a valoração das mulheres.

A terceira cena aponta o discurso seletivo no qual nota-se a depreciação do Comendador pelos empregados/criados (“esta gentinha” - SARAMAGO, 2005, p.55). A estátua não discute a moral ou a ética, aparentemente deturpadas, de Don Giovanni no convívio com determinado grupo social (mulheres), mas defende restritivamente sua filha Ana, integrante dessa coletividade. Portanto, o despacho de

Don Giovanni ao inferno não tem a finalidade de praticar a Justiça – o que se esperaria do detentor de título social tão relevante – mas de aplicar a vingança contra quem ousou invadir sua fortaleza de poder simbólico. Em diálogo com a estátua, Dona Elvira confessa ter sido vítima enquanto a filha dele, Dona Ana “conseguiu salvar-se do assalto” (SARAMAGO, 2005, p.58). Dona Elvira humilha-se: deseja voltar à cama de Don Giovanni. Contudo, o nobre a rejeita novamente. Antes de abandonar a casa, substitui o famoso catálogo de conquistas por um livro em branco (SARAMAGO, 2005, p. 61).

Algo aparentemente sem importância na reconstrução de Saramago: Don Giovanni aparece inúmeras vezes lendo jornal (SARAMAGO, 2005, p.69). Ele o está lendo na abertura da quarta cena quando ensina o empregado as artimanhas da conquista (usamos esta passagem como epígrafe) e o deixa de lado ao ouvir as afrontas de Dona Ana e Dona Elvira. Enquanto uma palavra pode causar efeito devastador na vida da mulher –entre *vagabunda* e *vagabundo* há um abismo de diferenças semânticas –, o discurso de desmoralização da condição masculina, tanto na época de Mozart quanto na atualidade, recai sobre potência, intensidade, quantidade e qualidade no desempenho de “funções sexuais”. Descobrimos essa peculiaridade, Dona Ana e Dona Elvira partem – vitoriosamente, diga-se de antemão – ao combate:

DONA ANA

[...] não tardei muito a aperceber-me de que o homem que me apertava nos braços era impotente. [...] Para matar um velho, Don Giovanni ainda serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso.

[...]

DONA ANA, DONA ELVIRA

A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim, um invento delirante, nunca seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas.

DON GIOVANNI (*encolhendo os ombros*)

Duas mil mulheres dirão o contrário.

DONA ANA, DONA ELVIRA

Quando souberem que te fizemos cair do pedestal, passarão a dizer o mesmo que nós. Podes ter a certeza (SARAMAGO, 2005, p.74-75).

Ainda sarcástico, Don Giovanni tenta refutar a ideia – ou a constatação? – de impotência: determina a Leporello a identificação das mulheres de seu catálogo. Para surpresa e desespero tanto dele quanto do empregado, a lista sumira:

LEPORELLO (*tendo aberto o livro*)

Senhor, Senhor Don Giovanni, os nomes desapareceram, as páginas estão brancas...
DON GIOVANNI
[...] Que fizeste tu, maldito?
LEPORELLO (*tremendo*)
Eu, nada, senhor... Não fiz nada, senhor... Como poderia eu fazer algo?
O livro estava ali... Seria a má qualidade da tinta...
DON GIOVANNI
A maldição! (SARAMAGO, 2005, p.76).

Após duelar e matar Don Octávio, Don Giovanni, em transe, volta ao livro de páginas brancas. O Comendador dispara: “Agora, sim, caíste no inferno” (SARAMAGO, 2005, p.78). A incredulidade inaugura a penúltima cena:

DON GIOVANNI
Não acredito. Algum resto deveria ter permanecido no papel, uma sombra, um vestígio, um nome que fosse, um simples nome. (*Expressão sonhadora.*) Laura, Beatriz, Heloisa, Julieta, Helena, Margarida... (SARAMAGO, 2005, p.82).

Embora nos deliciemos com a imagem da desolação, o desapontamento dura pouco: Zerlina adentra a casa informando que o livro verdadeiro fora queimado por Elvira e, ao jeito dela, concede-lhe perdão:

ZERLINA
Não vim para me rir de ti. Vim porque havias sido humilhado, vim porque estavas só, vim porque Don Giovanni se tinha tornado de repente num pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais.
[...]
DON GIOVANNI
Que queres que faça contigo?
ZERLINA
É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim (SARAMAGO, 2005, p.85-86).

Provavelmente a mais curta, a última cena mostra Masetto procurando Zerlina. Confirmada a presença, Leporello apoia as escolhas femininas (concomitante e implicitamente reforçando a defesa do patrão):

MASETTO
Então é verdade que Zerlina está aí dentro?
LEPORELLO
Talvez, sim, talvez, não. Já te disse que não sei. Mas se ela está onde decidi, então, caro Masetto, tira o sentido dela, não lhe tornarás a tocar nunca mais.
MASETTO
Hei-de vingar-me.
LEPORELLO

Não vale a pena, Masetto, não percas o teu tempo. Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer (SARAMAGO, 2005, p.90).

Da intertextualidade: (re)definindo personagens, (re)desenhando histórias, (re)escrevendo vidas

A intertextualidade é importante ferramenta por meio da qual, resgatando personagens, tempos, espaços, enunciados e enunciações, criamos novos universos ficcionais e reais. De acordo com Cavalcante (2012, p. 145-146), a intertextualidade aponta o diálogo de um texto com outros textos, apresentando “indícios tangíveis” dessa relação e oferecendo “pistas mais sutis que conduzem o leitor à ligação intertextual por meio de inferências”. Koch e Elias (2012, p.86) definem intertextualidade como “um texto, [que] está inserido em outro texto anteriormente produzido”. Dessa maneira, adverte José Luiz Fiorin (2016, p.58), “deve-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em texto”.

As relações intertextuais, por sua vez, desdobram-se em relações de copresença e relações de derivação. Entre as espécies de relações de copresença, temos as relações explícitas (citação e referência) e as implícitas (plágio e alusão). Das modalidades de relações de derivação, constatamos a paródia, o travestimento burlesco e o pastiche. Ao tratar da paródia, Mônica Magalhães Cavalcante a define como

é um recurso bastante criativo que se constrói a partir de um *texto-fonte retrabalhado* – ou seja, *há uma transformação de um texto-fonte* – com o intuito de atingir outros propósitos comunicativos, não só humorísticos, mas *também críticos*, poéticos etc. Isso quer dizer que nem sempre a intenção da paródia é pejorativa. A paródia pode realizar-se de diversas formas, desde a substituição de fonemas e palavras até a modificação de enunciados inteiros, que, no entanto, guardarão *resquícios do texto original, como tema, nomes de personagens, estilo* etc (CAVALCANTE, 2012, p. 155 – grifos nossos).

Com suas peculiaridades, outra não é, de modo geral, o conceito de Tiphaine Samoyault ao constatar que

A paródia transforma uma *obra precedente*, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. A definição etimológica de Gérard Genette salienta a operação de derivação na qual o *texto anterior* é, de uma maneira ou outra, reconhecível: a visada da *paródia é então lúdica e subversiva* (desviar

o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, sobre *textos canonizados* [...] (SAMOYAULT, 2008, p. 53 – 54, grifos nosso).

Em resumo, a paródia: a) retrabalha um “texto-fonte”; b) atribui-lhe viés crítico; c) apresenta resquícios do texto-fonte tais como nomes de personagens; d) trata de temas e textos canonizados de forma lúdica e, ao mesmo tempo, subversiva. O Don Giovanni de Mozart/Lorenzo da Ponte (texto primitivo) é diferente do Don Giovanni de Saramago (texto derivado): o escritor português retrabalha o texto operístico, construindo uma versão/visão calcada ludicamente na subversão.

A primeira investida do texto derivado (Saramago) sobre o texto primitivo (Mozart/Lorenzo da Ponte) incide justamente sobre a virilidade do protagonista: enquanto no texto primitivo Don Giovanni é potente – com indícios de consumir seus desejos pelo dinheiro ou até mesmo pelo estupro –, o protagonista do texto derivado rebaixa o ímpeto sexual, lastimando-se do presente, afundado em lembranças, afrontado e amedrontado pela fama de impotente a ser espalhada por Dona Ana e Dona Elvira.

O tema da impotência não estava previsto no texto primitivo, mas já se anunciara no derivado: resgatando a penúltima cena do segundo ato do texto operístico (a mando do Comendador, fogarêus redimensionam o ambiente e demônios arrastam o dissoluto ao inferno), o texto derivado subverte a condenação de Don Giovanni. Se, em Mozart/Lorenzo da Ponte, o fogo constrói um fim fechado, remonta a símbolo de higienização, inflige condenação espiritual a quem corrompeu a moral e os bons costumes, em Saramago, o desaparecimento do fogo – desrespeitando às ordens expressas da estátua – configura um fim aberto que aparentemente – apenas aparentemente – nos conduz à impressão de absolvição imediata do conquistador. Embora, de fato, o fogo chegue a aparecer, o seu sumiço não indica de maneira exclusiva a diminuição ou a extinção do poder patriarcal e político do Comendador, mas também a condenação à ausência de fogo (potência sexual) de Don Giovanni.

A ausência de fogo denuncia igualmente o rompimento das sólidas barreiras e dos indiscutíveis limites da força patriarcal por meio da estátua. O texto primitivo a apresenta ora feita de mármore (PONTE, s/d, p. 61), ora de pedra (PONTE, s/d, p.66); o texto derivado indica o bronze como material de sua composição (SARAMAGO, 2005, p.86). A do texto primitivo mantém-se intacta até o fim. A do texto derivado, à saída de Don Giovanni e Zerlina na cena cinco, “cai desfeita em pedaços” (SARAMAGO, 2005, p.86). No texto primitivo, o Comendador e Don Giovanni habitam um mundo patriarcal no qual vivem de maneira plena. No texto

derivado, as mulheres abandonam sua condição de objeto sexual/passividade para se alçarem ao patamar de sujeito sexual/atividade, contrapondo-se e atacando os desmandos masculinos. Eis o motivo da autodestruição da estátua de bronze do Comendador: os privilegiados do patriarcado não sabem como enfrentar as mudanças desenhadas sob seus olhos e sobre seus comportamentos.

Os indícios de subversão no delineamento do Don Giovanni e do Comendador do texto derivado já se operam quando o fogo – seja da pretendida finalidade de condenação, seja da atividade sexual – desaparece sem forças para retornar a queimar, a arder, a incendiar, a iluminar (a vida?). A subversão das personagens Dona Ana e Dona Elvira, no texto derivado, acontece quando Dona Elvira estrategicamente substitui o livro de conquistas pelo livro em branco. Depois, ela e a filha do Comendador partem para o ataque fulcral contra Don Giovanni, acertando na questão mais preciosa de sua razão de existir: a virilidade imbatível na conquista e no uso das mulheres.

Por que o livro em branco abala tanto a Don Giovanni do texto derivado (SARAMAGO, 2005, p.76)? O livro em branco é um livro sem registro. Senão há registro, nada fica arquivado. Se nada fica arquivado, sua glória de conquistas não entrará na história. Se sua glória não entrará na história, ele não é “o” homem; ele será “apenas mais um homem”. Don Giovanni não registra as conquistas para si, mas para torná-las públicas, fomentar sua imagem social, eternizar-se na história. Mas, voltemos a frisar, a história possui teorias e métodos próprios para selecionar quem nela ingressará. Dessa maneira, “[...] para o discurso histórico tradicional, é presumido existir crucial diferença entre uma ‘interpretação’ dos ‘fatos’ e uma ‘estória’ contada sobre eles” (WHITE, 2008, p. 194). Logo, o discurso histórico tradicional se estabelece no pressuposto de pesquisas de arquivos.

Ao tratar das fontes de pesquisa, Carlos Bacellar (2008, p.26) enumera a grande – e não restritiva – gama de arquivos sobre os quais o historiador pode se debruçar: Arquivos do Poder Executivo (correspondências, listas nominativas, matrículas de classificação de escravos, listas de qualificação de votantes, documentos sobre imigrações, matrículas de alunos, documentos de polícias, documentos sobre obras públicas e sobre terras), Arquivos do Poder Legislativo (atas e registros), Arquivos do Poder Judiciário (inventários e testamentos, processos cíveis, processos crimes), Arquivos Cartoriais (notas e registro civil), Arquivos Eclesiásticos (registros paroquiais, processos, correspondência) e Arquivos Privados, conceituados estes como “documentos particulares de indivíduos, famílias, grupos de interesse ou

empresas” (BACELLAR, 2008, p.26). Sem sua lista de conquistas, não existe “documento particular de indivíduo”, não existe história, não existe Don Giovanni.

O Don Giovanni do texto derivado tem amplo conhecimento do poder da escrita de maneira que, diferentemente do texto primitivo, aparece lendo jornal (SARAMAGO, 2005, p.69). O jornal representa a opinião pública, conceituada simploriamente aqui como aquela que abrange, de maneira sensacionalista, todos os territórios (cidades, estados, países). Eis o argumento de intimidação usado por Dona Ana e Dona Elvira (SARAMAGO, 2005, p.75): quando souberem da impotência, todas as mulheres “passarão a dizer o mesmo que nós”. Em síntese: se a palavra escrita – lista ou arquivo – pode ascender a imagem social do homem, a mesma palavra escrita – no jornal, disseminada pela opinião pública – pode afundá-la no esquecimento.

Além de Dona Ana e Dona Elvira saírem da condição de objeto e elevarem-se à de sujeito pela capacidade de se deixarem ir – abandonando o conquistador à própria sorte, Zerlina alcança também a mesma condição de sujeito, mas pelo fato de se deixar ficar. Ao tratar das representações do feminino, o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) possibilitou tal entendimento: em *Casa de bonecas* (IBSEN, 2012), a protagonista Nora ascende à condição de sujeito, sai de casa, abre mão do marido e dos filhos; em *A dama do mar* (IBSEN, 1960), Ellida, personagem principal, deve escolher entre dois homens: opta por aquele com quem está casada há alguns anos. Em Nora, identificamos o “deixar ir”; em Ellida, o “deixar ficar”. Em ambas, a condição de quem conquistou o poder de decisão.

O poder de decisão da Zerlina do texto derivado é evidente: ela decide voltar aos braços de Don Giovanni não como o objeto dentro do qual ele pode aliviar suas intempéries sexuais, mas como sujeito que se apieda de quem banha-se na lama. O exercício de sua condição de sujeito permite-lhe extirpar o título de nobreza, chamando-o Giovanni dali em diante (SARAMAGO, 2005, p.86). Sua decisão é respeitada por outras personagens, a exemplo de Leporello, que orienta Masetto a procurar outra mulher para se casar (SARAMAGO, 2005, p.90). Mesmo porque, vale destacar, a mudança não acontece pelo outro, mas por si mesmo: “ZERLINA – É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim” (SARAMAGO, 2005, p.86). Se, no fim do texto primitivo e no início do derivado, o fogo é uma espécie de condenação, a partir da intervenção de Zerlina transforma-se em fonte de renascimento quando ressalta que a lista de Don Giovanni, levada por Dona Elvira, fora queimada em sua frente (SARAMAGO, 2005, p. 85). O fogo que consumiu o caderno/catálogo/lista de nomes reacende o desejo de transformação não apenas em Zerlina – consagrada

sujeito, opta por se conhecer e conhecer Don Giovanni – mas também (e por que não?) no (ex?) conquistador.

Considerações finais: e as listas?

Tentamos demonstrar como as personagens femininas em Mozart/Lorenzo da Ponte, objetos dos homens, transformaram-se em sujeito na recriação de Saramago que, com pinceladas acertadas, modificou o *ethos* não apenas de Don Giovanni e do Comendador – denunciando o patriarcado – mas igualmente o de Zerlina, Dona Ana e Dona Elvira. As personagens femininas alcançaram a condição de sujeito ao romperem três fatores da dominação simbólica masculina: a sobreposição dos pais sobre as filhas, a aceitação/resignação ao destino supostamente imutável das mulheres e a transmissão ininterrupta de poder simbólico (SILVA, 2016, p. 758-759). Com essa configuração de sujeito, as personagens femininas de Saramago decidem – entre ir e ficar – em vez de se curvarem às decisões de terceiros. Basta observar que, no texto primitivo, assegura-se a “honra” das mulheres por meio da intervenção do Comendador (na verdade, de sua estátua), defensor da filha (e, por tabela, das demais fêmeas); no derivado, as três personagens femininas – Dona Ana, Dona Elvira e Zerlina – “defendem a honra” sozinhas, adotando estratégias individualmente pensadas, articuladas e praticadas, de acordo com seus próprios anseios, para darem “resposta” a Don Giovanni.

Ao início deste capítulo, informamos que voltáramos a tratar da lista prática e da lista poética, indicadas por Umberto Eco. A diferença entre ambas ajuda-nos a compreender, em última reflexão, o que faz com que o discurso de Don Giovanni classifique – listas fazem classificações – as mulheres como “coisa”/objeto ou como “gente”/sujeito.

Do texto primitivo, pinçamos o seguinte diálogo:

DON GIOVANNI
(*bebendo*)
Viva as mulheres,
Viva o bom vinho,
Alicerce e glória da Humanidade!
(PONTE, s/d, p.66).

Do texto derivado, transcrevemos o seguinte excerto:

DON GIOVANNI

Nunca cantei serenatas à lua. À luz da lua, sim, mas nunca à lua. Não gasto o meu tempo com satélites. Tragam-me estrelas, e então cantarei.

LEPORELLO

Mulheres.

DON GIOVANNI

Dizer mulheres é o mesmo que dizer estrelas, senhor Leporello (SARAMAGO, 2005, p.48).

A elaboração de lista (catálogo) pressupõe finalidades específicas. Uma lista prática (supermercado, peças de carro, roupas, materiais de construção, adereços de jardinagem, ornamentos da sala, itens de churrasco) em absolutamente nada acrescenta ou subtrai ao cotidiano. Podemos voltar ao supermercado para buscar o macarrão esquecido. Já uma lista poética acrescenta ou subtrai integralmente a percepção do encadeamento sintático, semântico e conjectural – basta lembrarmos o exemplo sobre o significado de vagabunda e vagabundo.

Tanto em Mozart/Lorenzo da Ponte quanto em Saramago é possível constatar a unicidade da visão utilitária de Don Giovanni: a mulher é uma coisa/objeto. As mulheres são importantes, mas o vinho é glória e alicerce da Humanidade. O vinho, pressuposto de poesia, estimula a ação sexual contra a mulher, sinônimo de coisa. Essa percepção também não é diferente em Saramago: ao preferir a lua (por se tratar de satélite) em favor das estrelas (“tragam-me estrelas”), Don Giovanni não se preocupa com astro luminoso (estrelas) ou iluminado (lua), mas com a quantidade de estrelas que ele poderia alcançar. Por essa razão, ao falar de estrelas, Leporello complementa-o: estrelas são, na verdade, mulheres. Tanto no texto primitivo quanto no derivado, o conquistador cria e fomenta lista prática: quanto maior a quantidade (mas não necessariamente a qualidade), maior o uso utilitário do excesso de “coisas” a serem amoldadas conforme seus desejos. Se não perde tempo com satélite – iluminado pela luz solar – por preferir a luz natural das estrelas, o *ethos* de Don Giovanni é o comportamento da mariposa que, inebriada pela claridade da lâmpada, vai ao encontro da luz para moldar sua própria morte.

Em conclusão: se, conforme verificamos nos conceitos de intertextualidade, o texto derivado, inspirando-se no primitivo, reveste-se do lúdico e do subversivo, o Don Giovanni de Saramago pode ter sido absolvido, mas suas ações não podem ser esquecidas: os homens, em um mundo patriarcal, devem reaprender sobre suas vidas; as mulheres, neste mesmo mundo ainda patriarcal, devem tomar consciência de que a opção entre ir e ficar depende de alcançar a condição de sujeito que, por sua vez, permitir-lhes-á escolher entre inspirar uma lista poética (na qual nos

humanizamos) ou ser encaixadas, enquadradas ou enfiadas numa lista prática de coisas que foram, são e continuarão sendo apenas coisas.

REFERÊNCIAS

BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 23-79.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016.

FRANCHINI, A.S. *Resumo da ópera*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

IBSEN, Henrik. A dama do mar. In: IBSEN, Henrik. *Seis dramas*. Porto Alegre: Globo, 1960, p. 395-473.

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Mairiporã: Veredas, 2012.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.

PONTE, Lorenzo da. *Don Giovanni*. São Paulo: Santa Marcelina/ Theatro São Pedro/ EMESP Tom Jobim/ Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, s/d.

SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento. Continuidade e ruptura: a dominação masculina na dramaturgia de Tchekhov e Ibsen. *RevLet – Revista Virtual de Letras*. v.08. n.01. p.751-763, jan/jul, 2016.

SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita*. São Paulo: Contexto, 2008, p.191-210.

SOBRE AS ORGANIZADORAS E O ORGANIZADOR

Ana Maria Soares Zukoski é doutoranda e mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

Vicentonio Regis do Nascimento Silva é graduado em Letras pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Especialista em História Social e Ensino da História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Doutor em Literatura pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autor do romance *Enfermaria 17* (2020). Editor da Jasvens Editora.

Wilma dos Santos Coqueiro é doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Docente adjunta do colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Coordena o Núcleo de Educação em Relações de Gênero (NERG), que compõe o Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) do *campus* de Campo Mourão. Autora dos livros: *De mulheres e casas: o espaço romanesco e patriarcal em Rachel de Queiroz* e *Poéticas do deslocamento: o Bildungsroman de autoria feminina contemporânea*, ambos de 2021. Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa Diálogos Literários e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, ambos da UNESPAR, e o Grupo de Pesquisa LAFEB, da UEM.

SOBRE OS/AS AUTORES/AS

André Eduardo Tardivo é doutorando e mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário Cidade Verde (UniFCV). Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, *campus* de Campo Mourão. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

Beatriz da Silva Massari é graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

Devalcir Leonardo possui graduação em Letras, Especialização em teoria literária, Mestrado e Doutorado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM.) Possui diversos artigos publicados em anais e periódicos na área de literatura. Tem experiência profissional nos níveis fundamental, médio e superior. Foi professor colaborador na graduação da UNESPAR - *campus* Campo Mourão, nas áreas de Língua Portuguesa e Literatura. Atualmente é professor de literatura e redação no Colégio UNINORTE em Londrina.

Marcelo Medeiros da Silva é doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), é docente do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores (PPGFP) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), instituição em que se graduou e da qual é docente do curso de Letras no Centro de Ciências Humanas e Exatas (CCHE) na cidade de Monteiro. Orienta pesquisas voltadas para o estudo da produção literária de autoria feminina no Brasil oitocentista ou para a reflexão sobre o ensino de literatura, as memórias de leitura e a formação de leitores na educação básica.

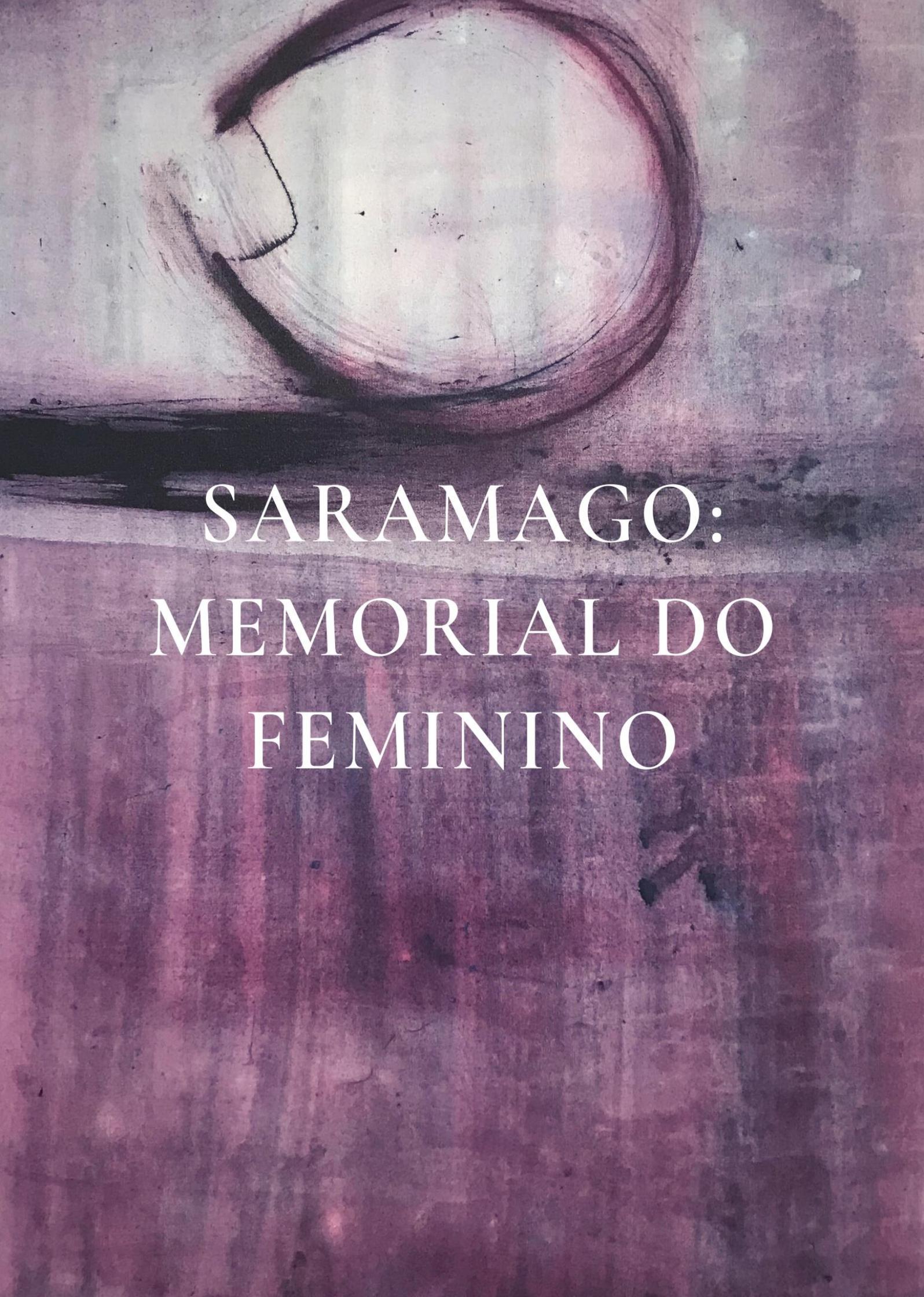
Maria Betânia da Rocha de Oliveira é professora de Literatura do Campus IV da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Doutora em Estudos Literários (DINTER-UEM/UNEAL). Dedicar-se às pesquisas sobre o Materialismo Lacaniano e já conta com algumas produções nessa linha teórica, dentre as quais a Tese de Doutorado intitulada *Policarpo Quaresma entre o Imaginário e o Real de Žižek: o Triste Fim nas teias da violência sistêmica e simbólica da linguagem*. Participa do Grupo de Pesquisa “Aplicação do pensamento de Slavoj Žižek”, coordenado pela professora Dra. Maria Corrêa Silva (UEM) e orientadora do Grupo de Pesquisa em Estudos Literários “Literatura e o Materialismo Lacaniano de Žižek”.

Mirian Cardoso da Silva é doutoranda e mestra em Letras, área de concentração Estudos Literários, na Universidade Estadual de Maringá - UEM. Fez Graduação em Letras e Especialização em Estudos Literários na Universidade Estadual do Paraná – o UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Atualmente participa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC (UNESPAR) e Literatura de Autoria Feminina Brasileira - LAFEB (UEM). Possui pesquisas científicas publicadas sobre literatura de autoria feminina, estudo de gênero, representações identitárias e personagens femininas.

Natacha dos Santos Esteves é mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), na área de concentração Estudos Literários, Linha de pesquisa: Literatura e Construção de Identidades. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *campus* de Campo Mourão. Desde o ano de 2019 vem realizando publicações em periódicos na área de literatura contemporânea. Além disso, integra o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC, da UNESPAR.

Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires é doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). É professora colaboradora do curso de Letras pela da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Membro dos grupos de Pesquisa Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (ELLI) e Crítica e Recepção Literária (CRELIT).

Sandro Adriano da Silva é professor do Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/ *campus* de Campo Mourão, onde desenvolve pesquisa na área de estudos da poesia brasileira. Autor em coautoria de *Agripa Vasconcelos: do poeta ao romancista das Gerais*.

The background of the image is a dark, textured surface, possibly wood or stone, with a circular, lighter-colored object in the upper left quadrant. The object has a rough, weathered appearance with concentric rings and some darker spots. The text is centered in the lower half of the image.

SARAMAGO:
MEMORIAL DO
FEMININO