

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

RAMO DE ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS: LITERATURA PORTUGUESA, LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

Levantadas do Chão: O poder das mulheres na obra de José Saramago

Inês Santos Silva

M

2017



Inês Santos Silva

Levantadas do Chão:

O poder das mulheres na obra de José Saramago

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2017

Levantadas do Chão: O poder das mulheres na obra de José Saramago

Inês Santos Silva

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e
Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Doutora Marinela Carvalho Freitas
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 17 valores

Aos meus pais.

Quando ouvir falar no homem, lembre-se dos homens. O Homem com H grande, como às vezes leio nos jornais, é uma mentira, uma mentira que serve de capa a todas as vilanias. Toda a gente quer salvar o Homem, ninguém quer saber dos homens.

José Saramago, *Claraboia*

Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres.

José Saramago, *Memorial do Convento*

Ninguém sabe nada de si antes da acção em que tiver que empenhar-se todo. Não conhecemos a força do mar enquanto ele não se move. Não conhecemos o amor antes do amor.

José Saramago, *Deste Mundo e do Outro*

Índice

Agradecimentos.....	7
Resumo.....	8
Abstract.....	9
I – Introdução: As mulheres na obra de José Saramago.....	10
II – Representações das mulheres: multiplicidades de poderes.....	17
1. Que poder pode ter uma mulher submissa?.....	17
1.1. A mulher submissa no casamento: <i>Claraboia</i>	17
1.2. A mulher submissa na família e na sociedade: <i>Levantado do Chão</i>	26
1.3. A mulher submissa a si mesma: <i>Terra do Pecado</i>	34
2. O poder da mulher leal.....	43
2.1. A mulher leal no amor: <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> e <i>A Caverna</i>	43
2.2. A mulher leal a si mesma: <i>Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas</i>	50
3. O poder da mulher livre.....	57
3.1. A mulher aparentemente livre: <i>Claraboia</i>	57
3.2. A mulher emancipada: <i>História do Cerco de Lisboa</i>	62
4. O poder da mulher diferente.....	69
4.1. A mulher mágica: <i>A Jangada de Pedra</i>	69
4.2. A mulher capaz de transformar: <i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	74
4.3. A mulher capaz de mudar o homem: <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i>	79
III – Conclusão: As mulheres levantadas do chão.....	85
Referências bibliográficas.....	92

Agradecimentos

Não me demoro. Na vida, não caberiam nestas páginas os tantos agradecimentos que devo. Neste trabalho – ainda que parte tão importante da minha vida –, são apenas estes, mas tão imensos:

Aos meus pais, que me fizeram seu projeto de vida – sempre prioridade, sempre apoiado, sempre amado. Ainda que deles, souberam dar-me asas. Se esse projeto é bem-sucedido, será certamente mais mérito deles do que meu.

Ao Henrique, que me ensinou que o amor é uma escolha que se faz todos os dias e que neste encontro perfeito entre duas pessoas não há verbo maior do que cuidar.

Ao Professor Doutor Pedro Eiras. Tenho a agradecer-lhe tanto: a orientação, o apoio, a palavra amiga... E ainda assim fico aquém. Porém, nenhum agradecimento será mais importante do que aquele que devo à compreensão com que trabalhou comigo.

Por último, a José Saramago. Que nunca me perguntem a necessidade de lhe agradecer, se nunca o conheci, mas sinto-a desde o dia em que partiu e compreendi que não o poderia fazer pessoalmente. Faço-o agora: por tudo o que me ensinou, que será sempre mais.

Resumo

Na obra de José Saramago, as personagens principais são heróis comuns, sem nome nem feitos escritos nas páginas da História. Na verdade, não são apenas heróis, mas também heroínas: as mulheres têm uma presença especial nos seus livros.

Este trabalho procura compreender estas mulheres: quem são, que papéis desempenham nas narrativas em que se inserem e qual a sua importância na obra do autor. Após reconhecer que estas mulheres detêm poderes específicos, procura também explicar esses poderes.

Assim, este trabalho analisa a perspectiva feminista do autor e o seu tão importante contributo para a luta pela igualdade de género.

Palavras-chave: José Saramago; mulheres; poder; feminismo; igualdade.

Abstract

In José Saramago's work, the main characters are common heroes, with no name or place in the books of History. In fact, these characters are not only male heroes, but also female heroes: women have a very special presence in his books.

It is intended to understand these women: who they are, the roles they play in the narratives they live in and the importance they have in the context of the author's work. After realising that these women have specific powers, it is also intended to explain these powers.

Therefore, this work explores the author's feminist perspective and his important contribution to the quest for gender equality.

Keywords: José Saramago; women; power; feminism; equality.

I – Introdução: As mulheres na obra de José Saramago

Este trabalho, dedicado à obra de José Saramago, é resultado de dois sentimentos tão verdadeiros quanto a arte – neste caso particular, a literatura – pode provocar: por um lado, a admiração genuína; por outro, uma profunda gratidão a um autor cujos livros contribuíram muito para a minha construção mais do que académica, pessoal. Estes sentimentos nasceram, curiosamente, com a leitura de *As Pequenas Memórias*, nesse primeiro encontro com a obra de José Saramago. Considero-o curioso, se o livro não é um dos romances incontornáveis do autor, mas o texto que mais se aproxima de uma autobiografia. Já aluna do ensino secundário, travei o obrigatório contacto com aquele que é reconhecido comumente como a obra suprema de José Saramago: *Memorial do Convento*. Os sentimentos de admiração e gratidão solidificaram-se e ganharam raízes firmes que só mais tarde, já estudante de mestrado, viria a reconhecer: paixão. Este trabalho é resultado desse reconhecimento.

Falar de literatura, falar de um autor, falar de José Saramago, pressupõe sempre um risco, porque é um trabalho feito na ótica do leitor e não do escritor – desconhecemos, em larga medida, os seus pensamentos, os seus pareceres e as suas intenções. Se insistirmos em partir do princípio de que se pode sequer falar de literatura e de um autor. O próprio José Saramago duvida em *A Estátua e a Pedra*, texto que dedica à explicação da sua obra:

A verdade é que duvido mesmo que se possa *falar* de literatura como duvido, com mais razões, que se possa *falar* de pintura ou que se possa *falar* de música. É claro que se pode falar de tudo (...), seria absurdo pretender reduzir ao silêncio aqueles que escrevem, (...), como se a obra em si já contivesse tudo quanto é possível dizer e que tudo o que vem depois não fosse mais do que interminável glosa. Não é isso. Acontece, no entanto, que por vezes experimento o desejo de limitar-me a uma muda contemplação diante de uma obra acabada, pela consciência que tenho de que, de certa maneira, nos domínios da arte e da literatura, estamos lidando com aquilo a que damos o nome de inefável. (2013: 17).

Trata-se, reparo, de trabalhar com o desconhecido, com o “inefável”. No entanto, tal como José Saramago faz nos seus livros, também eu queria percorrer um caminho em busca do conhecimento – não contemplar somente, ainda que correndo o risco do erro.

Trabalhar a obra de José Saramago abre à partida um imenso leque de possibilidades, de tão abrangente que é: tantos podiam ser os temas desenvolvidos. Agripina Carriço Vieira, num artigo publicado na revista *Colóquio/Letras*, resumiu as características fundamentais do romance do autor:

As marcas discursivas caracterizadoras do discurso romanesco de José Saramago têm sido frequentemente identificadas: o hibridismo da voz narrativa, a pluralidade de competências do narrador, o tom sentencioso, o discurso oralizante, a preponderância do tempo na construção da narrativa (oscilando entre um passado da história e um presente da narração), o papel fulcral da temática da História, a apropriação particular dos sinais gráficos. (1999: 379)

Como resumo, fica ainda aquém de todas as possibilidades. Outras temáticas saramaguianas se distinguem, fruto da minha experiência enquanto leitora dos seus romances: a relação da obra com a religião (em particular, a religião católica), a presença inequívoca do fantástico e, por último, a representação do feminino. Esta última opção consolidou-se quando, numa leitura primária da entrevista que José Saramago concedeu a João Céu e Silva, em 2008, reparei que o entrevistador confronta o autor com uma preferência por personagens masculinas, interpelação que surpreendeu Saramago. Na sua resposta, antevi a possibilidade de que na sua obra não existem nem mais nem menos personagens masculinas do que femininas ou que a presença de umas é mais forte do que a presença de outras. A sua resposta é, na verdade: “vamos antes examinar” (*apud* Silva, 2008: 108).

É esta a premissa deste trabalho: vamos examinar essas personagens femininas que pertencem à obra de José Saramago e que contornos assume a sua presença. É importante ressaltar, ainda assim, que as mulheres não são objetos de estudo simplistas. Georges Duby e Michelle Perrot afirmam na introdução a *História das Mulheres*:

Mas é preciso recusar a ideia de que as mulheres seriam em si mesmas um objecto de história. É o seu lugar, a sua «condição», os seus papéis e os seus poderes, as suas formas de acção, o seu silêncio e a sua palavra que pretendemos perscrutar, a diversidade das suas representações – Deusa, Madona, Feiticeira... - que queremos captar nas suas permanências e nas suas mudanças. (Duby & Perrot, 1991: 7)

Este trabalho procurou assumir esta mesma perspectiva, mas fazê-lo no contexto da obra de José Saramago: observar as suas personagens nos seus “lugares”, nas suas “condições”, “nos seus papéis”, nos seus “poderes”, nas suas “representações”. Tomou,

inicialmente, o título prematuro de “Representações da mulher na obra de José Saramago”. Só depois de alguma pesquisa me admirei com o entendimento de que este título não faria qualquer sentido, por duas razões que, na verdade, se complementam. Por um lado, a compreensão de que o conceito restrito de “mulher” não poderia aparecer neste contexto, por se tratar de uma palavra demasiado limitativa e não abranger as especificidades de cada mulher, por confinar as mulheres da vida real no mesmo significante – impossível se têm tanto de semelhante quanto de diferente, como o Dicionário de Crítica Feminista alerta:

Com as novas tendências da teoria e crítica feministas, informadas pelo pós-estruturalismo e pelo pós-modernismo, questiona-se o estatuto estanque da categoria «mulher», defendendo-se que ele se entrecruza com outras componentes, assim se pulverizando internamente: “[A] categoria ‘mulheres’ é fragmentada internamente pela classe, pela cor, pela idade, pela etnicidade, para só referir alguns factores» (Macedo & Amaral, 2005: 87)

Por outro lado, a dedicação mais afincada à obra de José Saramago revelou esta mesma abrangência, esta mesma ausência de um conceito restrito de mulheres: as suas personagens femininas não formam um tecido homogéneo, mas uma riquíssima manta de retalhos. Óscar Aranda comprova-o na sua obra *Aprende, Aprende o meu Corpo*: “Se há uma constante na vasta e multifacetada obra de José Saramago é a qualidade iniciática que atribui ao Feminino. Digo melhor, para não transformar experiências vividas ou imaginadas num conceito abstrato: às mulheres. Cada uma delas com uma individualidade própria” (2015: 9).

Este trabalho assumiu, assim, um novo título, corrigido com um pequeno acréscimo que representou uma diferença marcante neste percurso: “Representações das mulheres na obra de José Saramago”. No entanto, este título ainda ficava aquém da possibilidade que somente muito mais tarde, tantas leituras e tantas pesquisas depois, assimilei: que estas mulheres, na sua individualidade, partilham uma mesma premissa – um poder, uma presença extremamente forte na narrativa em que se inserem. Só então este trabalho se intitulou “O poder das mulheres na obra de José Saramago”, que, ainda assim, se converteu em subtítulo já muito próximo do fim: no momento em que compreendi a forma como estas mulheres são *Levantadas do Chão*.

Este título foi suscitado, em primeiro lugar, pelo entendimento de que as mulheres sempre existiram não isoladamente, mas em relação aos homens e que esta

relação tomou a forma de submissão durante muitos séculos, como Simone de Beauvoir demonstra em *O Segundo Sexo*:

por mais longe que se remonte na história, [as mulheres] sempre estiveram subordinadas ao homem: a sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, não *aconteceu*. (...) O laço que a une [à mulher] aos seus opressores não é comparável a nenhum outro. A divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico e não um momento da história humana. (1949a: 15-16)

Esta submissão concentrou o poder nos homens e reduziu as mulheres a uma posição inferior de “Outro”, como a autora prossegue: “É isso que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro.” (16). De resto, esta subordinação tem vindo a ser corrigida pela evolução do tempo, contudo manteve-se uma premissa: “No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens.” (18). Assim, é importante compreender se, na obra de José Saramago, o mundo pertence a homens e mulheres ou a ambos. Se as mulheres assumem o papel de “Outro” ou são resgatadas dele. Se serão levantadas do chão.

A presença das mulheres na obra de José Saramago insere-se no mesmo contexto que a maior parte das suas personagens: são pessoas comuns, aparentemente sem feitos heróicos, muitas vezes sem nome, homens e mulheres, como o autor explicita nesse texto fundamental de *A Estátua e a Pedra*:

Quero clarificar algo que já assinaliei antes, a propósito do facto de não se encontrarem heróis nos meus romances, apenas gente normal, que vive vidas normais (...) Reflito e escrevo sobre pessoas comuns porque essa é a gente que conheço. É provável que as mulheres que invento não existam, talvez não sejam mais do que projetos, talvez me seja mais fácil imaginar um projeto de mulher que um projeto de homem. Em qualquer caso, e para não fugir à questão, acrescentarei que o facto de ter sido criado por mulheres, de viver e crescer entre mulheres, pressupôs, em definitivo, ter aprendido com elas o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo. Devo isto às mulheres e, por isso, assim fica refletido nos meus livros. (2013: 35)

Perante esta explicação – que, por um lado, coloca a hipótese de as mulheres da sua obra serem apenas projetos, e, por outro, reconhece nelas os benefícios da profundidade e do humanismo – mais impelida me senti a compreender quem são estas mulheres. De que forma José Saramago representa o feminino nos seus livros: que nomes têm, que forma assumem, que papéis desempenham, que lugares ocupam, que força detêm.

Podem representar todas as mulheres ou são apenas personagens estanques de uma narrativa? Podem ser, de algum modo, reflexo da realidade? Em suma, todas estas questões que irrompiam empenhavam-se na construção de uma só dúvida fundamental: de que modo José Saramago vê as mulheres nas suas obras? Era Saramago um autor feminista? Qual o seu contributo neste sentido?

José Saramago é um autor que escreve para desassossegar, alertar, denunciar. Escreve sobre o ser humano, como esclarece ainda em *A Estátua e a Pedra*: “o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve” (36-37). Escreve sobre o ser humano para seres humanos. Aos seus leitores, José Saramago coloca questões que provocam reflexão, causam rutura no pensamento e descerram mentalidades, pois é imperativo repensar o mundo em que vivemos. Óscar Aranda enuncia:

Vários dos seus romances poderiam começar com uma implícita proposição que abre para o imaginário: E se...? E se a península ibérica se separasse do continente europeu? E se o Ricardo Reis que não houve regressasse à Lisboa que havia? E se o registo da História fizesse desacontecer o acontecido? E se não houvesse morte? E se todos cegassem? (2015: 9)

Perguntar, perguntar sempre. As suas personagens são veículo numa busca pelo conhecimento, funcionam como instrumento para responder a preocupações de José Saramago com o mundo em que vive. Em seguimento, e como o mesmo autor explica, “O tema unificador de todos os seus livros é o amor. E em todos eles a mulher é o agente ativo do amor” (*ibidem*). Assim, homens e mulheres entrelaçam-se nesta busca pela compreensão, pelo conhecimento, pelo entendimento de como o mundo pode e deve ser. Esta busca apenas se possibilita através do amor. O que me faz regressar à dúvida inicial: que mulheres são estas que, ao lado destes homens, lutam por um mundo melhor? Que poderes têm estas mulheres neste sentido? Talvez a obra de José Saramago lance também a questão: e se as mulheres...?

É imperativo começar por apreender o próprio conceito de feminismo. Michelle Perrot, em *Uma História das Mulheres*, divide uma possível definição em duas partes, principiando com a origem da palavra:

As palavras: primeiro, de onde vem a palavra «feminismo»? A sua paternidade é duvidosa. Atribui-se a Pierre Leroux, inventor de «socialismo». Com mais certeza a Alexandre Dumas filho, em 1872, de maneira assaz pejorativa. Para

ele, feminismo era uma doença de homens suficientemente «efeminados» para tomar o partido das mulheres adúlteras, em vez de vingar a sua honra. Dos fracos, em suma. Em 1880, Hubertine Auclert, a nossa sufragista francesa, declara-se orgulhosamente «feminista». No fim do século, estes vocábulos, substantivo ou adjetivo, generalizam-se, entram na moda (2006: 173)

Apesar de a sua origem datar de há mais de um século e de ter ultrapassado distintos contextos, a palavra feminismo nunca perdeu pertinência, pois tornou-se aliada de uma luta maior: uma luta pela igualdade entre homens e mulheres, travada por homens e mulheres, como a autora prossegue: “A *coisa*? No sentido lato, «feminismo», «feministas designam aquelas e aqueles que se pronunciam e lutam pela igualdade dos sexos” (174). O feminismo tem, portanto, tanto uma componente teórica, quanto uma componente prática.

Yasmine Ergas defende que “no mundo contemporâneo o feminismo adquiriu significados diferentes para contextos diferentes” e que “o feminismo não é um substantivo cujas propriedades possam ser definidas de forma exacta e definitiva” (1991: 587-588). Recusando a limitação do conceito, a autora prefere olhar para o significado histórico do feminismo: “poder-se-ia dizer, antes, que o termo feminismo indica historicamente conjuntos variados de teorias e práticas centradas em volta da constituição e da legitimação dos interesses das mulheres.” (*ibidem*). Estas definições enfatizam, por conseguinte, a componente prática do conceito.

Esta ressalva quanto à relevância tanto da teoria quanto da prática no feminismo é igualmente desenvolvida por Jane Freedman. No seu livro *Feminism*, a autora concorda que a palavra feminismo é demasiado restrita, focando a importância dos valores e das ações: “The title of this book should, perhaps, more properly have been *Feminisms*, because (...) it becomes clear that this is not one unitary concept, but instead a diverse and multifaceted grouping of ideas, and indeed actions”(2001: 1).

Assim, feminismo não é somente um pensamento, mas uma ação. Feminista não será apenas quem pense a igualdade entre homens e mulheres, mas antes quem atue em conformidade. Mais ainda, quem levante a voz, ou empunhe a caneta, para o pronunciar. Simone de Beauvoir comenta o papel da literatura neste contexto da seguinte forma: “Definindo a mulher, cada escritor define a sua ética geral e a ideia singular que faz de si mesmo. É também nela que, muitas vezes, ele inscreve a distância entre o seu ponto de vista sobre o mundo e os seus sonhos egotistas.” (Beauvoir, 1949a: 341). A autora

pondera, portanto, a possibilidade de um autor representar um contributo importante na construção de uma sociedade igualitária.

Numa iniciativa promovida pelo jornal *El País*, em 2011, Pilar del Río, esposa de José Saramago e *presidenta* da sua Fundação, respondeu a questões de leitores sobre o autor. Entre essas inúmeras questões, um leitor perguntou a Pilar se Saramago era feminista. A sua resposta foi simples e concisa: “respóndame usted. Mire como son los personajes femeninos en su obra. Y ya me dirá” (Río, 2011). Vamos, então, ler as suas obras e tentar uma resposta.

Neste sentido, o *corpus* de trabalho não foi, de forma nenhuma, fácil de definir, uma vez que a obra reúne diversas personagens femininas fascinantes, ricas, possibilidades de resposta a estas questões. Contudo, regresso à premissa fundamental do poder que estas mulheres têm e foco-me em obras dedicadas, (friso) implícita ou explicitamente, a mulheres fortes, modeladoras, força motriz da transformação que o mundo precisa. Transformação, sempre, pelo amor.

Vamos, então, lê-lo.

II – Representações das mulheres: multiplicidades de poderes

1. Que poder pode ter uma mulher submissa?

1.1. A mulher submissa no casamento: *Claraboia*

O título deste capítulo insinua um paradoxo: que forma de poder pode ter uma mulher submissa? Que contornos pode assumir esta submissão e com que consequências? O que me conduz à questão primordial: qual a especificidade de uma mulher submissa na obra saramaguiana?

Na obra de José Saramago, por diversas vezes “mergulhamos no mundo do quotidiano, do trivial, povoado por pessoas comuns (...), cujas vidas se diluem por completo no magma do anonimato, onde permaneceriam para todo o sempre não fora a sua passagem a escrito pelo punho do autor-narrador, que assim os imprime na eternidade”, nas palavras de Agripina Carriço Vieira (1999: 386-387). A narrativa de *Claraboia*, livro escrito em 1953 e editado postumamente em 2011, constrói-se com pessoas comuns, cujas histórias, aparentemente sem interesse, se escondem atrás das paredes de um prédio. Faz-se dessa normalidade aborrecida que se pode espreitar através da claraboia que no teto se abre. Porque, como se lê na epígrafe com que inicia o livro, da autoria de Raul Brandão, “*Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido*” (apud Saramago, 2011: 9). É essa humanidade oculta que Saramago busca nas personagens de *Claraboia*, particularmente nas mulheres submissas no contexto de um casamento que, em alguns casos, as sossega, noutros lhes confere uma missão, noutros, as aprisiona e, noutros ainda, as liberta.

A doce Mariana, a primeira personagem feminina que surge em *Claraboia*, é a esposa alegre, gorda e bondosa do sapateiro Silvestre. Personifica a dona de casa exímia que se atarefa com a loiça ainda antes de o marido acordar e lhe estende de forma pronta as calças impecavelmente tratadas. Saramago escreve: “Nenhum deles se iludia a respeito do outro e bem sabiam que o fogo da juventude se apagara para nunca mais, mas amavam-se ternamente, hoje como há trinta anos, quando do casamento” (2011: 13) e é na alegria de um amor tranquilo – sentimento historicamente pouco relevante na

relação matrimonial de 1953 – que se entendem. Na obra de José Saramago, a presença de casais é recorrente – sejam casados ou não, partilhem amor ou não.

No caso particular de Mariana e Silvino, o autor imprime à relação um sentimento amoroso, mas o casal vive de um quotidiano que se desenrola serenamente: Silvestre aplica o produto do seu trabalho ao sustento da casa, enquanto Mariana se remete às tarefas domésticas e com certeza se dedicaria aos filhos do casal se a vida os tivesse proporcionado. É esta a estrutura básica que caracteriza cultural, social e até politicamente o Portugal da década de 50 do século XX. Em *Mulheres Portuguesas*, Irene Flunser Pimentel relembra que, ao subir ao poder, António de Oliveira Salazar empreendeu uma “renovação da mentalidade” (Pimentel & Melo, 2015: 209) que definia a família como pilar da sociedade e colocava homens e mulheres em funções estanques. O amor não era, então, um sentimento indispensável ao casamento, pelo que foge à regra que estas duas personagens se amem; ainda assim, este sentimento mútuo não é suficiente para baralhar uma estrutura que colocava a mulher sob a autoridade do marido: se Silvestre questiona “Não é, Mariana?”, logo o leitor compreende tratar-se de retórica, pois “Se Mariana pudesse dizer o que pensava, dizia justamente «não é». Mas não disse nada.” (Saramago, 2011: 72). Se o amor iguala homem e mulher, aparentemente cada um deve amar nos seus papéis: o de esposo trabalhador e o de esposa dedicada que assim é feliz.

Claraboia descreve, portanto, como a norma deve ser? Como o homem e a mulher devem comportar-se no seio do casamento? Silvino e Mariana são o exemplo de um casamento saudável no qual, apesar de existir um laço de amor e dedicação, homem e mulher não coexistem em paridade? Talvez não, talvez a claraboia se abra para o leitor compreender que o amor não justifica qualquer tipo de submissão e que na relação entre marido e mulher a voz de cada um deve fazer-se ouvir de igual forma. Na obra de Saramago, Mariana personifica uma esposa submissa por amor, por devoção, ainda que estes sentimentos não devam justificar qualquer abnegação. Mariana sossega-se no desempenho do seu papel social.

Rosália é a mulher solícita de Anselmo, trabalhador de escritório, e mãe de Maria Cláudia, também ela empregada (por necessidade financeira da família, não por vontade dos pais). A narrativa pouco fala de amor se este sentimento efetivamente une Anselmo e Rosália, contudo é inequívoco que a estrutura já referida também organiza esta família. Rosália é uma dona de casa sossegada e uma esposa submissa à vontade e à eloquência do marido, pois toma sempre a sua palavra como certa – “Se o teu pai diz

que tenho albumina, é porque é verdade” (*ibidem*: 56). Anselmo é o homem que sustenta, financeira e moralmente, a casa, a cabeça de casal: “Tinha vaidade em possuir uma família que podia servir de modelo, e vaidade maior por verificar que todo o mérito provinha de si” (146). Rosália é a esposa exemplar no decoro a que ser mulher obriga, preocupada com o que parece mal e o pensamento alheio, deixando escapar expressões como “Assim é que era digno, assim é que era decente” (*ibidem*). Anselmo é o homem orgulhoso do peso que a sua mão firme tem, que todas as noites adormece a “saber-se respeitado e obedecido” (*ibidem*) pela mulher e pela filha, “costumado como estava a ser rei e senhor em sua casa” (259). Se Rosália lhe levanta a voz, logo lembra: “devo dizer-te que não estou habituado a que me falem nesse tom, nem aqui nem em parte nenhuma” (*ibidem*) e “Rosália baixou a crista” (*ibidem*). Se a filha lhe desobedece, logo a sua autoridade se impõe: “Proíbo-te de te encontrares com esse... com esse estudante!” (262).

É nesta pirâmide de poder, encimada por Anselmo, que esta família comum se equilibra: Anselmo como a figura patriarcal, Claudinha como a filha obediente cuja juventude exacerbada a impele a desafiar este equilíbrio e Rosália como a cola que o mantém, a esposa que a moral e os bons costumes querem submissa e sossegada. Esta família exemplifica o sistema patriarcal, conceito que o Dicionário de Crítica Feminista define do seguinte modo:

patriarcado é o termo que descreve um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos (Macedo & Amaral, 2005: 145)

Assim, o romance de Saramago demonstra que existe um desequilíbrio flagrante entre os elementos que constituem esta dinâmica familiar e que Rosália é uma mulher submissa ao marido e à família não por amor, mas por obrigação, porque a norma em que foi educada lhe deu a missão de ser esposa e mãe. Este não é, portanto, exemplo de um modelo a seguir. Este é exemplo de como a sociedade se organizou injustamente.

Ao surgir na narrativa, Justina vem, a uma primeira leitura, prolongar esta monotonia comezinha, ainda que imediatamente deixe antever a novidade de um raio de tristeza que atravessa a luz do prédio: “parecia um boneco mal articulado, demasiado grande para mulher e sem o menor sinal de graça feminina” (Saramago, 2011: 22). À

semelhança das já referidas personagens femininas, é uma mulher submissa ao marido, Caetano, trabalhador num jornal, mal entretida entre as lidas domésticas diárias, certamente em dedicação plena à tarefa maternal se a filha fosse viva. Há, contudo, na submissão de Justina, veios de uma irreverência que o autor vai desvelando com pontuais apontamentos: “Nos seus olhos começava a brilhar uma pequena luz maligna” (*ibidem*) e “Fez um trejeito de desprezo” (*ibidem*). Vamos percebendo um laço familiar condicionado por um casamento infeliz, entre duas pessoas que a lei juntou e que a norma social, ou a própria lei, não permite separar – em 1940, o Estado e a Santa Sé firmaram uma Concordata que impossibilitava o divórcio civil em caso de casamento católico, a qual só viria a ser abolida em 1975.

Justina e Caetano conformam-se, portanto, com a partilha de um quotidiano miserável. Saramago apresenta em Justina o exemplo de uma mulher esbatida numa casa escura e bafienta, que se apagou da vida, sem qualquer autoestima – “Veja bem, se nem o senhor me quer, o senhor a quem tudo serve, quem é que me há de querer?” (*ibidem*: 249) – ou propósito que não o da subsistência diária. Caetano é um homem grande e embrutecido, sem compaixão ou amor pela mulher: “De todas as mulheres, uma só desdenhava: a sua” (174). Justina e Caetano são, portanto, o quebrar de uma estrutura aparente que, atrás da porta de casa, não é mais do que um desequilíbrio do qual é impossível discernir quem sairá vencedor. Há uma disputa constante de superioridade que questiona quem é submisso a quem: se Justina à grandiosidade física e familiar de Caetano, se Caetano à sagacidade sarcástica e aos olhares humilhantes de Justina. Este é um casamento no qual já não subsiste (ou nunca subsistiu) amor, feito de um jogo de ganhos e perdas silencioso, de desprezo mútuo, no qual cada um procura tirar mais ao outro: “Já lhe tirara tanta coisa, amor, amizade, sossego, e tudo o mais que pode tornar suportável e, quantas vezes, desejável, a vida conjugal, que nada restava” (245).

A dinâmica deste casal, em particular desta mulher, relaciona-se com uma questão importante: a da identidade. No já referido Dicionário de Crítica Feminista, este conceito é assim tratado: “O feminismo defende que a identidade não deve ser apenas entendida como um objectivo a alcançar, mas antes como um processo de auto-consciência, que não é linear” (Macedo & Amaral, 2005: 101). A identidade de Justina reduz-se a dois papéis estanques: o de esposa – papel no qual não é feliz – e de mãe – função que perdeu com a morte da única filha. Esta personagem desistiu, portanto, de si própria e perdeu-se nesse referido “processo de auto-consciência”.

A perda de identidade e a submissão de Justina refletem-se na obrigação de permanecer num casamento infeliz, numa relação que aprisiona ambos. Talvez seja esta a reflexão a suscitar com as personagens de Caetano e Justina: a comodidade não justifica a infelicidade, a resignação ou a passividade. Justina é a representação de uma mulher submissa por conformismo, por desapego à vida, uma mulher cansada que desistiu e se ajustou ao seguimento insípido dos dias. Ainda que alguns laivos de vontade despontem e faça frente ao marido, como foi referido, esta dinâmica é pontual e o casal mantém-se concretização de uma vida sem fulgor, sem outro objetivo que não o da subsistência. É, na obra do autor, representação, mas não modelo.

Por último, não poderia deixar de referir a personagem de Carmen, a esposa galega de Emílio, caixeiro-viajante, e mãe extremosa de Henrique, à qual o leitor mais desatento apontaria muito pouco, ou nada, de submisso. Carmen constantemente desafia a autoridade do marido – “Vezes sem conta [Emílio] tentara convencer a mulher a emendar-se, mas o tempo encarregara-se de fazer-lhe ver que era tempo perdido” (Saramago, 2011: 59) – e o próprio admite a sua insignificância – “Deixa-me conservar a ilusão de que pertença ao sexo forte. É a última ilusão que me resta” (63). Curioso este apontamento de “sexo forte”, elucidativo de uma forma de pensamento que, mais do que distinguir, avalia homem e mulher.

Carmen poderia surgir como exemplo de uma mulher independente do marido, fiel a si mesma e ao seu querer, rainha nos domínios de sua casa, sem qualquer constrangimento de aparências ou normas sociais. No entanto, este é um casamento no qual cada um se circunscreve à sua infelicidade individual, tentando passar o mínimo de tempo possível em companhia do outro, disputando humilhações permanentes e partilhando apenas o filho. Emílio pergunta-se: “Por que ficava, então? Que força era essa que o segurava àquela casa, àquela mulher e àquela criança?” (168) e o mesmo poderia ser questionado sobre Carmen. É nesta interrogação que se desvenda uma submissão subtil, escondida por trás do seu aparente contrário, uma sujeição humilde a uma possibilidade de felicidade que surge como único reduto: “[Carmen] Estava velha, apesar dos seus trinta e três anos. E estava casada, também. Tinha a sua casa, um marido, um filho. Ninguém tem o direito, nesta situação, de ter semelhantes pensamentos” (291).

Ainda que procurasse a libertação, o Direito português retirava a Carmen, como mulher, o direito de escapar: o divórcio não lhe era permitido se casada pela Igreja, perdera a nacionalidade espanhola aquando do casamento, somente com autorização

escrita do marido podia visitar a família na Galiza e, se recusasse o regresso, a qualquer momento o marido o podia requerer. Carmen leva para a Galiza, portanto, a convicção do retorno – não tanto, na verdade, pelas obrigações legais, mas por uma submissão que impele ambos, Carmen e Emílio, à família; assim, Emílio “Estava como ave que, vendo a porta da gaiola aberta, hesita em dar o salto que a lançará fora das grades” (*ibidem*: 366). Carmen e Emílio são, em conclusão, aves submissas a uma normalidade portuguesa que os acolhe serenamente, sem incertezas. Essa normalidade liberta-os do risco que representa almejarem algo mais.

Saramago transmite, através deste casal, um exemplo de homens e mulheres esmagados num quotidiano infeliz porque não podem fugir dos condicionamentos sociais. Carmen e Emílio surgem no seguimento do casal Justina e Caetano, são personagens subjugadas à ordem natural das coisas – o casamento e a constituição da família –, ainda que esta não os satisfaça. Contudo, enquanto Justina e Caetano se mantêm ligados por terem desistido da vida, Carmen e Emílio, apesar de desentendidos, compreendem uma possibilidade de bem-estar um no outro. Carmen é uma mulher submissa a uma relação por medo do risco que representaria uma mulher sozinha com um filho sem o sustento e a proteção de um marido. Muito embora Carmen pondere a possibilidade de procurar o auxílio da família na Galiza, a lei não a apoiaria, e a hipótese de um escândalo é refreio suficiente. Na obra de Saramago, Carmen é a personagem que personifica o receio de trocar uma vida organizada e tranquila, ainda que insatisfatória, pelo desconhecido, pelo que não se adequa à norma – a norma que é a família.

Estas quatro personagens – Mariana, Rosália, Justina e Carmen –, de uma narrativa cujo período temporal é 1952, estabelecem um diálogo perfeito com a História das mulheres portuguesas do século XX. Estas quatro mulheres fictícias são exemplo de uma submissão que caracteriza o feminino de um tempo singular: o Estado Novo. Os livros *Mulheres Portuguesas*, de Irene Flunser Pimentel e Helena Pereira de Melo, e *A Cada um o Seu Lugar*, da primeira autora, clarificam isso mesmo. Desenvolvem uma contextualização social, cultural e, principalmente, política da mulher, definem o papel específico então atribuído a cada membro de um casal e, a este propósito, citam António de Oliveira Salazar, chefe do governo:

a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral. (...) Deixemos, portanto, o

homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa... Não sei, afinal, *qual dos dois terá o papel mais belo, mais alto e útil* (apud Pimentel, 2011: 35).

Durante toda a sua duração, entre 1933 e 1974, o Estado Novo condicionou a sociedade portuguesa a uma estrutura básica – a família – e atribuiu papéis sociais singulares: o homem enquanto marido e pai, a mulher enquanto esposa e mãe, retirando-lhes individualidade. Esta não era, no entanto, uma estrutura igualitária, mas uma estrutura em que cada elemento devia ocupar orgulhosamente a função que lhe competia: o marido no espaço público, como cabeça de casal que sustentava o lar e decidia sobre a vida em comum, e a mulher no espaço privado, dedicando-se à manutenção da casa e à educação dos filhos. A mulher devia permanecer em casa, pois tudo no exterior era tentação, representava perigo para a sua condição, como Yolande Cohen enuncia:

«Pilar indispensável do lar», ela [mulher] tem de compreender que «é o trabalho fora de casa, o clube, o automóvel, o cinema, o restaurante que minam lentamente a vida em comum». Deverá fugir destas tentações, porque conhece o seu efeito nocivo sobre o equilíbrio da família e da nação. (1991: 622)

Esta estrutura da família, mais condicionadora da mulher do que do homem, era também sustentada legalmente. Em 1933, entrou em vigor a “Nova Constituição Política do «Estado Novo», que estabelecia igualdade dos cidadãos perante a lei, «salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família»” (Pimentel & Melo, 2015: 425). Estas “diferenças”, recorrentemente utilizadas como premissa política para a discriminação legal das mulheres, assentavam numa dualidade de fatores:

A legislação estado-novista, que marcou os direitos políticos das mulheres e a sua situação na família, no trabalho e na sociedade, foi moldada por um factor biológico – a «natureza» que permitia à mulher a maternidade diferenciando-a do homem – e um factor ideológico – o «bem da família» tal como foi definido pela Constituição de 1933. (Pimentel, 2011: 395)

Assim, durante décadas, o controlo sobre as mulheres foi suportado pelo Direito. Mariette Sineau afirma a este respeito que “O acesso das mulheres ocidentais à igualdade jurídica é um combate que terá durado dois séculos. Duas vezes cem anos para que fosse imposta a aplicação plena do princípio da universalidade e que triunfasse

a lógica do individualismo sobre os vestígios patriarcais.” (1991: 565). Entretanto, foi negada individualidade às mulheres: remetidas para o lugar inferior, envoltas em amarras para que não pudessem procurar independência, obrigadas à submissão à autoridade masculina – primeiro o pai, depois o marido. Mais crianças do que mulheres.

Esta discriminação em função do género foi durante muito tempo apoiada não apenas por homens que se faziam valer de suportes legais, mas também por outras mulheres com alguma visibilidade pública. No final da década de 50, a Condessa de Penha Garcia, dirigente da Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), incitava as mulheres a um comportamento regular e condicionado:

Os vossos maridos, *cabeças de casal*, têm a responsabilidade do sustento e honra das vossas casas afastando esse mal que se quer introduzir. São eles a quem *Nosso Senhor* encarregou de *manter a ordem, a disciplina, a calma organização* das vossas vidas. Mas se as suas mulheres não corresponderem aos seus desejos, nada podem fazer. A *boa criação dos filhos, a ordem dos afazeres da casa, a boa educação, a paciência* que é necessária para levar um dia inteiro com *alegria e boa disposição, dependem só da mulher* (apud Pimentel, 2011: 304)

As mulheres eram, assim, incentivadas pela sociedade, quer política, quer civil, a assumir um papel secundário, o de esposa, incompetente se não servisse de suporte submisso ao marido e à família, independentemente das suas necessidades, desejos ou aspirações pessoais. Na verdade, estas mulheres não eram biológica ou ideologicamente mais fracas, a sua utilidade não se resumia à de esposas ou mães, nem tampouco estes homens precisavam de uma mulher em casa para cumprir as suas funções fora. A sociedade organizou-se sobre a premissa da desigualdade e as mulheres viram-se, assim, obrigadas a debater-se contra a opressão.

Este questionamento quanto à opressão das mulheres já começara entre o final do século XIX e o século XX, momento em que homens e mulheres feministas, não apenas nos Estados Unidos da América (lugar onde o movimento se iniciou), mas também em Portugal, ousaram colocar em causa publicamente esta diferenciação entre sexos que implica hierarquização. Falamos, no caso português, de mulheres como Adelaide Cabete, Ana de Castro Osório ou Carolina Michaélis de Vasconcelos, mas também de homens como Joaquim Lopes Praça. Em Portugal, a República, implantada em 1910, trouxe inúmeras conquistas para as mulheres portuguesas – como a Lei do Divórcio, que permite a dissolução do casamento nos mesmos moldes que a dissolução por morte de um dos membros do casal, ou as Leis da Família, que conferem ao

matrimónio o estatuto de contrato civil, consagram à mulher direitos sobre os filhos e melhoram de uma forma geral o seu estatuto jurídico –, às quais o regime do Estado Novo, em 1933, impôs um retrocesso. Em meados do século XX continua-se, ainda assim, e à margem do regime do Estado Novo, a questionar este sexismo enraizado. Tornou-se imperativo para um grupo de feministas compreender o paradigma da diferença – de que forma homens e mulheres são diferentes – e eliminar as fontes que utilizam esta diferença como critério discriminatório. Começam a surgir vozes, camufladas pela opressão do Estado Novo, que pretendem levantar o véu de discriminação que esconde as mulheres portuguesas atrás das paredes dos vários apartamentos de um prédio lisboeta.

José Saramago, então um escritor de primeiros passos – havia publicado *Terra do Pecado* em 1947 e publicaria *Os Poemas Possíveis* em 1966 –, demonstrou-se desde então ser uma dessas vozes que fala pelos esquecidos, pelos homens e mulheres anónimos. *Claraboia* nunca chegou a ser publicado em vida do escritor e o leitor pouco reconhecerá nele da escrita oralizante que posteriormente viria a identificar Saramago. E, contudo, tem tanto da sua escrita: uma visão muito própria de um mundo a questionar, um mundo de mulheres esquecidas, escondidas ou remetidas para um canto do espaço. *Claraboia* é a história de quatro mulheres entretidas com “Tarefas de mulheres feias e apagadas, tarefas de uma vida miudinha, de uma vida de janelas sem horizonte” (Saramago, 2011: 47), encaminhadas para uma vida elementar, em que cada uma está apenas “ali, imóvel, desocupada, as mãos abandonadas no regaço, os olhos abertos para a escuridão, à espera nem ela sabia de quê” (*ibidem*: 40), sem muito mais que esperar, com o “passado para recordar, o presente para viver, o futuro para recluir” (*ibidem*: 50).

“Para contar uma história enchem-se páginas e páginas e, afinal, todas as histórias se podem dizer em poucas palavras” (*ibidem*: 87). Pouso *Claraboia* e questiono: o que provoca no leitor a história de Mariana, Rosália, Justina e Carmen ou ainda Adriana, Isaura, Amélia e Cândida? Entretém somente, com a descrição de quatro mulheres banais e conformadas, como quem proclama *assim é que é e assim é que deve ser*? Ou demonstra como pensam e vivem estas mulheres – exemplo de tantas mais – e comprova que elas precisam, urgentemente, de ser libertadas? Como quem diz que há uma esperança nessas mulheres que aguardam que a voz coletiva se levante por elas. Como quem desperta o leitor, lhe mostra que a humanidade vive num entorpecimento e lhe lembra os esquecidos. No documentário *José e Pilar*, de Miguel Gonçalves Mendes,

José Saramago refere-se desta forma ao seu papel de escritor e ao do público que procura para leitor: “Nós vivemos desassossegados, e escrevemos para desassossegados. Não queremos leitores tranquilos, não queremos leitores conformados, não queremos leitores resignados. Eu não quero viver do dinheiro desses leitores. Quero viver do dinheiro dos outros leitores” (*apud* Mendes, 2010: 43’).

É este, afinal, o poder destas personagens – que, apesar de mulheres submissas, o têm – o de denunciar, de alertar. De demonstrar como a norma é, os seus problemas, erros e consequências, para que se compreenda que, na verdade, nenhuma norma deve existir. Pois também nós, leitores, precisamos de aprender “que, por detrás desta vida desgraçada que os homens levam, há um grande ideal, uma grande esperança. Aprendi [Silvestre] que a vida de cada um de nós deve ser orientada por essa esperança e por esse ideal. E que se há gente que não sente assim, é porque morreu antes de nascer” (Saramago, 2011: 219).

1.2. A mulher submissa na família e na sociedade: *Levantado do Chão*

Levantado do Chão, livro escrito entre 1978 e 1979, inspirado pelas gentes e pela terra de Lavre (onde José Saramago se instalou a partir de 1976), é como um virar de página no conjunto da obra saramaguiana. Marca a passagem para uma escrita característica do autor, como o próprio admitiu em entrevista a João Céu e Silva: “é do *Levantado do Chão* que nasce o meu estilo e vem exatamente de eu ter recolhido informações e vivências de uma cultura que era de transmissão oral, de uma gente analfabeta que transmitia a cultura desse modo. A palavra que está num papel é uma palavra que dorme e só acorda quando é dita” (*apud* Silva, 2009: 74). Esta narrativa é um testemunho de personagens próximas da realidade, de palavras ouvidas, de histórias conhecidas, o que a torna tão única quanto o Alentejo foi para Saramago:

Eu fui para lá, ouvi toda aquela gente e tomei uma quantidade de notas. Agora, se eu me propusesse escrever sobre o Alentejo, não saberia como e não saberia por uma razão, é que naquele tempo o Alentejo tinha uma espécie de componente mítica épica, que foi o que me permitiu escrever o *Levantado do Chão* tal e qual como ele é. (...) Essa feição mítica, épica e também ética foi o que realmente me permitiu que o livro fosse o que é. Não seria capaz de voltar ao Alentejo para falar no Alentejo de hoje. (*ibidem*).

Este livro surge desta história, destas personagens, de um Portugal real, profundo, fechado num passado comum. É por isso uma das obras mais desconcertantes de Saramago: uma voz que se ergue pelos que se esqueceram numa vida dorida no latifúndio do interior alentejano, como explicitou Maria Alzira Seixo ao afirmar que o “autor de *Levantado do Chão* constrói os textos em redor de problemas concretos do homem e do mundo, insere-os na comunidade humana respectiva e dá-lhes o seguimento ficcional” (1999: 127). Uma voz que se ergue não somente pelos homens, mas também pelas suas famílias, pelas mulheres que trabalhavam com eles nos campos ou trabalhavam por eles em casa. Maria Graciete Besse, num artigo intitulado “*Levantado do chão* e os grandes esquecidos da História”, refere essa voz como uma homenagem:

Levantado do Chão oferece-nos já uma primeira homenagem aos grandes mudos da História, ou seja, todos aqueles que lutaram pela dignidade do povo e que raramente ganharam voz no discurso da historiografia oficial que sempre se interessou pelos poderosos e vencedores, ignorando frequentemente os vencidos, os pobres, os subalternos e as mulheres. (2013: 29)

Mulheres submissas ao marido, à família e à sociedade, mas sobretudo mulheres submissas ao peso da realidade e à força das circunstâncias. Mulheres submissas a um tempo de condições precárias para as famílias camponesas, de firme opressão política, de repartição desigual da riqueza, de grande controlo por parte dos latifundiários que concentravam todos os direitos e impunham aos trabalhadores apenas deveres, como é possível acompanhar na obra. Existe uma evolução nas mulheres suas protagonistas? Qual o seu papel no contexto da obra saramaguiana?

Esta narrativa conta a história de quatro gerações de uma família – cujo apelido, Mau-Tempo, fadou à dureza – ao longo de quase cem anos de gestas em que os protagonistas, heróis do comum, são tanto os homens quanto as mulheres. Do casal Domingos e Sara Mau-Tempo, ao filho João e à sua mulher Faustina, pais de Gracinda que, com Manuel Espada, traz ao mundo a derradeira personagem, Maria Adelaide, fecho de um ciclo. Esta história confunde-se com quase um século de História portuguesa: da auspiciosa proclamação da República, em 1910, aos mais de quarenta anos repressivos do Estado Novo, à libertadora e esperançosa revolução de Abril de 1974. Teresa Cristina Cerdeira da Silva contextualiza *Levantado do Chão* registando o início da narrativa em 1905,

portanto, dentro dos últimos anos da monarquia. Desse tempo não se registam factos históricos que chegassem a ecoar nos latifúndios alentejanos. Mas fica presente um quadro social, uma miséria campesina, um sistema elitista na divisão da terra, a presença de um fado sem remédio para aqueles que não se incluem entre os privilegiados pelo sistema (1989: 217).

Nesses primeiros lanços da narrativa em que Sara da Conceição é protagonista, a história é a de um povo dessas primeiras décadas do século XX, que Saramago descreve detalhadamente: vive em circunstâncias difíceis, confinado à vida no latifúndio, dependente dele para a sobrevivência das famílias, um povo que se fez

para viver sujo e esfomeado. Um povo que se lava é um povo que não trabalha (...): É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo, que de manhã some a remela da noite à remela das noites, que o sujo das mãos, da cara, dos sovacos, das virilhas, dos pés, do buraco do corpo, seja o halo glorioso do trabalho no latifúndio, é preciso que o homem esteja abaixo do animal (...), é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos próximos. (Saramago, 1980: 79).

Saramago revela, assim, um povo sem nome, sem direitos, sem existência, apenas em sobrevivência. Um povo que serve para trabalhar e não para viver. São mera mão-de-obra, não seres humanos, homens e mulheres.

Sara da Conceição, que forçou uma gravidez para que o pai autorizasse o casamento com Domingos Mau-Tempo – pois precisava desta autorização –, “vivía sofrida e calada” (*ibidem*: 33), submissa a um homem que gasta em bebida o que devia gastar numa casa, a quem segue sem rumo, com cinco filhos atrás, por entre as terras onde o marido não consegue fixar-se. É por ele tratada violentamente – “e porque não me deste aquela palha, mulher malvada, toma para aprenderes” (29) –, o que cala dentro de si – “Que dos meus tratos não falou Sara da Conceição, nem justo era que falasse” (31). Saramago retrata com Sara da Conceição, assim, o problema da violência contra as mulheres. Esta, sem autonomia ou vontade de a ter – “Cala-te aí, mulher, que eu bem sei o que faço” (*ibidem*) –, deixa-se andar pelos dias, obediente e discreta, apagada do mundo, e “ali se punha em sombra, apenas à espera, como outra sombra” (29). A sua condição de mulher apenas possibilita que, fugida do marido, se refugie em casa de primos e, mais tarde, se junte ao irmão entretanto viúvo, pois se ela precisa de homem que a proteja, ele precisa de mulher que trate da casa e dos filhos. Mais uma vez, o retrato dos poderes sociais de um e de outro. 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: “e ela concordou, hábito que vinha dos seus submissos anos de mulher casada” (63). Assim, como resume Teresa Cristina Cerdeira da Silva,

Sara é o exemplo da mulher portuguesa do início do século, figura apagada de um exacerbado sistema patriarcal, habituada a pôr-se «na sombra, apenas à espera, como outra sombra» (LC, 27). Até à morte viverá à sombra da figura do marido, na loucura que a faz sair de casa à noite, à sua procura, «com uma garrafa de vinho e um trapo», até que ela própria se acabasse «como um pavio a que se acabou o azeite» (LC,113). (1989: 233).

Saramago evoca assim um tempo miserável para grande parte das mulheres. Recupera o conceito de patriarcado, designa as mulheres como “sombra”, demonstra que não têm individualidade. 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 conforme a necessidade:

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 esses têm o seu cio e seguem as leis da natureza. Mas estes homens chegam do trabalho ou da taberna, enfiam-se no catre, aquece-os 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 mulheres que nem um nem o outro entendem. (Saramago, 1980: 86).

Nesta citação, sobressai a caracterização dos homens e mulheres como animais, por um lado, na redução das mulheres à função de fêmeas que geram filhos e, por outro, na descrição da brutalidade, desprezo e superioridade com que os homens tratam as mulheres. Atenta, assim, na falta de dignidade do ser humano e na linha ténue que o separa dos animais.

As mulheres deste tempo são inferiorizadas – “Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume” (*ibidem*: 35) – e escravizadas pelos homens – “Sou a escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, eis-me grávida (...), Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito.” (*ibidem*). Saramago recorre frequentemente à ironia – distintiva dos seus

romances – na apreciação da realidade relatada. Neste caso, fá-lo, por um lado, recorrendo às palavras com que Maria recebe a anunciação do Anjo Gabriel, estabelecendo uma ligação interessante com a representação da mulher na Bíblia. Por outro lado, fazendo uso de um provérbio popular que altera para enfatizar a pobreza destas gentes. O narrador, além de narrar, chama para si a tarefa de comentar, muitas vezes ironicamente, demonstrando a sua discordância com a situação em que estas mulheres – e estes homens – se encontram.

Esta obra de Saramago desenvolve uma evolução à medida que as gerações Mau-Tempo se vão substituindo. O exemplo de mulheres até aqui descrito contrasta com João e Faustina, cujo trato se alicerça na cumplicidade. O compromisso entre ambos define-se não no momento do matrimónio, mas da primeira relação sexual: “Em pouco tempo perdeu Faustina a sua donzelia, e, quando terminaram, lembrou-se João do pão e chouriço, e como marido e mulher o repartiram” (75). Saramago como que desvaloriza a importância do matrimónio na relação entre homem e mulher e coloca a tónica na cumplicidade, no amor. Faustina viu-se obrigada a fugir de casa para casar com João, uma vez que os pais não consentiam o casamento, detalhe que demonstra novamente como as mulheres solteiras devem obediência ao pai. A evolução também se atesta no facto de, ao contrário de Domingos Mau-Tempo, João ser um marido responsável e cumpridor, cujo “maior desafogo e confissão será (...) pousar a cabeça no ombro de Faustina e assim adormecer” (103), que lhe promete: “Farei tudo por ti enquanto formos vivos” (73).

Este progresso entre as personagens Sara da Conceição e Faustina é precário, mas far-se-á sentir convictamente através de Gracinda Mau-Tempo, filha da última:

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 (...). De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres, que os tempos vêm aí. (*ibidem*: 193-194).

Mais uma vez, é realçado o papel das mulheres enquanto mães e, por outro lado, a ausência de uma voz feminina que se ouça. É uma nova chamada de atenção para o silêncio em que vivem as mulheres. O autor deixa, no entanto, o aviso de que se aproxima uma mudança, de que “os tempos vêm aí”. Aparentemente, Gracinda é uma mulher como o foi a mãe e as histórias repetem-se: inclui-se num grupo de mulheres

que o Estado Novo “considerou os «sustentáculos da nação», através da maternidade, e responsabilizou pela «salvaguarda moral» das famílias e pela «renovação da raça»” como elucidada Irene Flunser Pimentel em *A Cada Um o seu Lugar* (2011: 14).

Se “A «constituição da família» assentava «em três obrigações: no casamento e filhos legítimos; na igualdade de direitos e deveres dos dois cônjuges quanto ao sustento e educação dos filhos legítimos; e no registo do casamento e do nascimento dos filhos»” (*ibidem*: 32), a base da sociedade era a pirâmide familiar, na qual as mulheres desempenhavam o papel útil da maternidade; esse papel implicava a subserviência, o calar de uma individualidade que só devia subsistir interiormente. A “igualdade de direitos” mencionada era mais teórica do que prática, uma vez que a igualdade dependia de cada um desempenhar o seu papel.

As mulheres sujeitavam-se, no entanto, às forças da necessidade. Deviam resumir-se ao que a sua utilidade abrangesse: “a força dos braços de ambos [homens e mulheres] é com pouco diferença requerida ou desprezada pelo latifúndio, afinal não é assim tão grande a diferença entre mulher e homem, a não ser no salário” (Saramago, 1980: 227). Muito embora o Estado Novo defendesse que o lugar da mulher era em casa, ocupada apenas com o que é doméstico, as condições das famílias camponesas exigiam o contributo das mulheres, mas o produto do seu trabalho seria sempre inferiorizado em relação ao do homem, como explicam as autoras de *Mulheres Portuguesas*: “Para a família, «o trabalho remunerado da mulher representava um contributo adicional para um precário orçamento» e, a mulher, por sua vez, encarava essa atividade como mera ajuda, isto é, como «sacrifício» possível «para ajudar o marido»” (Pimentel & Melo, 2015: 305). Tampouco havia possibilidade ou obrigação de frequentar a escola, como salienta Irene Flunser Pimentel: “Os portugueses não tinham efetivamente necessidade de ser muito «instruídos» embora precisassem de saber ler o mínimo para serem «educados», ou seja, para serem receptores da ideologia salazarista e conhecerem os princípios do Estado Novo” (2011: 113). Realça-se assim a falta de direitos dos homens e, principalmente, das mulheres: ao saber, à educação, ao trabalho, ao salário justo, à liberdade, à autonomia.

São inúmeras as alusões a esta inferioridade feminina no texto, no entanto, continua a denotar-se uma evolução na relação homem-mulher e na situação das mulheres, como introduz Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

Também o papel das mulheres começa a mudar, porque, afinal, as revoluções pressupõem mudanças de comportamento diante da vida, dos costumes, das leis. Revoluções acontecem quando o homem percebe que é possível questionar o eterno, quando os costumes se historicizam e, por isso mesmo, podem metamorfosear-se. Com homens e mulheres também os costumes começam a mudar. E a ilustração narrativa desta mudança é o casal novo, da terceira geração: Gracinda e Manuel Espada. (1989: 244).

Levantado do Chão é um alerta e um ensinamento de que a mudança é um processo progressivo e possível quando homens e mulheres alteram os seus comportamentos individuais e na relação com o próximo. Chimamanda Ngozi Adichie atesta-o, no seu livro *We Should All be Feminists*: “If we do something over and over again, it becomes normal. If we see the same thing over and over again, it becomes normal.” (2014: 13).

Ao contrário das mulheres que a precederam, e que sempre calaram o que o coração queria, que souberam espalmar a sua individualidade até caberem sob a dos homens, Gracinda faz-se ouvir, junto dos homens que, no latifúndio, decidiram manifestar-se pela melhoria das suas condições de vida: “Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos, mas não dizem nada” (Saramago, 1980: 329). Se a primeira reação do marido, Manuel Espada, é responder que “Isto não é coisa de mulheres” (*ibidem*), em seguida concorda e fica feliz, motivado pela esperança da mulher (o que certamente não aconteceria com, por exemplo, Domingos Mau-Tempo). Este é o primeiro passo para uma revolução que se faz de muitos passos, pois é quando muitas vozes se erguem, como a de Gracinda, que as transformações acontecem. Uma transformação pelas mulheres e pelos homens que durante séculos ocuparam os lugares que um poder superior – político, social, religioso ou familiar – lhes admitiu, como explica Irene Flunser Pimentel:

Um «lugar para cada um e cada um no seu lugar» era uma das normas preferidas de Carneiro Pacheco. Esta frase podia ter sido dita pelo próprio Salazar ou por um dos principais mentores do seu regime: indica elitismo, uma vontade de manter compartimentações sociais estanques – sem mobilidade profissional, social e política – e revela uma noção determinista segundo a qual cada um nasceria com a missão para desempenhar determinada função. A frase também se aplicava evidentemente às mulheres, às quais o Estado Novo atribuiu um lugar e um papel específicos – diferentes consoante a classe a que pertencia – no seio da família e da sociedade. (2011: 393).

Esta é, neste contexto, a ideia-chave que resume o desenvolvimento ficcional de *Levantado do Chão*. O tempo da narrativa corresponde, maioritariamente e como já

mencionado, ao regime do Estado Novo, que se empenhou em organizar a sociedade de uma forma fixa. Pretendia-se, assim, controlar o povo – este controlo era garantia da sobrevivência do regime. *Levantado do Chão* é a história desses indivíduos, dá-lhes a voz que não tiveram no seu tempo.

Contudo aproxima-se, também na narrativa, uma revolução. Auspício desta revolução é Maria Adelaide Espada, filha de Gracinda e Manuel, que do avô João Mau-Tempo herdou os olhos azuis e essa aura etérea de liberdade, como sumariza Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

O facto novo, já o sabemos, é ser desta vez uma mulher a ganhar foro de símbolo da luta contra a opressão. (...) levanta-se também, nessa epopeia, (género, tradicionalmente, dos heróis masculinos), uma figura feminina que não se limitará a ser actriz coadjuvante num cenário de homens, mas que inaugurará um novo ciclo onde também as mulheres, ao lado de todos os marginalizados, se levantam do chão: Maria Adelaide Espada. (1989: 259)

Saramago escolhe, portanto, uma mulher para servir de mensageira de um tempo novo. Reconhece-lhe, como a tantas outras das suas personagens femininas, as capacidades da esperança, do amor e da determinação. A vida desta mulher não será, no tempo que a narrativa dura, mais fácil do que a das mulheres suas antepassadas: “Maria Adelaide anda a trabalhar longe (...) A casa só vai aos quinze dias ou às três semanas, o domingo, e enquanto nela está descansa como no latifúndio descansam as mulheres, trabalhando noutra coisa” (Saramago, 1980: 371). Esta personagem persiste, no entanto, como uma transição entre a norma antiga e um tempo diferente, como uma portadora da boa nova, como uma luz que se acende sobre uma história agonizante.

José Saramago faz deste *Levantado do Chão*, como de tantos outros dos seus livros, a história de homens e mulheres que

nasceram para trabalhar, são gado inteiro ou gado rachado, saem ou tiram-nos das barrigas das mães, põem-nos a crescer de qualquer maneira, tanto faz, preciso é que venham a ter força e destreza de mãos (...), que importância tem se em poucos anos ficarem pesados e hirtos, são cepos ambulantes que quando chegam ao trabalho a si próprio se sacodem e da rigidez do corpo fazem sair dois braços e duas pernas que vão e vêm, por aqui se vê a que ponto chegaram as bondades e a competência do Criador, obrando tão perfeitos instrumentos de cava e ceifa, de monda e serventia geral. (*ibidem*: 347).

De homens e mulheres anónimos que vieram ao mundo para trabalhar, para comer pouco ou nada, trabalhar para patrões, aguentar gerações para que, enfim, os seus pudessem alcançar essa dignidade de se viver melhor do que se nasceu e ocupar, na vida, o lugar que se deseja. Como Lúdia de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, personagem leal que se resignou ao seu lugar de empregada, calando o que amava e o que queria, essa chama que fundo ardia, como relembra Ana Paula Arnaut: “Sem dúvida, Lúdia tem a seu favor a voz do narrador que se expõe sempre no intuito de favorecer (...) os oprimidos. E ela faz parte desses que não herdaram nem dominam e só deixam como herança a tenacidade na luta diária, cumprida em silêncio até ao dia em que puderem levantar do chão” (2008: 188).

Estas mulheres submeteram-se à época em que viviam, às condições que a vida lhes deu, ao que o mundo lhes ditou. Ficaram esquecidas num tempo em que não se podia ser ou fazer livremente. José Saramago levanta do chão essas mulheres, ao dar-lhes nomes, corpo e história. A evolução das personagens femininas na narrativa de *Levantado do Chão* funciona como prenúncio do que o mundo pode ser se homens e mulheres se unirem na construção de algo melhor. Maria Graciete Besse aponta assim a resolução de *Levantado do Chão*: “O romance termina com o Apocalipse, apontando para uma escatologia realizada sob a forma de uma romaria em que os mortos e os vivos caminham juntos em busca de uma nova era.” (2013: 32). Nesta romaria vão as mulheres de *Levantado do Chão*, vai Maria Adelaide Espada.

É esse o poder destas personagens: ser esperança.

1.3. A mulher submissa a si mesma: *Terra do Pecado*

Em entrevista a Carlos Reis, em 1997, José Saramago falou assim de *Terra do Pecado*, o seu primeiro livro, publicado em 1947: “Às vezes perguntam-me: «Por que não reeditas?» É que não seria sério! Que senhor é esse que escreveu esse livro? Eu sei lá quem é! Não sou eu... Amanhã morro e suponho que se vai reeditar; mas não se ganhará muito com isso, acho eu.” (Saramago, 1998a: 41). Referia-se a essa obra de estreia, portanto, no tom despretensioso e quase severo de um autor que não se reconhece nas suas primeiras experimentações literárias. Mas este livro terá muito pouco da expressão inovadora e já firmemente emblemática de *Levantado do Chão*? Ficará muito aquém da mensagem tão controversa de *Ensaio sobre a Cegueira*? Será a

narrativa literariamente mais pobre do que *Memorial do Convento*? O que o motivou à escrita, ainda assim? O próprio responde, no prefácio (intitulado “Aviso”) de uma edição posterior do livro, falando de uma forma distante na terceira pessoa: “Supõe-se que escreveu este livro porque numa antiga conversa entre amigos, daquelas que têm os adolescentes, falando uns com os outros do que gostariam de ser quando fossem grandes, disse que queria ser escritor.” (1947: 5-6). O que falta, então, em *Terra do Pecado*, que o escritor de vinte e quatro anos ainda buscava? Saramago prossegue: “Não sabe dizer como lhe veio depois a ideia de escrever a história de uma viúva ribatejana, ele que de Ribatejo saberia alguma coisa, mas de viúvas nada, e menos ainda, se existe o menos que nada, de viúvas novas e proprietárias de bens ao luar” (6). Será legítimo, então, debruçar-me sobre um livro que o autor acusa de “pouco sério”? No entanto, o livro aí está – e republicado em vida do escritor e mais uma vez em 2014, postumamente, como o próprio previra –, pelo que esta análise não poderia ignorar um texto que é já um primeiro passo tão rico num projeto literário que então se iniciava. Sobre o mesmo fala Carlos Reis na entrevista já referida:

Mais de meio século depois de um romance que praticamente não teve vida própria, percebe-se que esse projecto foi lentamente sedimentado e solidamente enraizado, para poder afirmar a sua pertinência e dar **vida** a outros romances: aos que não lembram expressamente *Terra do Pecado*, mas que talvez não pudesse existir sem ele. (Reis, 1998: 15).

Esta análise pretende convocar a sua protagonista, Maria Leonor, e tentar compreender de que modo uma mulher se permite reduzir nos seus quereres e submeter ao alheio. Esta mulher será submissa a si mesma ou a uma contextualização cultural e social? Que voz é esta, num livro que Saramago recusa como muito pouco seu? E o que podemos entrever em Benedita, a sua criada e confidente? Será esta personagem um acréscimo individual à narrativa ou a forma alegórica de um coletivo?

Terra do Pecado foi inicialmente intitulado por um autor ainda arredado de tratos editoriais como *A Viúva*. O editor julgou-o pouco apelativo para o público e sugeriu substituir por *Terra do Pecado*. Como o autor explica no já mencionado prefácio do livro, aceitou este título porque se satisfez com a publicação. Se o título preterido desvendava a protagonista e o percurso narrativo do livro, o definitivo define a interpretação da narrativa ao indicar a conduta da protagonista como “pecado”. No entanto, é sobre “a viúva” que me debruço: Maria Leonor Ribeiro é uma mulher

comum, passada da tutela do pai para a do marido, fechada na sua quinta, encaixada no papel de esposa e mãe, arredada de qualquer outra logística que não a doméstica e o seu dever de mulher cristã. Mais uma mulher entre tantas, portanto, à qual a sociedade negou individualidade para a encaixar no quadro normativo da época, uma mulher aparentemente sem vontade além desse enquadramento acomodado, abruptamente alterado pela morte precoce do marido. O leitor assiste, nas primeiras páginas, à transformação de uma mulher comum e dependente numa viúva e cabeça de casal de trinta e dois anos, que se debate com a incapacidade de tomar as rédeas do quotidiano.

São dois os contextos característicos da narrativa de *Terra do Pecado*: por um lado, uma burguesia rural do interior português, e por outro, uma sociedade curvada aos princípios modeladores do catolicismo. Estes dois contextos funcionam como fios condutores comportamentais de todas as personagens. O primeiro exprime uma sociedade típica da ruralidade ribatejana de então, tradicional, rígida e até obtusa, modelada pela superstição, pelo mito e pelo redutor senso comum: “– Não há nada que não tenha acontecido a esta casa de há uns tempos a esta parte. – Sim!... – respondeu Benedita. – De há um ano para cá. Desde que o senhor António voltou do Porto. – É verdade. Parece que a má sorte veio com ele.” (Saramago, 1947: 38). O segundo reflete uma cultura católica iletrada, influenciável, ordeira, de uma fé cega e entorpecida: “Que bela fé tu tens, Benedita! É essa a verdadeira crença, a que não discute, a que se conforma e acha em tudo a própria explicação” (*ibidem*: 11).

Estes dois princípios modeladores desembaraçam Maria Leonor do torpor em que se queda após a morte do marido: em primeiro lugar, a consciencialização do seu dever moral – “rezava com fervor, sentindo-se justa perante a morte do marido, fortalecida pela recordação do seu exemplo e inspirada pelo desejo de o seguir à risca” (78); em segundo, do seu dever cristão – “Raramente apareces na igreja, e Deus sabe quanto fico satisfeito em ver-te lá!, e isso francamente não é bonito. Na terra já se fala e...” (80). A sociedade encarrega-se de regularizar a postura de Maria Leonor e fazê-la regressar ao lugar que nela ocupa, renegando-lhe qualquer liberdade que a morte do marido pudesse precipitar: “esqueces-te de que a tua missão no Mundo não é a de filósofa de mãos atadas à cabeça a chorar a rapidez da vida ou a desejar uma apoteose para a morte, mas a de mãe, única e exclusivamente a de mãe...” (85). O pequeno meio social em que circula Maria Leonor é constituído por figuras que representam o coletivo fiscalizador do comportamento – a criada Benedita, o padre Cristiano, o doutor Viegas e, até, o grupo restrito de criados da casa que parecem funcionar como um só, sempre

atentos: “Pensavam que era falta de respeito pela memória do patrão a festa que se ia fazer” (89). Este coletivo bem oleado encarrega-se de garantir que a viúva, apesar de desprovida da autoridade conjugal, se mantém emoldurada nos limites bem firmes dessa regularidade insípida, amena, que se esperava das mulheres: “Os seus dias sempre iguais sucediam-se num desenrolar suave, sem grandes prazeres nem grandes aborrecimentos, dias que a envelheciam lentamente, sem deixarem recordações, alegres ou tristes” (101).

Esta regularidade é interrompida por uma emergência natural dos desejos mais humanos de Maria Leonor – o desejo sexual, a necessidade de acasalamento, a solidão –, ou seja, pela incidência da sua sexualidade feminina, como a empregada Teresa ousa pronunciar em voz alta: “– Pois é muito simples! A senhora tem falta de homem!...” (105). As necessidades físicas e emocionais da mulher, até então secundarizadas, começam a sobrepor-se à sua conduta de viúva e mãe: “O que faz a ociosidade, justos céus! Terra daninha onde crescem os maus pensamentos, que são a fonte das ações condenáveis” (120). Estes pensamentos materializam-se numa paixão irrefreável – e correspondida – pela figura masculina mais próxima, o cunhado António. Numa reflexão sobre o amor e a importância do corpo na obra saramaguiana, Óscar Aranda salienta um ponto importante neste contexto: “Para Saramago, as mulheres são tanto objeto como sujeito do desejo. São mulheres que desejam, com olhares próprios, seres capazes de produzir desejos nos homens” (2015: 44). Maria Leonor é uma mulher que se relaciona com o seu corpo na sua forma física – deseja e produz desejo nos homens que a rodeiam –, mas também numa forma emocional – a necessidade de colmatar a solidão. Em suma, a característica que distingue Maria Leonor das mulheres da narrativa é a sua consciência sexual.

Quando descoberto, este relacionamento fugaz entre Maria Leonor e o cunhado provoca duas reações: a primeira, da criada Benedita, que funciona como instrumento de reprovação alheia – “E no fundo da sua alma sentia levantar-se, devagar, um ódio imenso a Maria Leonor...” (Saramago, 1947: 114) –; a segunda, da própria Maria Leonor, é de reprovação a si própria, de culpa profunda por um suposto desrespeito à memória do marido e à sua posição de viúva, mãe e mulher exemplar – “Sentia que sob os pés se cavava um buraco imenso, profundo, onde se iria despenhar numa queda que duraria a eternidade, rolando entre fragas agudas que lhe despedaçariam a alma” (*ibidem*: 175). As ações de Maria Leonor são, portanto, encaradas não como fruto de necessidades básicas humanas, mas como resultado de um pecado, numa dupla

submissão desta mulher: por um lado, às aparências e ao pensamento alheio sobre si e, por outro lado, a si mesma. Esta mulher é submissa ao outro – que lhe impõe uma norma moral –, mas também a si mesma – pois permite que essa norma condicione a sua vontade e respetiva ação. Maria Leonor esforça-se por ser o que o círculo de pessoas à sua volta pretende que seja.

A pressão da sociedade para Maria Leonor agir segundo os costumes de uma mulher considerada de bem e a reprovação por não o fazer concentram-se na figura da criada Benedita, personagem que funciona como principal meio de censura: “Porca! (...) Até na casa onde o seu marido viveu...” (176, 177). Benedita é os olhos, ouvidos e boca de uma sociedade inflexível e opressora que espera um certo tipo de procedimento de Maria Leonor. Relembra, neste contexto, a criada Juliana, de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Benedita é, na verdade, alegoria de uma sociedade retrógrada profundamente moldada pelo conceito de “pecado” que usa como meio de controlo. Esta noção foi discutida por Saramago inúmeras vezes, inclusivamente no documentário *José e Pilar*, no qual defende que “A partir do momento em que se inventa o pecado o inventor passa a dispor de um instrumento de domínio sobre o outro tremendo” (*apud* Mendes, 2010: 20’).

Neste contexto, a própria personagem de Maria Leonor desenvolve sobre si mesma a culpabilização e a responsabilização mais violentas: “Dentro da sua alma ia um desmoronar caótico: era como se todas as razões morais em que pode ser sustentada uma vida humana desabassem, deixando apenas de si a poeira dos escombros, o desalento das ruínas” (Saramago, 1947: 177). Maria Leonor vive em conflito interior, conflito que a leva a procurar no amigo médico, doutor Viegas, a regularização da sua situação: casar com ele restituir-lhe-ia o respeito de Benedita, o seu próprio respeito e, assim, o de toda a sociedade. Como esclarece Carlos Reis, “Assim se fecha o ciclo do pecado e da sua obsessão, vividos num espaço a que não falta alguma colaboração social, sem que, contudo, o conflito nele ocupe a relevância que a ficção neo-realista da época cultivava” (Reis, 1998: 14). Assim se fecharia, se a narrativa não terminasse com a morte abrupta do médico.

Regresso à questão primordial nesta análise de Maria Leonor: tratando-se do exemplo de uma mulher submissa, é-o aos demais, a si mesma ou a uma visão que os demais lhe impõem de si? É-o, sem dúvida, à sociedade, como resume Horácio Costa:

De facto, ao ler este livro, uma estranha sensação de anacronismo nos assalta: escrito há cerca de cinquenta anos, o romance remete para uma cultura de há mais de cem, para uma época dominada por tabus sexuais de vária ordem e por uma burguesia agrária ou urbana (...) uma viúva sofre de incontinência sexual, acaba por envolver-se com o cunhado e, levada por um sentimento de culpa, procura o médico de família (1999: 205).

De salientar, mais uma vez, os conceitos de pecado e de culpa, que pautam todo o desenvolvimento de Maria Leonor e a sua relação com as restantes personagens. É de igual importância a designação constante de Maria Leonor como “a viúva”, que a reduz a um papel familiar e lhe nega individualidade. Maria Leonor vive envergonhada por Benedita conhecer o que considera ser um pecado e receosa de que esta o revele. No entanto, é principalmente perante si própria que sente a vergonha mais intensa:

Quando sucedeu, achei-me reles, baixa como a lama, abjeta como um escarro, pensei que não podia viver mais. Depois, acalmei-me, concluí que não agira propriamente como mulher, como representante de uma espécie distinta e superior, em que a posse animal foi adornada, crismada, enfeitada de palavras lindas, que a tornaram apresentável, capaz de não ofender os ouvidos mais castos e os sentimentos mais puros: eu procedera como fêmea pré-histórica, que se embrenhava no mato, berrando, ciosa pelo macho, e que se espojava depois na terra fecunda e negra. (Saramago, 1947: 205).

É interessante o autor utilizar o termo “fêmea” na referência às necessidades físicas desta mulher e à sua ligação com o corpo, de uma maneira pretensiosa, como se a satisfação sexual diminuísse ou conspurcasse a sua feminilidade. Da mulher, é esperada uma conduta pura, racional, superior às aspirações do corpo. Entrevemos novamente os moldes em que a sua submissão se constitui – uma submissão não ao que Maria Leonor entende como correto, mas ao que a sociedade e cultura lhe ensinaram como correto:

O escândalo! Como tinha podido descer tão baixo? Como, sem amor, sem que outra paixão, que não fosse a dos seus miseráveis sentidos, a cegasse, pudera apertar um homem nos braços, apertá-lo contra o peito, torcer-se sob o seu peso de animal cioso? Que miséria a sua! E agora? Que fazer? Em casa, à sua vista constantemente, uma mulher que não vira, mas que sabia... O olhar claro e puro dos filhos, a confiança dos amigos, o seu trabalho, tudo o que ali constituía a sua razão de viver, ficava à mercê de uma inconfidência, de uma palavra solta, de um gesto denunciador. E, então, seria a vergonha, o escarro na face, o olhar desviado, a reprovação no rosto dos outros, os ditos murmurados, as insinuações torpes a sugerir pormenores lúbricos... (*ibidem*: 181-182).

As palavras-chave são, portanto, “escândalo”, “vergonha”, “reprovação”, “outros”, palavras que resumem a submissão da personagem. A necessidade física é mais uma vez apontada como animalesca, irracional. A criada Benedita surge novamente como elemento controlador, denunciador. Maria Leonor obriga-se, assim, a entender os seus desejos mais intrínsecos como pecados, e a recusá-los, se a sociedade lhe ensinou que eram pecados.

Como já foi mencionado, este conceito de pecado no percurso de Maria Leonor relaciona-se com a contextualização católica da sociedade sua contemporânea. Na sua obra *A Cada Um o seu Lugar*, Irene Flunser Pimentel recorda uma sociedade cultural e até politicamente católica: “Segundo a dirigente da OMEN [Condessa de Penha Garcia], (...) era à civilização cristã que se devia a «verdadeira e profunda unidade da vida rural»” (2011: 319). Nesta sociedade, o papel da mulher era inclusivamente modelado pela instituição da Igreja: “Além de afirmar que «seria atraiçoar toda a tradição» se não fosse dada «à mãe portuguesa a educação religiosa», a condessa de Rilvas lembrou que a religião católica tinha «um papel capital na vida moral e espiritual das famílias» e era a «base da política familiar, a única política que à mulher pertence fazer.»” (*ibidem*: 219). O conceito de pecado servia a Igreja ao deter um peso imenso na conduta humana (em particular das mulheres), como o próprio Saramago explicou em entrevista a João Céu e Silva:

Mas é o poder, poder de tal forma descarado e insolente que pretende introduzir-se em todos os aspectos da vida humana – no comportamento sexual, no cumprimento de regras que não vieram das estabelecidas pelos seres humanos – para controlar os seres humanos e isto há que denunciá-lo. Mas, o poder da Igreja Católica está de tal forma enraizado no corpo social e na mente das pessoas que não vejo como é que se possa sair disto. (...) Dominam os pensamentos, criam coisas que não existiam antes como, por exemplo, o pecado. Inventar o pecado foi uma manobra absolutamente genial porque se eu faço qualquer coisa, a Igreja aparece a dizer que isso é pecado, não importa que eu pergunte «É pecado porquê?» porque não têm uma explicação. (*apud* Silva, 2009: 255-256).

Para Saramago, o conceito de pecado – justificado com a ideia de vida para além da morte – serviu como instrumento para a Igreja organizar a sociedade de acordo com a sua visão e os seus objetivos, como o próprio explica: “Que, no fundo, é o que ela quer, a Igreja não está nada preocupada com a minha alma ou com a sua (...) porque o que

quer controlar é o meu corpo e o seu corpo...” (*ibidem*: 255). De facto, a religião controla o pensamento de Benedita e, através dela, o corpo de Maria Leonor.

Resta questionar qual o papel desta narrativa no contexto da obra de José Saramago. Qual o papel e o poder de Maria Leonor? Que mulher é esta, à imagem de tantas outras mulheres do seu tempo, que Irene Flunser Pimentel recupera através das palavras de Maria Lamas:

a mulher aceita resignadamente as circunstâncias da sua vida e cai numa espécie de marasmo espiritual e mental, movendo-se apenas entre as graves preocupações do orçamento caseiro, as compras, as limpezas, o arranjo das roupas, as refeições que é preciso ter prontas a horas certas, as doenças dos filhos e as mil pequenas coisas, sempre iguais e sempre enervantes, que lhe enchem o dia, ou não consegue anular as suas aspirações, e vai sentindo crescer em si uma revolta que só dificilmente chega a dominar e que a entristece, transformando-lhe a vida num autêntico suplício. (*apud* Pimentel, 2011: 76)

Esta narrativa é um contributo fundamental para uma revalorização do direito da mulher à sua individualidade e, principalmente, ao seu corpo. É uma recusa de qualquer tentativa de controlo do coletivo sobre o indivíduo. No livro *Uma História das Mulheres*, Michelle Perrot resume “As grandes reivindicações do feminismo”: direito ao saber, direito ao trabalho e ao salário, direitos civis, direitos políticos, direitos do corpo. (2006: 179-180). Em *Terra do Pecado*, confirma-se esse direito à intimidade da mulher, à consciência da sua sexualidade, à necessidade física e respetiva satisfação. Neste livro, reforça-se que, apesar de se tratar de um ser racional, a componente física do ser humano não lhe retira, de forma alguma, dignidade.

José Saramago, ateu convicto e assumido, escreveu em *Caim* que “A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele” (2009: 91). Existe neste ponto uma diferenciação importante entre fé e religião. Não pretendo discutir questões de fé, mas antes esta ideia defendida por Saramago de que o nome de Deus foi usado pela instituição da Igreja como meio de controlo, como arma utilizada pelo coletivo sobre o indivíduo de um modo tremendamente injusto. Em *Terra do Pecado*, existe esta perspetiva do peso cultural na sociedade: Maria Leonor é uma personagem sob controlo de uma sociedade sem dúvida influenciada pelos princípios então defendidos pela Igreja.

A sociedade pode muito pouco sobre cada mulher perante o que cada uma pode e deve a si própria. Idealmente. A este respeito, Simone de Beauvoir afirma:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Só a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *outro*. (1949b: 13).

Este conceito de construção social, reforço, é alicerce no desenvolvimento desta personagem, para que se compreenda que é dever da sociedade construir uma cultura respeitadora da individualidade de cada um, na qual conceitos como pecado, culpa e reprovação não detenham espaço.

De forma implícita, *Terra do Pecado* é, portanto, um manifesto pela libertação dessas mulheres presas aos outros e a si. É esse o poder da personagem de Maria Leonor: restituir às mulheres o direito sobre si próprias. Surge no seguimento da preocupação do autor, que se manifestará ao longo da restante obra, com os outros, com aquilo em que a humanidade se transforma: “Mas não com a preocupação de quem pensa que está a dar uma lição, estou simplesmente a dar voz a preocupações que são minhas – e que não são só minhas – e que esperam encontrar um eco no espírito dos leitores” (*apud* Silva, 2009: 254). Não será incorreto afirmar que, em *Terra do Pecado*, o primeiro livro de José Saramago, essas preocupações são para com as mulheres.

2. O poder da mulher leal

2.1. A mulher leal no amor: *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*

Já referi anteriormente como a obra de José Saramago é versátil e abrangente. Como Harold Bloom afirma em *The Varieties of José Saramago*, “Rereading Saramago I always feel like Ulysses trying to keep my hold on Proteus, the metamorphic god of ocean; he keeps slipping away. From *Baltasar and Blimunda* on through *The Cave*, Saramago is on constant change, not merely from fiction to fiction, but within each work” (2002: 9). De facto, todas as possibilidades existem na obra de Saramago. No contexto deste trabalho, *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna* representam um objeto de estudo bastante distinto dos livros referidos nos capítulos anteriores.

Ainda que os livros e as personagens de Saramago sejam ficção, de alguma forma, no momento da leitura, podem dar um contributo importante para a formação do pensamento do leitor. José Saramago refere-se a esta relação entre ficção e realidade da seguinte forma:

Quer dizer, cada um de nós é muito mais feito de papel do que de carne e osso. E digo que somos feitos de papel porque somos feitos das leituras que fizemos. (...) eu não separo isso a que chamamos de realidade dessa outra realidade fictícia, que é a da imaginação, que é da invenção, e a ambas eu vejo embrechadas uma na outra. [...] Então, toda esta, digamos, todo este imbricamento entre o que é fictício e o que é real, julgo eu, é o que passa pelos meus livros. (*apud* Ferraz, 2012: 15)

Assim, o leitor pode ouvir a personagem, pode pensar como ela ou contra ela e deixar-se transformar segundo o que ela lhe disser. A obra de José Saramago fez-se de muitas dessas personagens: homens, mulheres, cães, centauros, coisas. Entre as mulheres, este trabalho já analisou Maria Leonor, de *Terra do Pecado*, algumas das residentes do prédio de *Claraboia* e as quatro gerações femininas da família Mau-Tempo, de *Levantado do Chão*, mulheres que partilham uma característica: certa submissão a um poder que lhes é indicado como superior (um marido, um pai, uma sociedade, ou um determinado modelo de mulher). No entanto, na obra de Saramago vivem muitas outras mulheres. Algumas partilham laços profundos com o marido ou o pai que nascem não de formas de submissão ou resignação, mas de uma característica que as enobrece e lhes

confere uma aura particular: a lealdade. Assim, uma pergunta se impõe: onde se origina essa lealdade? Na obrigação ou no amor? Essa lealdade enaltece a mulher, liberta-a ou condena-a?

Ensaio sobre a Cegueira, livro publicado em 1995, três anos antes da atribuição do Prémio Nobel, tem como protagonista mais uma mulher, mas uma mulher diferente, com uma mensagem específica. O livro nasceu – como muitos dos livros de Saramago – de uma pergunta, como o próprio explicou em conversa com João Céu e Silva: “O que eu sei é que sem saber exatamente de onde é que aquilo me veio, fiz uma pergunta: «E se nós fôssemos todos cegos?»» Depois, (...) respondi a mim mesmo «Mas nós somos todos cegos!»” (*apud* Silva, 2009: 85). Saramago compreendia, então, que a humanidade atravessava um período de cegueira que impede que os seres humanos se vejam entre si. Esta pergunta originou uma das histórias mais intemporais de Saramago, sobre uma humanidade que precisava imperativamente – e continua a precisar – de se observar a si própria, e uma das protagonistas mais fortes do universo saramaguiano.

Ainda na mesma entrevista, Saramago esclareceu: “Quando começo um livro não digo a mim mesmo «bom, agora vais escrever um outro romance e vais criar uma mulher forte». Nunca, nunca isso acontece. Eu tenho de contar uma história (...), e é no decorrer da história que tudo acontece” (*ibidem*: 109). É dessa história que nasce a mulher do médico, cujas características mais belas advêm do amor e de uma humanidade desconcertante, como o autor explica em *A Estátua e a Pedra*: “o *Ensaio sobre a Cegueira*, com aquele doloroso itinerário no mundo dos que não veem porque não querem ver, porque os cegou o branco reflexo do mundo, embora tenham ao seu lado a possibilidade da luz que é a imagem da mulher vidente, porque sabe amar sem os véus do egoísmo” (2013: 15). Estas características fazem desta mulher protagonista da história. Poderia esta personagem ser um homem, o médico, por exemplo? E, se sim, por que é uma mulher?

Ensaio sobre a Cegueira é também uma história de amor, uma narrativa alicerçada num casal. Uma história de amor entre o médico e a mulher do médico que as primeiras páginas do livro apresentam como cúmplice, ternurenta e feliz: “Bons dias, meu amor, ainda se saudavam com palavras de carinho depois de tantos anos de casados” (Saramago, 1995: 48). Esta relação sobrevive a um contexto extremo para o ser humano, quando todas as pessoas cegam de um “mal-branco” contagioso sem causa definida. Estas pessoas são levadas para um manicómio abandonado, obrigadas a conviver sem condições mínimas para o ser humano e sem qualquer ajuda exterior que

não a alimentação, enquanto, cá fora, o caos também se instala. Por razões que o leitor não conhece, e que a narrativa nunca vem a explicar, a mulher do médico é o único ser humano que mantém a visão. A particularidade que faz com que a mulher do médico não chegue a cegar será desenvolvida num capítulo posterior; por enquanto foco-me na relação que mantém com o marido.

As características especiais desta mulher começam a revelar-se no momento em que o médico assume a cegueira. Recusa afastar-se e a sua reação imediata é resiliente – “O que tiver de ser será” (*ibidem*: 49), dedicada – “Deixa-me, deixa-me, Não deixo, gritou a mulher (*ibidem*) – e firme – “Agarrou-o pelo braço com firmeza e disse, Vamos, meu querido” (*ibidem*). Saramago começa assim a desenhar uma personagem feminina especial, determinada, forte e serena perante uma situação difícil, cuja primeira reação é extremamente leal e de grande firmeza interior. Perante a recusa das autoridades em permitirem que a mulher do médico acompanhe o marido, “A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo” (56), o que o leitor sabe não ser verdade.

Ensaio sobre a Cegueira é uma obra em que a situação narrada é, para o leitor, extrema, intrigante, desafiadora. A obra questiona, desenvolve, tenta responder. A mulher do médico surge como chave na resolução da questão que o autor lança. Ao longo da narrativa, a sua conduta depende das circunstâncias com que se depara; por outro lado, mantém características fundamentais da estrutura do ser humano que a orientam independentemente da conjuntura. A mulher do médico é simultaneamente uma pergunta – se o ser humano é moldado pelas circunstâncias – e a resposta – a resiliência e a integridade abrem a possibilidade de resistência a essas circunstâncias.

Ao criar um campo ficcional extremo, *Ensaio sobre a Cegueira* coloca as suas personagens sob observação, para servirem como testemunhas. Num cenário de miséria, cria-se espaço para a confrontação com a sordidez e a crueldade. A fragilidade humana é explorada de um modo a que se compreenda como o carácter é espinha dorsal da relação entre os indivíduos. As personagens circunscritas ao espaço do manicómio são como a claraboia que se abre para se espreitar a vida dos moradores do prédio: demonstram como o ser humano se relaciona quando lhe são negados a satisfação das suas necessidades, o conforto, o bem-estar, a resposta aos seus desejos, o luxo, a dignidade, a intimidade, a liberdade, o sentido – literal e metafórico.

As características da mulher do médico – resiliência, respeito, firmeza, dedicação, compreensão, amor – prevalecem perante estas circunstâncias. Quando a

comunidade de cegos do manicómió é confrontada com um grupo de recém-chegados que usurpam a comida e exigem que as mulheres a paguem com o corpo, a mulher do médico é das primeiras a predispor-se ao sacrifício individual pela sobrevivência coletiva. Quando o médico procura a rapariga dos óculos escuros e com ela se envolve sexualmente, assiste com passividade, absolve o marido e consola a companheira, pois compreende-se alheia ao mal dos dois, incapaz de se identificar e de os ajudar: “Tens ciúmes, Não, não tenho ciúmes, nem mesmo os tive naquele dia, o que senti foi pena dela e de ti e também de mim porque não vos podia valer” (*ibidem*: 400).

Esta mulher, que se mantém ao lado do marido, cuidando dele, limpando-o, alimentando-o, acalmando-o, conserva a compaixão e o estoicismo com que decidiu acompanhá-lo e ilumina assim uma narrativa crua como uma luz de esperança. A cumplicidade, a necessidade mútua que sustentará a relação de ambos até às últimas páginas – “Sem a tua boca inútil, como viveria eu [mulher do médico], Continuarias a viver para sustentares as outras cinco que lá estão, A pergunta é por quanto tempo” (407) – não pode resultar da submissão, mas sim do amor. É o amor que origina a lealdade com que a mulher do médico se dedica e acompanha o marido. Uma lealdade que não é imposta ou exigida pelo outro, é uma escolha.

O leitor é alertado para a natureza bela desta relação pela contraposição ténue, mas constante, de uma outra relação, entre o primeiro cego e a mulher. Este contraste revela-se, por exemplo, na frase com que o médico lhe responde à recusa de deixar a sua mulher acompanhar as companheiras que pagarão a comida: “Também eu não queria que a minha mulher lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi a sua decisão” (223). Existe, entre ambos, respeito pela liberdade de cada um. Confrontada com a insistência do primeiro cego – “Só fazes o que eu mandar” (224) –, a mulher deste resume a situação em que convivem: “Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu” (*ibidem*). Esta relação não é, portanto, equilibrada, existe uma repartição desigual da autoridade. O que contrasta com os laços entre o médico e a mulher, de uma relação equilibrada, igualitária e respeitadora da individualidade de cada elemento. *Ensaio sobre a Cegueira* comprova como uma relação amorosa pode ser geradora de mudança no mundo, independentemente das circunstâncias, e de como a integridade e a firmeza de uma mulher pode assegurar uma réstia de humanidade possível nas condições mais difíceis.

No Dicionário de Crítica Feminista, é realçado o seguinte aspeto: “o feminismo liberal sustenta que, para além das óbvias diferenças biológicas, há uma homogeneidade

entre os comportamentos femininos e masculinos. Para quem segue esta linha, as diferenças psicológicas, linguísticas, morais, ou outras, são socialmente construídas, decorrendo do género e não do sexo.” (Macedo & Amaral, 2005: 76). Se existe uma homogeneidade de comportamentos entre homens e mulheres e se as diferenças são construídas, as características da mulher do médico advém da sua construção e não apenas do facto de ser mulher.

Assim, questiono: os comportamentos da mulher do médico poderiam, num romance de José Saramago, ser atribuídos a um homem? Poderia o papel tão preponderante desta personagem ser desempenhada, por exemplo, pelo médico? Talvez, pois Saramago tem, na sua obra, muitos homens e mulheres capazes de iguais manifestações de resiliência. Contudo, atento nas suas próprias palavras: “Dizem que as minhas melhores personagens são mulheres e creio que têm razão. Às vezes penso que as mulheres que descrevi são propostas que eu mesmo quereria seguir. Talvez sejam só exemplos, talvez não existam, mas de uma coisa estou seguro: com elas o caos não se teria instalado neste mundo porque sempre conheceram a dimensão do humano” (*apud* Silva, 2009: 23). O autor parece apontar nas mulheres uma capacidade de amar, de cuidar, de dedicar diferente. Confere-lhes, também, um conhecimento superior: como se vislumbrassem o melhor do ser humano, como se sempre soubessem como a humanidade deve agir. Entrevê nestas suas personagens femininas algo de sublime e talvez por isso não reconheça se existem ou se são propostas.

Porém, nem só as relações amorosas entre homem e mulher se estruturam sobre alicerces tão equilibrados quanto a lealdade ou o amor. No primeiro capítulo, analisei relações entre mulheres e o pai, o marido ou a família em que as primeiras se submetem aos segundos: estes são figuras de autoridade por uma convenção ou obrigação social que as secundariza. Em *A Caverna*, livro publicado em 2000, é proposta uma estrutura familiar contrária, assente em laços mútuos de respeito, dedicação e honestidade. Esta estrutura é constituída pelo oleiro Cipriano Algor, a sua filha Marta e o marido desta, Marçal. A base ficcional de *A Caverna* é desafiante, conforme o leitor assíduo de Saramago já reconhece: a narrativa parte de um “Centro” autossuficiente onde reside grande parte da população e se reúnem serviços e infraestruturas. Este “Centro” exclui a população que habita no exterior, que cobiça a vida no “Centro”, muito embora desconheça a realidade interna. Esta família reside fora do “Centro”, mas Cipriano e Marta mantêm um negócio de olaria que o serve, enquanto Marçal é funcionário e aí

reside durante o período de trabalho. José Saramago refere-se do seguinte modo a esta obra:

É uma metáfora da vida nos países desenvolvidos ou que, não o sendo, se enganam a si mesmos em virtude de uma prosperidade apenas aparente e é também uma alegoria (...). O que *A Caverna* faz é perguntar ao leitor: «Seremos nós como os prisioneiros da Caverna de Platão que acreditavam que as sombras se moviam na parede eram a realidade? Estaremos vivendo num mundo de ilusões? Que temos feito do nosso sentido crítico, da nossa exigência ética, da nossa dignidade de seres pensantes?» (2013: 40).

A Caverna é, portanto, um incentivo a uma reflexão que se desenvolve a partir de uma família – pai, filha e genro – e Marta é a chave da reflexão, o contraponto entre o certo e o errado de *A Caverna*.

Apesar de as circunstâncias ficcionais desta família se manterem humanamente mais leves do que em *Ensaio sobre a Cegueira*, Marta é uma personagem tão central e firme na trama quanto a mulher do médico. A relação entre pai e filha é de grande dedicação e harmonia; em nada se assemelha à submissão a um poder paternal que orientou as mulheres durante séculos. Marta é o pilar fundamental de uma família que vive no equilíbrio crítico entre pobreza e sobrevivência, excluída de uma possibilidade aparentemente idílica, o “Centro”. Quando o negócio da família corre perigo, é Marta quem assume as rédeas e se organiza na resolução dos problemas financeiros e na regularização da harmonia. Esta mulher determinada, resiliente, emocionalmente forte, prevalece como uma vara resistente a que as figuras masculinas se agarram para se manterem firmes no dia-a-dia. Saramago faz desta mulher os olhos que guiam e as mãos que seguram (sem que os ouvidos deixem de escutar pacientemente) o pai e o marido. É Marta quem salva a família, através do amor que lhes tem. É uma personagem com grande conhecimento e poder de orientação, o que contraria a dinâmica que durante séculos arredou as mulheres do saber, como Michelle Perrot afirma: “Desde a noite dos tempos, pesa sobre as mulheres uma interdição de saber (...). O saber é contrário á feminidade. Sagrado, o saber é apanágio de Deus, e do homem, seu delegado na Terra. Foi por isso que Eva cometeu o pecado capital. Ela, mulher, queria saber” (2006: 98).

A relação entre Cipriano e Marta não é, de todo, de autoridade, ao contrário, por exemplo, do que se passa com as personagens de *Levantado do Chão* (Faustina vê-se obrigada a fugir para casar com João Mau-Tempo, porque os pais não o consentem) ou de *Claraboia* (Maria Cláudia deve obediência ao pai e deve agir segundo a vontade

deste), mesmo se várias décadas separam as publicações destes romances. Pelo contrário, o contacto entre pai e filha é afetuoso e Marta cuida de Cipriano da mesma forma que cuida do marido: preocupada, abnegada, quase maternalmente. O carinho, no entanto, é mútuo: o pai preocupa-se, elogia e segue a orientação da filha. É, mais uma vez, a lealdade que fixa este elo de uma forma melodiosa:

Julgava que a pior coisa que lhe poderia suceder seria ver-se separado da sua filha, Isso não é leal, talvez devesse pedir-me desculpa, E peço, realmente não foi leal, desculpe-me. Marta levantou-se e abraçou o pai, Desculpe-me, repetiu, Não tem importância, respondeu o oleiro, estivéssemos nós menos infelizes, e não falaríamos desta maneira. (Saramago, 2000: 68-69).

Realço, mais uma vez, a importância do amor e da lealdade neste contacto. É com consideração que se tratam, não com subserviência ou poderio. Saramago recria, assim, o modelo do laço que deve unir pai e filha e elucida sobre os benefícios conseguidos. Os objetivos desta família são alcançados porque pai e filha trabalham em conjunto e se tratam em pé de igualdade. Relembro, a este respeito, o conceito de patriarcado como um sistema de organização social segundo a qual o poder e a autoridade se concentram no homem. Enquanto as famílias de *Claraboia* analisadas no primeiro capítulo representavam um modelo em que o homem é a figura da autoridade, esta família desconstrói essa dinâmica. Simone de Beauvoir refere em *O Segundo Sexo*:

A história mostrou-nos que os homens detiveram sempre todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; os seus códigos estabeleceram-se contra ela; e foi assim que ela se constituiu concretamente como Outro. Esta condição servia os interesses dos homens, mas convinha também às suas pretensões ontológicas e morais. (1949a: 207)

Na família de *A Caverna*, o poder e a autoridade não se concentram no pai. Marta não é uma mulher dependente nem o pai procura que ela o seja. Marta não constitui o “Outro”. Pelo contrário, o seu papel é imprescindível.

A relação entre Marta e o marido, por outro lado, exige da primeira maior lealdade, fidelidade e abnegação, embora se mantenha ternurenta e harmoniosa: “Depois de dois anos de casamento, Marta julga conhecer bem o marido (...) nesse jogo de pôr e tirar a que quase sempre se reduz, dedica-lhe todo o seu afeto de esposa” (Saramago, 2000: 40). Quando Marçal é convidado a viver no “Centro”, Marta sente-se na

obrigação de o acompanhar, ainda que inquieta por deixar o pai sozinho: “coitada, não terá outro remédio que acompanhar o marido quando ele for promovido a guarda residente.” (102). Segundo esta citação, as relações entre Marta e o pai e entre Marta e o marido podem parecer de submissão, ou de certa diminuição da sua individualidade; no entanto, não é de cedências que qualquer relação se nutre? Esta abnegação não resulta, portanto, de qualquer submissão, mas de um amor e uma dedicação espontâneos e genuínos. Marta é a cuidadora da família e assume uma postura de compromisso enquanto filha e esposa. Estes laços resultam de um entendimento perfeito, como esclarece Maria Alzira Seixo – “aliás, em nenhum outro romance anterior de José Saramago a relação amorosa é tão importante (...), postulando-se o erotismo como o sinal do mais íntimo entendimento dos seres e os seus efeitos como irradiações mágicas que em última análise esclarecem sobre essas mutações do mundo” (1987: 54-55).

A *Caverna* é uma homenagem à harmonia entre um pai e uma filha, da mesma forma que *Ensaio sobre a Cegueira* prova que uma mulher é capaz do impossível. Saramago enuncia, em conversa com Carlos Reis, que estas personagens femininas nascem naturalmente: “Não sendo eu um escritor que copie personagens da vida real, mas havendo, como parece que há nos meus livros, umas quantas personagens suficientemente sólidas para que se lhes reconheça o estatuto de personagens de ficção, então, se eu não as vou buscar lá fora, está claríssimo que só as posso ir buscar dentro de mim” (Saramago, 1998a: 135). Como se originam? Ana Paula Arnaut deixa uma pista, ao relembrar palavras do escritor: “As histórias de amor que, segundo o autor, sempre surgem nos seus romances «com toda a naturalidade», acontecem «graças ao que são as suas «mulheres, pessoas muito especiais, muito particulares, que na verdade acabam por não pertencer a este mundo (...)»” (2008: 193). Neste excerto, Saramago volta a referir-se às mulheres de um modo especial.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*, José Saramago expõe o leitor às várias possibilidades do ser humano dentro do caos que cria. Neste caos, faz sobressair mulheres sublimes, poderosas, que amam por escolha e não por obrigação. O poder destas mulheres é a lealdade. Uma lealdade que não as aprisiona, pelo contrário, liberta-as, pois assumem um compromisso por vontade própria e não por imposição. O poder destas personagens é mostrar como o amor livre pode ser libertador.

2.2. A mulher leal a si mesma: *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*

Num texto intitulado “José Saramago e as suas causas” – título já de si interessante pois reforça a componente interventiva do autor –, António Modesto Navarro relembra: “Disse José Saramago, em 1990, que «a não intervenção cívica é talvez o maior erro da sociedade portuguesa nos nossos dias», não lutando e indo tão longe quanto é necessário e urgente” (Navarro, 2013: 20). Recupero esta citação – na qual tão bem compreendemos a preocupação de Saramago com a sociedade – como forma de introduzir a análise de um livro especial de José Saramago, um livro inacabado: *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*.

Caim foi o último livro publicado em vida de José Saramago, tendo o autor falecido a 18 de junho de 2010. Com o seu desaparecimento, deu-se nova atenção à sua obra, com a reedição progressiva dos livros e a publicação de dois inéditos: *Claraboia*, um manuscrito de 1953, e *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, a obra em que trabalhava no momento em que partiu e sobre a qual anotou: “Sairá ao público no ano que vem se a vida não me falta” (Saramago, 2014: 81). Faltou-lhe, infelizmente para os seus leitores.

Este manuscrito consistia apenas em trinta páginas escritas e outras tantas de anotações sobre o enredo e personagens, mas esclarecia à partida o rumo que tomaria: a premissa principal, os dois protagonistas e uma nova problematização do ser humano. Tão pouco, ainda mais se recordarmos que Saramago afirmara que “Como o meu romance é um romance em construção contínua, é um romance que se vai fazendo a si mesmo, quando afirmo que aquilo que o autor sabe das suas personagens é o passado, quero dizer que do futuro não sabe nada” (1998a: 133). Num texto acrescentado à edição do livro, Fernando Gómez Aguilera concorda com esta ideia e alude às “surpresas fecundas com que o próprio autor se depara no processo de criação.” (Aguilera, 2014: 94). Ambos frisam que as primeiras páginas de um romance não ditam, de forma alguma, o rumo que história e personagens vão tomar. É, portanto, uma ousadia tentar qualquer interpretação deste livro inacabado e ainda mais arriscado dedicar parte deste estudo a Felícia, coprotagonista deste livro. No entanto, as trinta páginas deixadas revelam traços de mais uma personagem feminina que merece atenção e um lugar neste trabalho.

Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas surge, como é recorrente em Saramago, de uma reflexão do autor: neste caso particular, sobre a ausência de greves de trabalhadores nas fábricas de armamento. Ainda segundo Fernando Gómez Aguilera,

“Saramago considerava que «a literatura é o que faz inevitavelmente pensar». Concebeu o romance como um exercício de ação intelectual, um método para programar cenários verbais de pensamento e, por conseguinte, um veículo para refletir” (*ibidem*: 99). Esta é uma narrativa construída, portanto, para fazer pensar, sobre a paz e a guerra, o papel das fábricas de armamento e a base moral do ser humano. Contudo, não deixa de ser um romance, com exigências próprias, como Saramago confessa nas anotações do manuscrito: “A dificuldade maior está em construir uma história «humana» que encaixe.” (Saramago, 2014: 80). Era necessário criar personagens sólidas que correspondessem à reflexão pretendida, pelo que o autor recorre a um modelo por diversas vezes usado nos seus romances: um casal.

O protagonismo de *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas* divide-se entre Artur Paz Semedo, o funcionário entusiasta de uma fábrica de artilharia que tem neste posto mais uma paixão do que um emprego, e pela ex-mulher, Felícia, uma mulher que se bate pela paz e não pela guerra. Estas duas personagens funcionam, em conjunto, como a chave para a resolução do romance – como Baltasar e Blimunda de *Memorial do Convento*, H. e M. de *Manual de Pintura e Caligrafia*, Raimundo e Maria Sara de *História do Cerco de Lisboa*, entre tantos outros. Incitado pela ex-mulher, Artur convence a direção da fábrica a deixá-lo conduzir uma investigação privada sobre a produção e venda de armas durante a Guerra Civil Espanhola, entre 1936 e 1939. Felícia é, portanto, uma personagem instigadora de ação, uma vez que orienta o protagonista no caminho da verdade: descobrir o papel da produção de armamento no desenvolvimento das guerras. É interessante que Saramago escolha, mais uma vez, uma personagem feminina para resolver o romance. Que mulher é esta? A sua principal característica – e a base do seu desenvolvimento enquanto personagem – é a lealdade para consigo mesma. De que forma esta lealdade se manifesta? Qual o poder desta mulher?

A narrativa coloca Artur e Felícia em oposição constante, numa dualidade que quase funciona como acusação e defesa num processo, sem apontar diretamente o lado errado e o lado certo – essa reflexão Saramago deixa para o leitor. Enquanto Artur é o protagonista, “o papel de antagonista, no qual reúne inconformismo e verdade, [Saramago] reserva-o para uma mulher, Felícia, cujo perfil começou a desenhar-se com a coragem e com a determinação características das protagonistas femininas reconhecíveis na sua obra, portadoras de uma chama de esperança e de grandeza.”, como prossegue Fernando Gómez Aguilera (Aguilera, 2014: 102). Saramago cria frequentemente casais nas suas obras. No entanto, é de salientar que, enquanto

Blimunda e Baltasar, Maria Sara e Raimundo ou H. e M. atuam com grande entendimento, Felícia e Artur relacionam-se em confronto, como duas perspectivas diferentes de um mesmo ponto: o certo e o errado, o preto e o branco, o *yin* e o *yang*.

O diálogo entre estas duas personagens funciona sempre em contraposição de personalidades. Enquanto Artur é um homem um tanto ou quanto débil nas suas convicções, bajulador da chefia da fábrica, pacato, medroso e pouco seguro nos seus passos, Felícia é uma mulher com uma extrema lealdade a si própria, ao seu carácter, às suas convicções e aos seus princípios. Mais uma vez, Saramago coloca a tônica da determinação numa mulher, que parece trabalhar em prol da salvação deste homem. Como Maria Sara para com Raimundo, ou M. para com H., Felícia é a mão que guia Artur em direção ao caminho moralmente certo e colmata as falhas do seu carácter.

A lealdade de Felícia para com os seus princípios manifesta-se desde logo na passagem em que é descrita a separação, por sua iniciativa, do marido:

está simplesmente separado da mulher, não porque ele assim o tivesse querido, mas por decisão dela, que, sendo militante pacifista convicta, acabou por não suportar mais tempo ver-se ligada pelos laços da obrigada convivência doméstica e do dever conjugal a um faturador de uma empresa produtora de armas. (Saramago, 2014: 12)

As convicções firmes de Felícia pontuam outras atitudes, como a decisão de alterar o seu nome próprio, “pois, tendo sido batizada como berta, (...), passou a chamar-se oficialmente felícia para não ter de carregar toda a vida com a alusão direta ao canhão ferroviário alemão que ficou célebre na primeira guerra mundial por bombardear paris” (*ibidem*: 13). Esta postura da personagem é justificada por uma “Questão de coerência” (12), alicerce desta personagem.

Felícia é uma mulher que oscila entre a determinação e a obstinação e que não desiste dos seus intentos: “Felícia é assim, uma espécie de dobermann que quando finca os dentes na canela de um pobre desgraçado não a larga nem a cacete” (32). Apesar de nas suas palavras se denotar certa intolerância, esta é mais uma mulher saramaguiana que não se desvia das suas responsabilidades éticas e morais. É, também, uma mulher independente, em todos os aspetos que lhe conhecemos, desde as coisas mais simples: “já que felícia adorava falar e não necessitava que o marido lhe servisse de contraponto, ela própria se encarregava de lançar os foguetes e correr a apanhar as canas.” (48). Recupero a reflexão *We Should All Be Feminists* para recordar que a autora afirma: “We

teach girls shame. *Close your legs. Cover yourself.* We make them feel as though by being born female, they are already guilty of something. And so girls grow up to be women who cannot say they have desire. Who silence themselves. Who cannot say what they truly think.” (Adichie, 2014: 33). Felícia é o exemplo contrário, de uma mulher que não se silencia, que apregoa os seus valores e intenções, que age em conformidade com a sua vontade. Uma mulher emancipada.

No documento de notas que José Saramago criou para a escrita do livro, aponta: “Uma ideia será fazer voltar Felícia a casa quando se apercebe de que o marido começa a deixar-se levar pela curiosidade e certa inquietação de espírito. Tornará a sair quando a administração «compre» o marido pondo-o à frente da contabilidade de uma secção que trata de armas pesadas” (Saramago, 2014: 80). Constato, portanto, que é Felícia quem demonstra a fraqueza dos homens, quem trata do “rearmamento moral” (Aguilera, 2014: 100) do ser humano. É o modelo de correção, honestidade e constância que serve de manual ético para Artur Paz Semedo. Ainda nas anotações, Saramago aponta que o romance “terminará com um sonoro «Vai à merda», proferido por ela” (Saramago, 2014: 81), o que indicia um seguimento ficcional para a personagem concordante com estas interpretações: firmeza interior e lealdade ao seu carácter. Indica, também, que Felícia será o instrumento de resolução do romance e da reflexão que Saramago pretendia conduzir. No fim da narrativa, funcionará como a machadada final na personagem débil de Artur Paz Semedo. Suponho, pois, como já referi, nunca saberemos como terminaria o livro.

Se o autor tivesse tido tempo de lhe dar mais páginas, talvez Felícia se confirmasse mais uma dessas mulheres de Saramago cujo comportamento se pauta sempre pela lealdade. No caso específico de Felícia, uma lealdade que faz desta mulher em particular um estandarte de paz. Como Fernando Gómez Aguilera afirma, esta é “outra mulher forte e obstinada, Felícia, uma nova Blimunda da paz, espelho de coerência moral e esperança de humanização” (Aguilera, 2014: 94). José Saramago manifestou-se inúmeras vezes contra a guerra e em favor da paz. Por exemplo, a 16 de março de 2014, em Madrid, leu um manifesto da sua autoria perante outros milhares de manifestantes intitulado “Não à guerra!”, no qual marcava convictamente a sua posição contra a guerra: “Eles querem a guerra, mas nós não os vamos deixar em paz. (...) Manifestamo-nos pela vontade de paz da gente honesta e contra os caprichos belicistas de políticos a quem sobeja a ambição e a quem vai faltando a inteligência e a sensibilidade.” (Saramago, 2004). Referia-se ao conflito entre os Estados Unidos da

América e o Iraque, mas a sua posição contra a guerra abrangia todo o tipo de conflitos armados, raiz do desrespeito pelos direitos humanos:

Sem paz, sem uma paz autêntica, justa e respeitosa, não haverá direitos humanos. (...) Nós, que aqui estamos, somos uma parte da nova potência mundial. Assumimos as nossas responsabilidades. Vamos lutar com o cérebro e o coração, com a vontade e o sonho. Sabemos que os seres humanos são capazes do melhor e do pior. Eles (não é necessário dizer agora os seus nomes) escolheram o pior. Nós escolhemos o melhor. (*ibidem*)

Este manifesto comprova a consciência moral do autor. Mais ainda, comprova o seu compromisso – atuante – para com causas que considerava fundamentais, compromisso que cumpria não somente enquanto cidadão, mas também enquanto escritor. Num texto dedicado à obra dramaturgica de José Saramago, Christine Zurbach afirma o seguinte, que facilmente poderia ser dito sobre toda a sua obra, independentemente do género:

As posições do autor, cidadão do mundo, transmitidas pelas personagens nos conflitos que constituem a acção, estão marcadas pelo mesmo humanismo que transparece nas suas conversas (...) em volta da ideia optimista de que o mundo resulta e depende da acção humana e de que o mal pode ser ultrapassado, lembrando a que ponto a nossa realidade presente é contingente e por isso susceptível de ser alterada (1999: 158).

Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas parece problematizar, mais uma vez, o registo ético da humanidade. No texto que já referimos, Fernando Gómez Aguilera repara que a obra de Saramago “se ergue como um marco narrativo monumental, decidido a refletir sobre o mal e o erro contemporâneos” (Aguilera, 2014: 99). No entanto, mais do que incentivo à reflexão, as suas obras são um exemplo instigador de acção, como António Modesto Navarro afiança no mesmo texto com que introduzi a análise deste livro:

Hoje, a dignidade e o combate impõem-se em novas encruzilhadas da vida e da luta pela democracia, pela liberdade e pelos direitos que querem destruir. Todas as qualidades do homem e da mulher estão em causa. Escrevendo e lutando, fazendo opções que lhe eram próprias e legítimas, Saramago deu-nos exemplos. A afirmação humana, a denúncia da opressão, da mentira cruel e aparentemente caritativa e religiosa, a necessidade premente de ser íntegro e inteligente na vida e de estar ali, onde é necessário, e ter a coragem de enfrentar e esclarecer questões que nos alienam e empobrecem. (2013: 26)

Felícia parece surgir, então, na linha dessas mulheres saramaguianas que assinam com a humanidade o compromisso de corrigir a injustiça, a iniquidade, a violência e restituir a paz a um mundo que constantemente se desvia do rumo certo. Dotada desse poder que a mulher do médico e Marta de *A Caverna* também tinham – a lealdade, mas uma lealdade a si própria, mulher – Felícia é mais uma mulher luz. Ainda que tenha ficado por terminar.

3. O poder da mulher livre

3.1. A mulher aparentemente livre: *Claraboia*

Esse livro de José Saramago que ficou por publicar no tempo da sua escrita, *Claraboia*, não é somente um mergulho “no mundo quotidiano” de que falava Agripina Carriço Vieira (1999: 386) e sobre o qual já me debrucei no primeiro capítulo desta análise. Esta narrativa esconde, entre um conjunto de pessoas comuns entretidas com o dia-a-dia sem sabor da vida de um prédio, uma personagem singular. Singular, uma vez que se destaca entre uma panóplia de personagens concordantes com a contextualização cultural e social da época. Singular, porque pode parecer uma nódoa num tecido branco. Singular, porque esta personagem é, à primeira vista, uma mulher livre e dona de si própria, indiferente à imagem que espelha na sociedade – e recorde que se trata da década de 50 do século passado. Friso: à primeira vista. Será esta personagem verdadeiramente livre? Será uma mulher diferente da sua época, aberta nas suas escolhas e necessidades, independente do meio social? Será exemplo de uma mulher dona de si própria ou apenas um produto das circunstâncias?

Esta personagem é Lídia, “uma dessas mulheres que estão por conta” (Saramago, 2011: 41), “cujo corpo é o seu ganha-pão” (83):

Não pertencia ao tipo de mulheres que atraem pelas formas do corpo, mas, da cabeça aos pés, irradiava sensualidade. Era bastante hábil para provocar em si própria um frémito que deixava o amante sem raciocínio, impossibilitado de defender-se daquilo que supunha ser natural, daquela onda simulada em que se afogava julgando-a verdadeira. Lídia sabia. Tudo eram cartas do seu jogo – e o seu corpo, delgado como um junco e vibrante como uma vara de aço, o seu maior trunfo (34-35).

Uma descrição peculiar, que demonstra como José Saramago atribui às mulheres a iniciativa de ser sujeito e objeto de desejo e a noção do seu corpo. No Dicionário de Crítica Feminista, é realçado “que a crítica feminista contemporânea tem vindo a demonstrar que o corpo, enquanto signo, constructo, representação e foco potencial de resistência, constitui uma questão central no pensamento e discurso feministas de hoje.” (Macedo & Amaral, 2005: 25). A relação da mulher com o corpo – ou do homem com o

corpo da mulher – é desenvolvida nas personagens de Lúdia e do amante, Paulino Morais.

De facto, Lúdia é uma personagem peculiar, fora de uma norma de mulheres burguesas que deviam ser recatadas, puras e ignorantes dos seus atributos (inúteis para outra função que não a de agradar ao marido). Peculiar na paisagem constituída por mulheres como Mariana, Rosália, Justina, Carmen ou até Amélia e Cândida, mulheres casadas ou viúvas, mães, dedicadas e submissas ao marido e aos filhos, sombras nas suas casas, esbatidas nessa paisagem. Lúdia é uma mulher solteira, que vive sozinha e que, sem preocupação com os afazeres da casa (tem empregada doméstica e encomenda a comida de um restaurante), se deita a seguir ao almoço para dormir a sesta.

A situação de Lúdia, do conhecimento dos vizinhos do prédio, é considerada anómala – “Se a conversa [sobre Lúdia] continuasse, Rosália terá que dizer coisas que preferia calar. (...) entendia que há assuntos em que é prejudicial tocar diante de uma menina solteira” (Saramago, 2011: 28) –, facto que, a uma primeira vista, pouco importa esta mulher. A própria mãe de Lúdia, viúva, é conivente com a condição especial da filha e retira o benefício possível – “[Lúdia] Não gostava da mãe. Sabia-se explorada” (328) –, sem realizar qualquer juízo de valor direto, contudo tecendo recomendações – “Ainda se tu achasses uma situação melhor!” (331). A própria mãe de Lúdia desvia-se, portanto, da norma – não procura proteger a filha, como por exemplo Rosália, mas antes tirar benefício da sua condição.

Por conseguinte, Lúdia não pode ser entendida como uma mulher emancipada, se o seu mantimento provém do amante. Embora seja independente de um marido, é dependente de um homem. Embora, a um primeiro olhar, aparente ser uma mulher dona de si própria, não o é na realidade: por um lado porque se sujeita ao amante para a sua sobrevivência (ou a outros homens quando esta relação findar) e, por outro, porque se sujeita à mãe, que a explora como se o produto do corpo da filha fosse também para seu usufruto.

Lúdia utiliza o seu corpo conscientemente: “Sabia que só o seu corpo o prendia a ela e mostrava-o” (155). De igual modo, Paulino retira proveito desta relação: o entretenimento, o prazer sexual, a satisfação. Trata-se de uma ligação incentivada pelas diferentes necessidades de ambos: “Beijava-o com convicção, o que só fazia quando entendia necessário. Os mesmos lábios podem beijar de diversas maneiras e Lúdia conhecia-as todas” (329). A relação entre ambos não é igual: para Paulino, Lúdia é o prazer, para Lúdia, Paulino é o sustento. Neste âmbito, Simone de Beauvoir salienta:

Ela [a mulher] não é senão o que o homem decide que seja; assim é chamada «o sexo» para significar que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela é-o absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o não essencial perante o essencial. O homem é o ser, o Absoluto; ela é o Outro. (1949a: 12-13).

É esta personagem irreverente que Saramago apresenta: uma mulher de uma enorme consciência individual que se reconhece como “galinha dos ovos de ouro” – “A galinha sou eu, os ovos estão no seu porta-moedas, o ninho é aquela cama, e o galo... Sabe quem é o galo?” (Saramago, 2011: 333) – que quebra totalmente com a norma. No entanto, esta mulher não é livre. Ela é o “Outro” dependente, é o “sexo”, não é “essencial”. Ela não existe para além desta definição de fêmea.

Lídia é uma personagem que se relaciona com os homens de uma forma diferente do que o Estado Novo definia: “Salazar e o seu regime, que erigiram o liberalismo individualista, o socialismo coletivista e o comunismo como principais inimigos político-ideológicos, encaravam os homens e as mulheres, não como indivíduos mas só como partes integrantes da família – o núcleo primário «orgânico» do Estado Novo corporativo”, recorda Irene Flunser Pimentel (2011: 393). Na verdade, Lídia não representa este modelo, pois não constitui família e liga-se (sem laços matrimoniais) a um homem não com o intuito da reprodução, mas sim do sustento em produto da relação sexual, por sua escolha ou não. Em segundo lugar, Saramago destaca uma personagem que se desvia, propositadamente ou não, do caminho indicado às mulheres na década de 50 do século XX – “A manutenção do lar e a educação dos filhos no espaço privado, a assistência e a educação no espaço público foram as tarefas atribuídas às mulheres” (189), como Irene Flunser Pimentel relembra. Lídia não desempenha o papel de esposa ou de mãe na vida privada, nem o de educadora na vida social, pelo que não se enquadra nos papéis sexuais atribuídos às mulheres na época. É um desvio perante um coletivo que se pretendia homogéneo, como explanado na obra *Mulheres Portuguesas*:

Ao longo dos anos, foi também transmitida nas páginas da *Menina & Moça* uma imagem da «mulher ideal, segundo eles». Em 1948, descrita como se fosse um jovem a falar, a rapariga ideal deveria ser «boa dona de casa mas sem maçar os outros com acontecimentos caseiros, compreensiva dos gostos e necessidades alheias, afectuosa para a família do marido, pontual, discreta [...] económica,

sincera, com bom génio, dócil, séria, confiante, pouco tagarela e sem usar *baton*». (Pimentel & Melo, 2015: 289).

Em *Claraboia*, Lúcia é o contrário deste protótipo: não se ocupa de tarefas domésticas, é aparentemente desinteressada dos conceitos de lar e família, é dócil apenas quando a necessidade de agradar ao amante o exige, preocupa-se com o seu aspeto (usa mesmo “*baton*”), dá atenção ao seu corpo, não é discreta nem recatada. Em suma, não corresponde à norma.

No entanto, neste contexto, é premente questionar: será esta mulher efetivamente livre? Será este um verdadeiro exemplo da liberdade individual de que as mulheres ainda não auferiam à época? Ou é um produto das circunstâncias?

Para responder a esta questão, é indispensável analisar mais profundamente a relação que une Lúcia ao amante, Paulino Morais. Já referi que Lúcia utiliza a seu proveito Paulino (para seu sustento), mas que esta conexão é mútua, uma vez que também ele utiliza convenientemente a amante (como qualquer outra mulher): “Pensava [Paulino] reunir os dois proveitos (...): conservar Lúcia que era um bom bocado de mulher e caçar Claudinha que prometia vir a ser ainda melhor” (Saramago, 2011: 338). Ainda que Lúcia pretenda manter o orgulho perante a alteração do seu acordo com Paulino e reaja com altivez – “Desejo-lhe as maiores felicidades com a sua nova amante!” (341) –, a independência que procura demonstrar é tão frágil quanto a necessidade a obriga – “Lúcia empalideceu. Apesar de tudo o que dissera, não esperava que o amante a deixasse” (340). Não podemos considerar livre uma mulher cuja autonomia financeira é produto, afinal, da relação que mantém com os homens – “Guarde o dinheiro! Pela mesma forma que ganhei esse, posso ganhar mais” (341). Uma mulher cónscia de que, perante a perda de um amante, “Era preciso recomeçar.” (342), o que significa, para Lúcia, voltar a utilizar o seu corpo para seu mantimento.

Em segundo lugar, e talvez mais essencial, é preciso compreender de que forma esta personagem é uma mulher indiferente ao seu reflexo no meio social, ainda que restrito, em que se insere. Um meio preconceituoso, coscuvilheiro e interesseiro, formado por uma vizinhança que a respeita nas escadas do prédio que partilham e a reprova atrás das portas das suas casas: que a considera “gente sem vergonha” (349), que a julga por se tratar de uma mulher (revelando traços de desigualdade de género) – “Eu, a ele, não o censuro. É homem, aproveitou... Mas ela, com tudo o que é bom em casa?!” (350) e que despreza desumanamente a sua conduta, se diferente – “Marido e

mulher recolheram ao quarto onde continuaram a apreciação severa do procedimento de Lídia. E a conclusão foi esta: há mulheres que mereciam desaparecer da face da terra, há mulheres cuja existência é uma nódoa alastrando no meio das pessoas honestas...” (351). A uma primeira leitura, Lídia parece independente destes pensamentos alheios: “Mas as insinuações que acabara de ouvir quase lhe davam vontade de voltar a fazer o que durante anos fizera: encontrar-se com um homem num quarto mobilado da cidade, um quarto para pequenas permanências...” (81). No entanto, talvez seja apenas uma mulher conformada com as circunstâncias da vida, que compreende como anormais: “Por outro lado, dada a situação irregular em que vivia e a que toda a gente no prédio torcia o nariz, agradava-lhe conseguir o emprego para Maria Cláudia, porque isso (...) conferir-lhe-ia um certo prestígio na vizinhança. Pesava-lhe o quase isolamento em que a deixavam” (157). Por conseguinte, talvez Lídia tenha sido livre na opção de não constituir família, mas certamente não terá sido livre em escolher fazer do seu corpo instrumento de trabalho. Ela é o produto das circunstâncias – a circunstância de não se ter conseguido enquadrar na norma. Também ela vive presa numa situação que não procurou livremente.

A peça de teatro *É Urgente o Amor*, de Luiz Francisco Rebello, representada pela primeira vez em 1958, estabelece um paralelismo muito interessante com esta personagem e retrata de igual forma a realidade da época – o que demonstra uma preocupação comum a alguns autores. Lídia lembra Branca, protagonista da peça, uma mulher solteira, dependente de um amante, que vive numa casa paga por ele e é também explorada pela mãe. Branca sente-se aprisionada nas circunstâncias: “Mas nem sempre a gente é culpada das coisas que faz... Às vezes queremos ser duma maneira, e a vida não deixa, obriga-nos a ser doutra... É o destino de cada um...” (Rebello, 1970: 30). E percebe-se igualmente aprisionada nas aparências, a desempenhar um papel: “A representação acabou. Cada um tem que arrancar a máscara, esquecer o papel que aprendeu... E ainda que só por um segundo, ao menos uma vez na vida ser aquilo que realmente é!” (79). Esta mulher procura no amor uma solução, uma forma de escapar às circunstâncias, no entanto são essas mesmas circunstâncias que a conduzem à morte – física em último reduto, mas também emocional: “Foi um corpo já sem vida que caiu daquela ponte. Não foi nesse momento que morri. Foi antes... Quando todos me abandonaram... Quando pedi um pouco de amor, e ninguém soube compreender-me... Um pouco de amor para que a vida valesse a pena... Um pouco de amor para vencer a morte...” (94).

Também Lídia procurou no amor uma saída da situação em que vivia: viu na personagem de Abel, inquilino de Mariana e Silvino, uma oportunidade de viver, de não ser somente um corpo. No entanto, também as circunstâncias – neste caso particular a intervenção de uma outra personagem – ditaram um afastamento. Sempre as circunstâncias que mantêm esta mulher presa numa situação que não a faz feliz. Lídia não é livre e o poder desta personagem é falar pelas mulheres que, embora não sejam submissas a um marido ou à família, são submissas às condições.

Ainda assim, talvez a única diferença entre esta e as restantes mulheres – como Rosália, que tece com Carmen “lamentações acerca dos costumes imorais de certas mulheres e, tal como a vizinha, orgulhou-se (...) de não ser como elas” (Saramago, 2011: 361) – seja a frontalidade e o desprendimento com que vive. Feliz ou não, Lídia vive na verdade: “A verdade, às vezes, parece indecência. Tudo está bem enquanto não se começam a dizer indecências, enquanto não se começam a dizer verdades!” (333). Lídia tem este poder, portanto, de ser a única verdade num prédio de aparências.

Claraboia, com o desenvolvimento desta personagem invulgar e controversa, introduz esta reflexão: ser ou não ser? Vale mais a verdade ou a aparência? Talvez Lídia não seja mais feliz do que as restantes personagens, mas é com certeza mais honesta. Talvez não seja livre, mas é certamente mais livre do que os vizinhos que escondem segredos. Talvez dependa do amante para sobreviver, mas é mais independente dentro de sua casa. Talvez não esteja satisfeita com a sua vida, mas vive-a com maior transparência. Contudo, não deixa de ser uma mulher presa num papel que tampouco escolheu. Este também é o seu poder: o de denunciar a vida destas mulheres.

As mulheres têm direito sobre a sua vida e os seus corpos, mas apenas na verdade podem ser realmente livres. Independentemente do julgamento alheio, sobretudo quando o outro tem telhados de vidro.

3.2. A mulher emancipada: *História do Cerco de Lisboa*

Maria Leonor, de *Terra do Pecado*, herda do marido a propriedade rural que gere; Mariana, Rosália, Justina e Carmen, de *Claraboia*, ocupam-se das tarefas domésticas enquanto os maridos saem para trabalhar; as mulheres da família Mau-Tempo, em *Levantado do Chão*, trabalham no latifúndio sempre que a pobreza extrema assim obriga. Estas personagens representam um tecido maior de mulheres: a metade da

humanidade que, durante séculos, foi confinada à sombra da outra metade. As mulheres viveram fechadas em casa, resignadas à ideia bonita de carregarem o fardo maior da maternidade e ao seu papel de cuidadoras – trabalharam apenas quando a necessidade extrema das famílias o impôs. Esse fardo de fazer milagres, de renovar o mundo, que se atribuiu exclusivamente às mulheres (se dos homens dependia apenas plantar a semente), contribuiu para a sua submissão, escondidas em casa a manter, cuidar, limpar, prover, dar e tantas outras tarefas mais focadas no outro do que no eu, como Michelle Perrot evidencia: “As mulheres sempre trabalharam. O seu trabalho dizia respeito à casa, à reprodução, não era valorizado nem remunerado. As sociedades nunca poderiam ter vivido, reproduzir-se e desenvolver-se sem o trabalho doméstico das mulheres, mas este é invisível” (2006: 119).

O papel que as mulheres desempenharam foi fundamental, contudo devia ter sido partilhado por homens e mulheres. No livro *50 Key Concepts of Gender Studies*, Jane Pilcher e Imelda Wheleman relembram: “the concepts of the ‘sexual’ division of labour or the ‘gendered’ division of labour are used in recognition that, historically and currently (especially in many Western industrial societies), there are marked differences between women and men in responsibilities for and the performance of tasks” (2004: 30). O trabalho das mulheres não era apenas “invisível”, ou seja, subvalorizado, como também injusto, porque nunca partilhado.

Aprisionaram-se as vontades das mulheres, como se libertá-las pudesse torná-las passarolas prontas a voos demasiado altos. Condicionaram-lhes os gestos, como se a liberdade as impelisse a movimentos perigosos que rachassem ao meio os Pireneus. Justificou-se este cativeiro com a constituição biológica das mulheres, cujo corpo era, alegava-se, naturalmente mais fraco: “Os fisiologistas do fim do século XIX, que escrutam as localizações cerebrais, avançam que as mulheres possuem um cérebro mais pequeno, mais leve, menos denso. E certos neurobiologistas dos nossos dias continuam a procurar na organização do cérebro o fundamento material da diferença sexual.” (Perrot, 2006: 105). Não deixa de ser irónico que este corpo mais frágil fosse responsável pela continuação da espécie humana.

O corpo, sempre o corpo, como se a mente pouco importasse. Ainda no livro *50 Key Concepts of Gender Studies*, as autoras afirmam: “Within feminism and gender studies, the body has occupied a key position in a wide range of debates, including: men’s control of women’s bodies as a key means of subordination” (Pilcher & Wheleman, 2004: 6). À custa desse corpo extraordinariamente dotado, os homens

tentaram convencer as mulheres de que eles eram ideologicamente seres superiores, quando na verdade apenas se estavam a tentar convencer a si próprios de que agiam bem ao submetê-las à sua autoridade. Livrar-se dessa culpa de aprisionarem as mulheres para se sentirem superiores.

Anne-Marie Sohn sublinha que “A convergência entre o ensino secular da Igreja, a valorização da feminilidade a partir do século XIX e os deveres que incumbem às mulheres numa sociedade em vias de medicalização conduziu, entre as duas guerras, ao triunfo do discurso sobre a mulher mãe, esposa e «sem profissão».” (1991: 119). Este discurso manteve-se durante várias décadas e entranhou-se de tal forma na educação de homens e mulheres que a mulher continuou, em larga medida, arredada do mercado do trabalho. O trabalho remunerado da mulher, a existir, servia apenas para auxiliar no sustento da família e não para incentivar qualquer aspiração individual. Enquanto as mulheres dependessem financeiramente dos maridos, nunca poderiam usufruir de qualquer outro tipo de autonomia.

A possibilidade da emancipação feminina apenas se tornou viável quando a mulher começou a sair do espaço laboral do lar, nos finais do século XVIII. Fátima Sequeira Dias explica que, “Com o advento das revoluções industrial e francesa, nos finais do século XVIII, a mulher pôde aspirar a uma emancipação. Foi a revolução industrial que veio permitir a saída da mulher do lar e a sua afectação a um trabalho já não de natureza doméstica” (1995: 37). Só um século depois esta saída do lar se concretizou numa permanente entrada no mercado de trabalho e produziu efeitos reais, como a autora acrescenta: “Na Europa, a chegada da mulher, com habilitações académicas, ao mundo do trabalho remunerado é um fenómeno recente. Remonta ao período imediatamente após a segunda guerra mundial. (...) Em Portugal, essa entrada massiva da mulher no mundo do trabalho é posterior ao 25 de Abril de 1974” (49). Esta restituição da liberdade de trabalhar fora de casa e tornar-se financeiramente autónoma foi um grande passo rumo à emancipação feminina e possibilitou-se pela conjugação de três fatores: a expansão do Estado-Providência, que criou o ensino gratuito e obrigatório para todas as crianças, independentemente do sexo; a prosperidade económica, mais estável em alguns países do que noutros, entre o fim da II Guerra Mundial e a década de 70; e, por último, o progresso da medicina, que desenvolveu métodos contraceptivos e devolveu à mulher o controlo do seu corpo. Como Françoise Thébaud analisa em *História das Mulheres*:

evoluções demográficas, tecnológicas e económicas abalaram as bases tradicionais da instituição familiar e das relações entre sexos, favorecendo o aparecimento de um novo regime de reprodução das populações e da sua força de trabalho. Caracterizado, por um lado, pelo controlo feminino da fecundidade e pela melhoria da protecção médico-social da maternidade, e por outro lado pela intelectualização e pela socialização do trabalho de reprodução, este novo regime favorece a autonomia das mulheres relativamente ao seu destino biológico e aos vínculos conjugais. (1991b: 432)

Em Portugal, após quase cinquenta anos de uma ditadura que havia condicionado também os homens, mas principalmente as mulheres, a partir de 1976 a mudança também se foi impondo, como Fátima Sequeira Dias aclara: “O certo é que o modelo de família tradicional já não se adapta às estruturas da sociedade moderna. Estamos a ser contemporâneos de uma nova sociedade. Neste novo modelo familiar que se desenha, impõe-se uma nova repartição dos papéis no seio do casal e da família” (1995: 60). Começaram a cair, assim, as amarras à volta das mulheres.

Maria Sara, de *História do Cerco de Lisboa*, pertence a uma geração – muito mais evoluída neste sentido do que as suas predecessoras – de mulheres emancipadas, libertas da sombra masculina e livres para concorrerem ao seu lugar no mundo. *História do Cerco de Lisboa*, publicado em 1989, é um diálogo entre a História e a Literatura. O protagonista é um homem comum, à medida das personagens de Saramago (como o Sr. José, de *Todos os Nomes*): Raimundo Benvindo Silva é um revisor de provas numa editora que tem em mãos a verificação de um livro com o título *História do Cerco de Lisboa*. Esta personagem sente-se tentada a alterar a história, acrescentando um “não” na descrição do auxílio dos cruzados ao rei na conquista da cidade de Lisboa. Ao escrever o “não”, este homem reescreve tanto a História, como a sua própria história, pois provoca o encontro com Maria Sara. Ao introduzir esta mulher na vida de Raimundo, que já pouco esperava da sua existência – “quem é que me iria querer agora, ou a quem iria eu querer, ainda que, como todo o mundo sabe, seja muito mais fácil querer do que ser querido” (Saramago, 1989: 34) –, Saramago escreve um *não* na história de um homem que se acomodara a uma vida morna, como quem corrige a infelicidade a que este estava destinado.

Maria Sara é o exemplo de uma mulher livre e emancipada e surge no seguimento dessas mulheres extraordinárias de Saramago capazes de modificar o rumo das pessoas com quem se cruzam. É “uma mulher ainda nova, menos de quarenta anos” (*ibidem*: 92), sobre a qual se diz que o “ar não engana, é pessoa moderna e despachada”

(116). O autor vai espalhando pelo livro pequenos detalhes sobre esta mulher, incluindo-a numa nova geração de mulheres que veio romper com o conceito feminino da mulher-dona de casa, a mulher-esposa, a mulher-mãe. Pelo contrário, esta mulher é divorciada, não tem filhos e relaciona-se com os homens de forma desprendida, não esperando a eternidade das ligações que cria. Fuma por opção, tem carta de condução, é licenciada e tratada na editora por “doutora Maria Sara” (106). As funções que ocupa na editora colocam-na não numa posição de chefia, pois é responsável por coordenar o trabalho de todos os revisores – “tudo passará por ela” (90).

O que mais surpreende nesta mulher é a aura de autoconfiança que roça certa superioridade na forma como se dirige a Raimundo, ainda assim propícia aos sentimentos mais humanos: “o que de todo não se esperaria é que esta mulher tão segura de si de repente se perturbasse a ponto de cobrir-se-lhe de rubor o rosto” (175). Não se insinua nela qualquer submissão que durante tanto tempo caracterizou as mulheres; pelo contrário, é uma mulher financeiramente autónoma – “Sou a tua diretora, não posso permitir que pagues o jantar” (312) –, livre nas suas relações com os outros e independente nas suas vontades. É, à semelhança de outras personagens de outras obras, alvo e provocadora de vontade sexual, como Óscar Aranda denota:

As mulheres retratadas por Saramago mostram-se à vontade no jogo da sedução. Vão levando os parceiros masculinos para o seu terreno, graças a uma segurança implacável, que produz insegurança no outro, mas também um estado de incomensurável sedução. (...) Maria Sara, em *História do Cerco de Lisboa*, vai guiando Raimundo Silva, medindo as palavras, com o fito de conseguir dele as que ela quer ouvir. (2015: 31)

É, portanto, Maria Sara quem orienta a relação com Raimundo e não o contrário. Esta personagem tem consciência do seu corpo e dá-lhe importância na relação amorosa. O prazer ocupa um lugar importante, a relação entre homem e mulher não serve apenas o intuito da reprodução.

O espaço narrativo de *História do Cerco de Lisboa* – pelo menos no contexto em que atento –, demonstra algumas evoluções na forma de tratamento entre homens e mulheres (em comparação, por exemplo, com *Terra do Pecado* ou *Claraboia*). Ou seja, apresenta-se como uma rutura na dinâmica discriminatória do género. Estas evoluções evidenciam-se principalmente na personagem de Maria Sara, como já expliquei, contudo também em referências a novos modos de relacionamento – “e quando digo casada também poderia dizer viver com um homem, ou ter o homem embora não

vivendo com ele, isso a que costuma chamar-se uma ligação, ou relações de acaso, sem compromissos nem consequências, é o que mais se encontra nos tempos de hoje” (Saramago, 1989: 231). Ainda assim, identificam-se igualmente referências a resquícios de uma mentalidade enraizada: “o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida” (244). Esta é uma observação que denuncia, que rejeita essa desigualdade ainda vigente no campo da mentalidade: Raimundo recusa que uma mulher pague a conta, Maria Sara tenta fazê-lo.

Sabemos que todas as evoluções, ainda mais as de mentalidade, pressupõem um caminho longo. A emancipação feminina possibilitou-se tardiamente em Portugal, pois não foi permitida durante uma ditadura que apenas terminou com a Revolução de Abril de 1974, mas a libertação que esta representou para um país ainda não se concretizou completamente para as mulheres. É longo e difícil de percorrer o caminho que separa a teoria da prática. Françoise Thébaud frisa que:

Isto [a modificação das relações entre os sexos] não significa que o século XX, após ter evoluído contínua e inelutavelmente para a emancipação das mulheres, ponha um qualquer fim à sua história. (...) Aliás, que significaria essa expressão para as mulheres? O crepúsculo dos machos, na afirmação de uma sociedade estranha à dos homens? O advento de um mundo de gémeos do sexo oposto, de um mundo em que «um é o outro»? Ou a constituição de um espaço verdadeiramente comum aos homens e às mulheres, um espaço em que a igualdade dos direitos e das oportunidades preserve a diferença de identidades? (1991a: 9)

Maria Sara é um exemplo de igualdade, de uma mulher emancipada, inserida numa sociedade que lhe permite independência, o relacionamento livre com o sexo oposto e a ascendência a um lugar de poder.

Leyla Perrone-Moisés afirma: “Escrevendo sobre Saramago, observei, certa vez, que todas as suas histórias são um «não»oposto à infelicidade histórica do homem.” (1999: 103). Não somente à infelicidade dos homens, mas também das mulheres. *História do Cerco de Lisboa* é mais uma oportunidade de virar a luz do palco para a emancipação feminina. As personagens femininas de Saramago, sejam mulheres anuladas ou mulheres que se erguem, parecem ter sempre uma luz própria, ser essa “esfinge que teve de ser porque o homem se arrogou do senhorio da ciência, do tudo saber, do poder tudo” (Saramago, 1977: 50). O projeto literário de Saramago inclui um

testemunho de todas as possibilidades que as mulheres podem ser se as portas lhe forem abertas, como tão bem resume Vibha Maurya:

The binding force in all his novels is the overwhelming presence of simple men and women who are busy earning their living and struggling to make both ends meet. (...) It is not surprising to find that almost all the protagonists of Saramago's fiction represent an extremely progressive view of God, science, faith and women, which is the reason why their discourses serve to subvert the dominant conservative view. (1999: 267).

Raimundo e Maria Sara são exemplos de duas pessoas comuns que se tornam melhores seres humanos juntos do que separados. A particularidade deste casal é essa perspectiva evoluída sobre as mulheres, sendo Maria Sara apresentada como uma mulher emancipada, independente a todos os níveis. Uma mulher que é sujeito mais do que objeto da relação amorosa.

Qual o poder desta mulher? No livro *Literature and Feminism*, Pam Morris afirma: “It has traditionally been believed that creative forms or writing can offer a special insight into human experience and sharpen our perception of social reality.” (1993: 7). A literatura serve para o leitor compreender melhor a realidade e de que formas esta deve ser alterada. No caso de Saramago, as suas obras perfazem uma contribuição importante para o aperfeiçoamento da sociedade e a correção das desigualdades, como a autora prossegue: “Literary texts may, therefore, provide a more powerful understanding of the ways in which society works to the disadvantage of women.” (*ibidem*). Talvez seja esse o poder da personagem de Maria Sara: contribuir para a correção da disparidade de género. Ainda que ficcionada, as suas qualidades podem funcionar como alerta de que as mulheres têm capacidades iguais às dos homens e devem, por conseguinte, ter as mesmas oportunidades. Pam Morris assevera ainda: “Utopian literature may figure a new ethical order projected on ‘feminine’ qualities” (*ibidem*). Não importa que a literatura seja somente ficção, se for instrumento para romper com preconceitos e corrigir desigualdades.

4. O poder da mulher diferente

4.1. A mulher mágica: *A Jangada de Pedra*

Se ousássemos resumir a obra de José Saramago, poderíamos afirmar que os seus livros sempre se dedicam a pensar o humano. É imperativo regressarmos a essa entrevista fundamental que deu a Carlos Reis, na qual admite o seguinte sobre o seu projeto literário: “o que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (...), procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham...” (Saramago, 1998a: 45). *A Jangada de Pedra*, livro publicado em 1986, surge na continuidade desta premissa elementar de questionar um mundo que talvez não caminhe no melhor sentido. Ainda que se encaixe neste contexto, este livro instaura uma certa rutura no conjunto da obra, como sugere Maria Alzira Seixo, descrevendo *A Jangada de Pedra* como um

romance que depura em extremo as tendências entretanto demonstradas pelo autor: o desenho da gesta do homem no tempo e no lugar; a relação com uma memória colectiva; a convocação do passado ou do futuro para uma visão crítica do presente; a escrita de uma fala simultaneamente pessoal, literária, irónica, fictiva, que se movimenta no terreno transistórico de uma intertextualidade cultivada (1999: 61)

Ainda assim, *A Jangada de Pedra* partilha diversas características com a restante obra do autor e vem, mais uma vez, obrigar o leitor a colocar-se numa situação extrema. Saramago sempre fez da escrita uma arma pacífica de alerta. A narrativa de *A Jangada de Pedra* apresenta um cenário inesperado: os Pirenéus racham ao meio e a Península Ibérica separa-se do restante continente europeu, constituindo essa jangada de pedra que deriva pelo Oceano Atlântico sem destino certo: sempre o caos que caracteriza a humanidade perante circunstâncias imprevistas. O deambular da Península proporciona um estado de anarquia conducente ao pânico das gentes. João Marques Lopes, na biografia de José Saramago, descreve esta obra: “*A Jangada de Pedra* era certamente uma formulação poética que dava continuidade aos traços da escrita como oralidade, da representação realista aberta ao maravilhoso e do narrador intrometido em períodos

cheios de curvas barroquizantes” (2011: 82). Este livro partilha, assim, características com *Memorial do Convento* ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: o fantástico, o maravilhoso, o impossível. Muitas foram as interpretações políticas imediatas da obra, uma vez que Portugal e Espanha tinham recentemente integrado a CEE (Comunidade Económica Europeia) – e efetivamente João Marques Lopes insere *A Jangada de Pedra* neste contexto: “José Saramago salientou o romance como proposta metafórica para a criação de uma área ibero-americana-africana que postulasse uma ponte entre o Norte e o Sul por fora dessa integração” (*ibidem*). No entanto, este estudo não se preocupará com essa leitura política, mas antes com a interpretação das personagens femininas.

Na obra de Saramago, coexistem mulheres com características do domínio do fantástico: mulheres que veem além. Um exemplo incontornável é Blimunda Sete-Luas, de *Memorial do Convento*, uma mulher com capacidades transcendentais, com poderes mágicos (o poder de ver dentro das pessoas). Joana Carda e Maria Guavaira são também duas dessas personagens maravilhosas.

Em *A Jangada de Pedra*, após a rutura dos Pirenéus, cinco personagens – Joana Carda, Joaquim Sassa, José Anaíço, Maria Guavaira e Pedro Orce – atravessam a Península Ibérica rumo a essa fenda numa viagem repleta de momentos extraordinários. Conceição Madruga refere-se a esta viagem:

Viajar é, finalmente, perceber a importância que as palavras adquirem em situações-limites, porque viajar é espalhar e, ao mesmo tempo, recolher palavras. E neste dizer e recolher, as mulheres de *A Jangada* são fonte e regaço de palavras cujo sentido e alcance sempre nos escapa. Só elas sabem que a palavra certa no momento adequado pode provocar maravilhas, face à diversidade do mundo. As suas falas são um modo de estabelecer analogias entre o que nos é estranho e o que já era “*conhecido*” (1998: 90)

Estamos perante mais um livro em que o protagonismo é dado a casais. O conceito de viagem é novamente introduzido, mas como metáfora de um caminho para o conhecimento. Uma viagem em busca de conclusão: onde terminará a Península Ibérica à deriva? Nesta viagem, as mulheres têm também um papel preponderante, como Conceição Madruga prossegue: “A poesia aqui é a linguagem de duas mulheres videntes que se chamam Maria Guavaira e Joana Carda. São elas, que, com o seu instinto de jogo e curiosidade, intuição e fantasia apagam o limiar de estranheza e traçam universos através dos quais fazemos o nosso reconhecimento” (41). A Joana Carda e Maria Guavaira é apontada a mesma capacidade que a Blimunda: ver, ainda que não dentro

dos corpos. Essa capacidade de ver para além da razão permite-lhes orientar a viagem de forma a alcançar o destino pretendido.

A narrativa de *A Jangada de Pedra* principia assim: “Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar” (Saramago, 1986: 8). O leitor é alertado desde o início para o fantástico, em particular para a capacidade extraordinária da personagem. Dezenas de páginas depois, Joana Carda explica o seu gesto:

Levantei o pau do chão, senti-o vivo como se ele fosse toda a árvore de que tinha sido cortado, ou ainda o sinto agora quando me lembro, e nesse momento, 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 (151)

Este gesto pretendia ser apenas uma resposta a uma necessidade emocional, mas imediatamente passou do campo do imaginário para o material:

A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, (...), algures nestes Montes Alberos que, no extremo oriental da cordilheira, compassadamente vão baixando para o mar e por onde agora vagueiam os mal-aventurados cães de Cerbère, alusão que não é descabida no tempo e no lugar, pois todas estas coisas, mesmo quando o não parecerem, estão ligadas entre si. (19)

A ligação entre os acontecimentos, que primeiramente estava apenas subentendida, confirma-se assim. O leitor está perante o fantástico e perante uma mulher com poderes diferentes. Mas que poder tem esta personagem – e Maria Guavaira – no contexto da obra de Saramago?

Joana Carda desempenha, portanto, o papel de motor da ação: o seu gesto, fruto de uma capacidade fantástica, é determinante. Trata-se do primeiro – e decisivo – feito mágico da narrativa, porém não do único. As cinco personagens principais unem-se nessa mesma capacidade mágica: Joaquim Sassa lançou uma pedra pesada que foi cair mais longe do que as suas forças permitiam; José Anaiço é seguido por um bando de estorninhos de estimação que param onde este para e o seguem quando este prossegue caminho; Pedro Orce é capaz de fazer a terra tremer com o movimento simples dos seus pés; e Maria Guavaira entretém-se a desfiar uma meia num único fio que não mais termina, como se fosse o fio de Ariadne. Estes gestos operam como agente unificador

das cinco personagens, mas é a ação de Joana Carda, uma personagem feminina, que permite o desenvolvimento da narrativa em primeiro lugar.

A personalidade de Joana Carda vai despontando pelo romance em apontamentos vários. É uma mulher que contraria normas, que não se inferioriza, “uma mulher com artes de esgrima metafísica” (127), “de fibra” (177), que não parece “mulher para viver de caridades ou a expensas de macho” (180). Parece feita de uma aura especial que enfeitiça José Anaiço, incapaz de lhe resistir, com quem inicia espontaneamente um relacionamento – em pé de igualdade. Esta personagem rompe, portanto, com a norma da mulher casada ou da mulher mãe. É uma mulher emancipada, livre nas suas escolhas, independente. Maria Guavaira é também especial e surge neste seguimento de mulheres que existem por si mesmas e não em função do outro. O fio que Maria Guavaira vai desenrolando une-a, no final, a Joaquim Sassa, com quem parece partilhar o mesmo laço natural que Joana Carda e José Anaiço.

Algum poder sublime une estes casais. Conceição Madruga declara a este respeito:

Mas Saramago, o narrador, nesta reescrita da *Mulher*, não o faz sob um ponto de vista unilateralmente feminista. Pelo contrário, ele vê a mulher na sua relação com o Homem, criando casais paradigmáticos, genesíacos conforme pudemos ver na análise dos dois romances, mais representativos para nós, desta problemática: *Memorial do Convento* e *A Jangada de Pedra*. (1998: 136)

José Saramago partilha a perspetiva de uma relação igualitária entre homens e mulheres. É uma visão progressista que as duas mulheres se envolvam com Pedro Orce, o ancião do grupo. Após a morte desta personagem, a jornada da jangada de pedra que é a Península Ibérica chega ao fim e todas as mulheres, à semelhança de Joana Carda e Maria Guavaira, engravidam. Esta viagem confirma-se, portanto, como uma jornada de reflexão e a sua conclusão aponta para a geração de uma nova humanidade. É também muito importante que esta jornada seja empreendida por um grupo constituído tanto por homens como por mulheres e em paridade.

Surgem na narrativa inúmeras manifestações de um respeito profundo do autor pelas mulheres. Em demonstrações tão diretas quanto “As mulheres, como sabemos, são de ferro” (Saramago, 1986: 240) e noutras tão belas quanto “a alma feminina tem profundidades insondáveis” (277) compreendemos essas capacidades maravilhosas que o autor indica nas mulheres. As palavras do narrador erguem-se recorrentemente em

defesa das mulheres: “Li alguns livros na minha vida, maravilha foi ter tirado tal proveito deles, não é esta mulher tão presunçosa que o dissesse de si própria, o narrador, amante da justiça, é que não pôde resistir ao comentário.” (206). Em *A Jangada de Pedra* não haverá elogio maior, contudo, do que fazer da gravidez coletiva das mulheres uma manifestação do poder mágico da procriação que lhes pertence e que permite a renovação do mundo. Não se trata do mesmo elogio que o Estado Novo usou como justificação para uma limitação da mulher a um papel social. Neste caso, o dom da gestação de um novo ser é metáfora dessa renovação moral de que o mundo precisa, como se as mulheres tivessem esse poder de expulsar o mal e deixar o bom, de corrigir o mundo: “As mulheres, decididamente, triunfavam. Os seus órgãos genitais (...) eram afinal a expressão (...) da mecânica expulsória do universo.” (334).

Os poderes mágicos que Saramago confere às mulheres parecem invariavelmente relacionar-se com essa aptidão excecional de divisar para além do visível, de discernir o certo do errado. Blimunda Sete-Luasé o exemplo maior deste conjunto especial de mulheres que funcionam como contraposição da injustiça, da miséria, da indignidade, do domínio dos poderosos. Blimunda tem a habilidade única de ver o interior das pessoas e recolher as suas “vontades” – esse alento de que se faz a vida – no momento da morte. A relação de Blimunda e Baltasar Sete-Sóis é de uma cumplicidade, uma partilha e um equilíbrio superiores ao do seu tempo – em profundo contraste com a relação entre o rei D. João V e a rainha D. Maria Ana –, apesar de não serem legalmente casados. Blimunda é ainda uma manifestação dessas mulheres persistentes, valentes e lutadoras que, por amor, são capazes da maior força interior. Segundo Conceição Madruga,

Voltamos ao princípio e a Blimunda, porque fundadora de todo o romance. Blimunda é daquelas figuras femininas que têm no romance uma forte presença, desempenhando o papel de desencadeadora e motora da acção. (...) E este retrato de Blimunda, que nós elegemos como paradigmático, é ao mesmo tempo herança passada e futura de outras mulheres saramaguianas (1998: 85)

Para a autora, Joana Carda e Maria Guavaira surgem no seguimento de Blimunda, criadora de um modelo de mulheres que parece materializar uma fonte de conhecimento para o constante desassossego do ser humano em relação ao que não compreende. Sobre Blimunda, como se falasse de tantas outras personagens, Pilar del Río falou assim:

Isto disse Blimunda a Saramago. E ele, com a paciência de um pai a falar ao filho pequeno, foi explicando enquanto a si mesmo se explicava: Escrevi-te porque te levava dentro, sabia que o homem é capaz de voar se estiverem juntos homem e mulher, se estão juntos os homens e mulheres, com a sua soberana vontade de levantar-se do chão se levantam, soube que eras capaz de ver porque as mulheres sempre o fizeram, escrevi que susteis o mundo porque aprendi com a minha avó Josefa o que é suste uma casa e torná-la habitável, não escrevi sobre os poderosos porque me bastou contar que ao teu homem o deixaram manco numa guerra que eles declararam, um homem pode resumir todos os homens (*apud* Arnaut, 2008: 167).

É esse o poder das mulheres como Blimunda, Joana Carda e Maria Guavaira: ver, saber e agir. Ter vontade. Unir-se aos homens para, juntos, poderem levantar-se do chão.

4.2. A mulher capaz de transformar: *Ensaio sobre a Cegueira*

Num texto dedicado a José Saramago, Inês Fonseca Santos afirma: “Ao contrário de um rio, um escritor tem muitas margens. De um rio, sabemos onde nasce e onde desagua; a um rio, conhecemos a margem direita e a margem esquerda. Já um escritor tem tantas margens quanto as palavras que existem” (2016: 7). As personagens de Saramago são assim: cheias de margens, tão ricas quanto podem homens e mulheres ser, feitas de muitas oportunidades. Nenhuma personagem de Saramago é uma possibilidade estanque. A sua obra é, afinal, um memorial do ser humano.

A mulher do médico, de *Ensaio sobre a Cegueira*, é exemplo desse ser humano infinito nas suas facetas. No segundo capítulo, analisei esta personagem na sua relação com o médico e o modo extraordinário como o amor e a lealdade funcionam como âncora em situações desafiantes para os laços tão periclitantes do ser humano. Neste capítulo, tento compreender que outras particularidades caracterizam esta personagem e de que forma possibilitam que ela seja âncora que mantém a humanidade.

Como já foi referido, *Ensaio sobre a Cegueira* parte de uma premissa singular: e se a humanidade cegasse? José Saramago desenvolve esta premissa: “Há muitas formas de cegueira. Estamos a falar de cegueiras metafóricas e não de cegueiras reais. Uma forma de cegueira é não querer compreender, é levantar uma barreira para que as coisas de fora não nos venham agredir e há uma infinidade de formas de se ser cego.” (*apud* Silva, 2009: 85). Esta é uma consciência abrangente da condição humana. *Ensaio sobre a Cegueira* assenta no questionamento humilde do ser humano.

A premissa da cegueira é ainda desenvolvida de uma maneira que é fruto de uma profunda desilusão que Saramago sentia perante o estado do mundo, mas que é acima de tudo clarividência: “Não vamos agora imaginar que se todos fossemos cegos seríamos muito bons. (...) Nenhum cego é ceguinho e como pessoa é o que é e nem a cegueira o salva de ser um filho da puta se efectivamente já o era!” (*ibidem*: 85-86). A mulher do médico é o oposto: um hino à resiliência feminina e à capacidade humana de fazer prevalecer a bondade, a integridade, a compaixão.

É este o primeiro facto excepcional desta mulher: ser a única personagem que não cega. O segundo é o desprendimento com que decide, sem conhecer o destino, acompanhar o marido levado pelas autoridades médicas. No entanto, enquanto o primeiro facto é uma determinação externa, que lhe é alheia, o segundo é uma resolução interna, que revela uma personagem especial. Esta personagem desempenhará muitos papéis ao longo da narrativa, muito para além de “mulher do médico”, designação tão redutora para o tanto que será: é sem dúvida a chave de *Ensaio sobre a Cegueira*. Por que razão não lhe é dado um nome? Por que razão nenhuma das personagens tem nome? Talvez para que estas personagens representem todos e qualquer um.

Avanço até à conclusão do livro, momento em que o médico e a mulher debatem: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (Saramago, 1995: 423). Se assim é, por que não cegou esta mulher? Isabel Pires de Lima, a este respeito, expõe:

Porém, e importa recordá-lo, há alguém que nunca deixou de ver. Num mundo de trevas brancas, a mulher do médico transporta a luz, por isso é a voz da lucidez, que se manifesta desde logo no fingimento da cegueira. Ela é mesmo a própria lucidez (atente-se na raiz etimológica da palavra), aquela que proclama: «meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para a ver, louvada seja a luz» (...) e também aquela que reconhece e recusa o caos em que os outros estão imersos. (1999: 419)

Assim, era necessário que alguém visse o que estava a acontecer. Que alguém mantivesse essa lucidez e fosse o fio que une o antes e o depois do “mal-branco”. Que alguém não esquecesse, que alguém fosse esperança de que a humanidade não terminaria assim. Daí essa personagem da mulher do médico que, na narrativa, cumpriu todos os papéis fundamentais para que essa esperança prevalecesse. Talvez o leitor espere que exista uma razão física, ou até milagrosa, para a mulher do médico não

cegar. Talvez espere que essa razão seja explicada a certo ponto pelo narrador. No entanto, tal não acontece. A razão não é linear nem é declarada explicitamente: pelo contrário, apenas é perceptível na observação da personagem e da sua atuação ao longo da narrativa.

Em primeiro lugar, a mulher do médico funciona na narrativa como guia, como a mão que ainda agarra os cegos à realidade, função com a qual se compromete no instante decisivo em que toma a resolução de seguir o marido. As personagens desta narrativa são homens e mulheres perdidos da clarividência, para os quais a mulher do médico opera como segurança. Nos primeiros momentos no manicómio, estes homens e mulheres decidem segui-la e ambos, a mulher do médico e os cegos, firmam um compromisso que se manterá até à última página: “Fazemos uma fila, a minha mulher vai adiante, cada um põe a mão no ombro do da frente, assim não haverá perigo de nos perdermos” (Saramago, 1995: 73). Todavia, mais do que um guia na logística difícil dos dias, a mulher do médico é ainda a potência que garante que cada um se mantenha tão firme quanto ali entrou – “tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos” (82) – e impede, assim, a tragédia última: perder-se cada um do que era. Como Fernando Venâncio resume, “Se as heroínas de Saramago sempre brilharam pela segurança interior, pela sagesa, pela capacidade de comando, nesta “mulher do médico” essas qualidades são mais notáveis no indivíduo: são elas que conduzem uma comunidade na travessia do inferno” (2000: 73).

Em segundo lugar, a mulher do médico desempenha, nesta trama, a figura maternal. Ela é a “provedora” (Saramago, 1995: 301), como o narrador a define, e a cuidadora de um grupo de homens e mulheres largados ao acaso – “dependiam dela como as crianças dependem da mãe” (293). Entre o desespero da sua própria desventura e a generosidade que imprime nos seus atos, a mulher do médico mantém-se firmemente fiel a este instinto que a impele ao próximo: após a violação conjunta das mulheres, é ela quem procura água para lavar a cega das insónias, morta, e as companheiras. É este instinto que a sustentará, até ao fim, como cuidadora: “E tu, como queres que continue a olhar para estas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar” (178).

Diante deste quadro, a mulher do médico é não somente a provedora destes homens e mulheres, como também a sua salvadora. Por um lado, nos detalhes que se tornam tão imensos pelas circunstâncias, como consolar e apoiar: “Se a senhora, que é tão forte, está a desanimar, então é porque não temos mesmo salvação.” (131); por

outro, em gestos maiores que possibilitam a sobrevivência dos cegos, como aceitar pagar com o próprio corpo a comida desviada ou cometer o ato desesperado do homicídio: “Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei e tornarei a matar se for preciso (...) E quando é que é necessário matar (...), Quando já está morto o que ainda é vivo.” (150-151). Talvez a mulher do médico não tenha cegado para ser os olhos destes cegos, pois só assim a salvação era possível: “Graças aos teus olhos é que estamos vivos” (382). Assim conclui Maria Alzira Seixo:

Sabemos como a mulher tem sempre um papel preponderante na ficção de José Saramago, o que se verifica ainda neste *Ensaio sobre a Cegueira*, onde a mulher do médico, a única que não cega e que pode guiar a comunidade, é de certa forma uma Blimunda transformada que deixou de ver o interior dos corpos, no seu estado de jejum, para ver agora, de forma também única, o exterior em que eles estão desta vez cegamente imersos e lhes fornecer o seu pão. (1999: 101).

Um dos papéis fundamentais, e penso que o mais difícil, assumido pela mulher do médico é prevalecer como consciência moral desta comunidade de cegos. É extremamente revelador que consiga manter o discurso humano que separa estes homens e mulheres da indignidade. É ela quem observa as suas ações e avisa: “é contra todas as regras da humanidade” (Saramago, 1995: 90). É ela a cola que une a dignidade possível nestes cegos que já não sabem quem são: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais.” (*ibidem*: 156).

A mulher do médico movimenta-se na linha ténue que separa o que é bom do que é mau e encontra nessa bruma um equilíbrio que os mantém dignos. Consegue, assim, despertar nos cegos uma réstia de consciência que os mantém pessoas, mais do que cegos perdidos num mundo de cegos. Só ela pode restituir-lhes a humanidade que um dia lhes pertenceu: “uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á.” (394). Saramago concede a uma mulher esta função decisiva.

Maria Alzira Seixo descreve assim a mulher do médico: “personagem única, que detém poderes que a tornam excepcional no meio, de acordo com a maior parte das mulheres dos romances de Saramago, que são seres de orientação, de apoio e de resistência.” (1999: 113). Ela desempenha, efetivamente, todos esses papéis. Mas é também a testemunha, aquela que mantém a visão para que os seus olhos possam ver a transformação do mundo. Como poderia saber-se o que é indigno, o que é obsceno ou o

que é desumano se todos estivessem cegos? Para a epígrafe do livro, o autor inventa um “Livro dos Conselhos”, onde se leria: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (Saramago, 1995: 9); mas como pode a humanidade reparar se tampouco consegue ver? Perante o caos a que assistiu, a mulher do médico desejou cegar – “Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega” (201) –, mas era indispensável uma personagem que servisse como uma observadora (ainda que interveniente) que descreve a humanidade tal como é. Uma testemunha que pudesse servir de contraposição à desumanidade.

Isabel Pires de Lima explica: “Esta mulher pode ser entendida como uma voz profética pois anuncia uma nova/velha ordem em que a vida, a lucidez, a visão serão valores humanos estáveis” (1999: 420). A mulher do médico funciona, portanto, não somente como o elo que liga o passado ao presente, como também como o farol que guiará esta comunidade ao futuro da humanidade. A autora continua: “Poderá ser esta mulher entendida como o anjo do progresso, um anjo moderno portador de luz?” (422). Por que razão esta mulher não cegou? Saramago explica-o:

A figura feminina que é a mulher do médico surge como um claro exemplo que explica a ausência de estratégias literárias no meu trabalho. (...) Essa mulher não cegará nunca, ainda que no momento em que entrou para a ambulância eu não o soubesse... Podia ser que cegasse no capítulo seguinte, mas, de repente, quando nele trabalhava, compreendi que esse personagem, a mulher não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender. (2013: 35-36).

Na obra de Saramago, são invariavelmente as mulheres que assumem este lugar criador, gerador, impulsor de uma ponte para o que a humanidade pode ser. O próprio autor confirma, em entrevista a João Céu e Silva: “Repare, dizer que são mais fortes não significa grande coisa, mas são aquelas que têm um poder transformador. Não é que venham dizer que vêm transformar, é a sua própria presença, o que fazem e o que dizem que mostra que com o aparecimento delas alguma coisa vai mudar.” (*apud* Silva, 2009: 109). São também as mulheres que detêm uma capacidade distinta de compreensão. É este o poder da mulher médico: compreender e, assim, ser luz que guia os que não podem ver.

4.3. A mulher capaz de mudar o homem: *Manual de Pintura e Caligrafia*

Neste estudo debruçei-me, até então, sobre mulheres que protagonizam, ou pelo menos coprotagonizam, os livros de José Saramago. Sobre elas, a única certeza é que são pessoas comuns: o protagonismo não é dado a reis, políticos, patrões, poderosos. Pelo contrário, o mundo é restituído aos indivíduos sem nome na História. Muitas das personagens de Saramago não têm, sequer, nome próprio, como num alerta de que podia ser qualquer um de nós, leitores.

Manual de Pintura e Caligrafia não é exceção. Editado em 1977, foi o primeiro romance publicado depois de *Terra do Pecado*, em 1947, trinta anos antes (entretanto Saramago publicou obras de poesia, textos de opinião e trabalhou como jornalista). Embora não se trate de um manual, mas de um romance, o título lança pistas para a narrativa, construída em torno de aprendizagens: a aprendizagem falhada da pintura, a aprendizagem mais conseguida da escrita e, principalmente, a aprendizagem do amor.

Assim, ao contrário de *Terra do Pecado*, *Manual de Pintura e Caligrafia* não centra o curso narrativo numa personagem feminina, mas num homem identificado pela sua inicial, H. Contudo, à semelhança de *Alabardas*, *Alabardas*, *Espingardas*, *Espingardas* e de *História do Cerco de Lisboa*, entre outros, este protagonista é confrontado com uma personagem feminina: M. (que representará um papel importantíssimo nas aprendizagens que referi acima), também ela tratada apenas pela inicial. Estas personagens sem nome próprio – fórmula que Saramago repetiria mais tarde, por exemplo, em *Ensaio sobre a Cegueira* – são identificadas pelas iniciais das palavras homem e mulher, pelo que talvez procurem representar qualquer homem e qualquer mulher.

Embora num tom um pouco desprestigiante para Maria Leonor, de *Terra do Pecado*, Horácio Costa afirma a propósito deste protagonista: “H. revela-se pouco a pouco a primeira personagem completa e complexa de Saramago: um herói anónimo mas em vias de identificação consigo próprio e com a História (...) M. funciona como elemento catalisador da mudança de H.” (1999: 209). Neste contexto, não atentarei na heroicidade apontada a H., mas na sua relação com as mulheres do romance, em particular com M. Em entrevista a Carlos Reis, Saramago explicou: “Como o meu romance é um romance em construção contínua, é um romance que se vai fazendo a si mesmo, quando afirmo que aquilo que o autor sabe das suas personagens é o passado, quero dizer que do futuro não sabe nada.” (Saramago, 1998a: 133); ao iniciara escrita de

Manual de Pintura e Caligrafia, talvez Saramago ainda não soubesse que estava a desenvolver a primeira de um conjunto vasto e rico de personagens femininas com essa capacidade maravilhosa de transformar aquilo em que tocam.

Foquemo-nos, então, na forma como H. se relaciona com as mulheres da história. O leitor depara-se com um homem que apenas pode ser classificado como desprezível. Nesta narrativa autodiegética, o leitor tem acesso direto ao carácter e aos pensamentos de H., cujo dia-a-dia é dedicado às artes e, ocasionalmente, às mulheres com quem se envolve. Relaciona-se com as mulheres de uma forma superior, machista e humilhante. Trata-as como meios para atingir um fim – a satisfação sexual –, encarando-as como objetos de diversão. Logo nas primeiras páginas, é assim que se refere à secretária do patrão, Olga: “Sigo-a, divertindo-me comigo mesmo, a farejá-la, mas odiando-a pelo movimento das ancas que não dissiparão nunca, apaziguando-a, esta nuvem negra que se me forma no centro do corpo e que é, nas minhas sensações, a figuração do desejo sexual” (Saramago, 1977: 31). Para este homem, as mulheres são instrumento de recriação cujos sentimentos se entretém a manipular: “Divirto-me um pouco (...) e torno inquieta a secretária Olga, enervo-a, (...), sou uma espécie de hipnotizador, capaz de deitá-la em cima da mesa com um simples gesto, para a possuir lentamente” (*ibidem*).

Este comportamento sexista de H. manifesta-se de modo descaradamente mais amplo na relação de conveniência com Adelina, que descreve como “máquina de fornicar” e com quem “o único lugar de encontro é na cama” (43). Adelina vive com a mãe e apenas se encontra com H. para terem relações sexuais: “Até hoje, o triângulo tem funcionado na perfeição” (40). O prazer sexual é a única utilidade que H. pretende retirar das mulheres, considerando-se superiormente inteligente por isso: “só os casais burgueses se atraíam, só as certidões de casamento são jaulas de loucos furiosos e selva primitiva povoada de dinossauros sem cérebro” (*ibidem*). O fim da relação com Adelina não lhe causa qualquer perda que não a do tédio. É Adelina quem termina o relacionamento, por carta, na qual explicita já não querer H. por “sentir que não estás lá” (148). A carta é tratada com indiferença, total desapego:

Não sinto nada. Na altura, um pequeno abalo, um movimento de despeito, uma irritação de macho despedido, e depois um grande alívio (...). Compreendo que esse sentimento tem algo de monstruoso: (...) é como se para gestos assim as mulheres devessem só ter nascido, para serem exemplares e descarregarem os

homens dos gestos desagradáveis e das tarefas enfadonhas ou pouco limpas, se não porcas. (149)

Segundo este excerto, existe já na personagem um certo arrependimento que pode conduzir a uma correção moral que se concretizará, como desenvolverei, com M.. Ainda assim, é com total despreendimento que H. aceita o término de uma relação. A sabedoria popular diria que H. troca de mulher como quem troca de camisa. O seu novo divertimento é a secretária Olga, com quem pensa que “o proveito podia ser bastante” e “como mutuamente foi, por duas vezes” (49), momentos que vai descrevendo pretensiosamente e sem qualquer pudor. O discurso de H. é confirmação contínua de que a sua dinâmica com as mulheres se distingue pela indiferença, pelo utilitarismo, pela conveniência, embora seja capaz de se admirar com algumas características femininas. Esta postura de H. perante as mulheres pode resumir-se na seguinte passagem:

Sempre fico espantado diante da liberdade das mulheres. Olhamo-las como a seres subalternos, divertimo-nos com as suas futilidades, troçamos quando são desastradas, e cada uma delas é capaz de subitamente nos surpreender, pondo diante de nós extensíssimas campinas de liberdade, como se no rebaixo da sua servidão, de uma obediência que a si mesma parece buscar-se, levantassem as muralhas de uma independência agreste e sem limites. (50)

Esta citação comprova o machismo de H.: em primeiro lugar, na utilização do termo “surpreender”, como se as mulheres não fossem naturalmente livres; depois, ao identificar nas mulheres uma postura de “servidão” e “obediência”; por último, ao considerar a sua independência como “agreste” e “sem limites”, como se a independência pudesse ser condicionada ou limitada.

É possível concluir que esta forma de pensamento não retrata a postura de José Saramago perante as mulheres. Um autor que partilhasse esta forma de tratar as mulheres seguramente não criaria personagens femininas tão importantes quanto a mulher do médico de *Ensaio sobre a Cegueira* ou Blimunda de *Memorial do Convento*. Nem colocaria no caminho de H. uma mulher, como explicarei em seguida, capaz de o transformar. Essa confirmação da necessidade de mudança do protagonista aparenta contrariar um molde de pensamento comum a muitos homens numa cultura machista acabada de sair de quase cinquenta anos de ditadura que, como já vimos, circunscreveu a mulher a um papel redutor, submisso e utilitário: o da reprodução. O desenvolvimento

da narrativa confirmará que o homem não é, de todo, superior à mulher e que esta pode ter qualidades extraordinárias, que o papel da mulher não é passivo mas ativo, na medida em que funciona como impulsionador de algo maior, neste caso como motor de uma metamorfose pessoal. O próprio autor o confirma:

a figura da mulher aparece como forte elemento de transformação, porque sem ela, sem o «outro» que ela é, sem essa mulher que é citada apenas com a inicial M., o pintor H. não chegaria a descobrir que os caminhos pelos quais transitava não o conduziriam ao conhecimento de si mesmo como homem e como artista. (2013: 21)

M. tem a tarefa de abrir os olhos a H. e guiá-lo numa transformação profissional, mas também pessoal: por um lado, a aprendizagem de uma nova arte, a literatura (“caligrafia”), e, por outro, a aprendizagem de uma nova forma de comportamento. Esta transformação acontece, como noutras obras estudadas noutros capítulos deste trabalho, através do amor.

O discurso de H. vai mudando, lenta mas claramente, à medida que a relação com M. evolui. Esta mulher sem nome próprio que não a sua inicial vem alterar essa linguagem depreciativa com que H. tratava as mulheres em geral. A sua expressão torna-se quase poética: “Sabia que não lhe iria tocar, e não toquei, mas os meus dedos ficaram a saber a distância: tão pouca, tanta” (Saramago, 1977: 244). H. já não procura retirar das mulheres o mero proveito sexual: “Jantámos e eu levei-a até à porta da casa do irmão. Mas o jantar foi lento e conversado, e depois demos largas voltas pela cidade, falando quase sem interrupção” (245). As suas necessidades individuais passam a submeter-se a uma indispensabilidade desta mulher e o seu foco transfere-se do “eu” para o “outro”.

São poucas as características explicitamente descritas de M.. Dela sabemos que é divorciada, sem filhos, que vem a Lisboa em busca do irmão preso em Caxias e que insiste em dividir a conta do jantar com H. Dela depreendemos uma dignidade, uma força e uma determinação incomuns nas anteriores mulheres deste *Manual de Pintura e Caligrafia*. Talvez sejam estas as características que distinguem M. aos olhos de H. e o impelem a ajudá-la, a fazer-lhe companhia, a dedicar-lhe o seu tempo mesmo quando não estão juntos: “todas as horas acordadas as passei a recordar o encontro com M.” (248). A sua linguagem altera-se à medida dos seus sentimentos: “Nesse momento, amei-a.” (250); “meu amor” (262).

Esta transformação emocional e psicológica do protagonista faz com que passe de pintor medíocre a escritor com alguma qualidade. O discurso narrativo das últimas páginas é substancialmente diferente do que o leitor descobria nas primeiras, passando de uma linguagem crua para uma expressão harmoniosa. A descrição da relação íntima com M. comprova-o: “Apertados um contra o outro, o meu sexo, o teu ventre, e os teus braços cruzados sobre o meu pescoço, e as nossas bocas, línguas, e os dentes, respirando-se, alimentando-se, falando sem palavras ditas, num gemido interminável, como uma vibração, letras inarticuladas, pausa” (262). M. é o elemento catalisador de uma metamorfose pessoal profunda. E *Manual de Pintura e Caligrafia* o autorretrato de um homem sujeito a essa metamorfose, como o texto conclui: “Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessária para se acabar um homem e começar outro” (268). Este livro é também, portanto, a história do renascimento de um homem em consequência do entendimento com uma mulher especial.

Também em *As Intermittências da Morte*, livro publicado várias décadas depois, em 2005, a mulher funciona como esse elemento transformador. Ao refletir sobre o modo como a vida se alteraria se um dia a morte deixasse de trabalhar, o autor vê-se compelido à personificação da morte numa personagem e, ao fazê-lo, define que seja feminina, pois só assim podia ser: “A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher.” (Saramago, 2005a: 140). Esta mulher, indireta e lentamente, provocará uma reviravolta na vida de outro homem, um violoncelista. Nos livros de Saramago, parece ser reconhecida às mulheres – e unicamente a elas – esse poder de reforma que tornam as pessoas melhores versões de si mesmas. Ana Paula Arnaut afirma a este propósito:

Assegurando um papel de fundamental importância no desenvolvimento e na sedimentação afectiva, moral, humana e ideológica do universo masculino, a Mulher assume, pois, nos romances saramaguianos, o papel de mola de conhecimento. (...) as mulheres que povoam os vários universos ficcionais de Saramago fazem jus à ideia que “Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres” (p. 17) ou que, “Além das conversas das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita” (2008: 207)

As mulheres, portanto, orientam os seres humanos no caminho certo, não são o pecado que os desvia. São, também, equiparadas ao poder do sonho, como detentoras de um

saber superior que lhes permite guiar o mundo – o poder do amor, da esperança, da renovação. Conceição Madruga confirma esta ideia:

Graças a M. (de Mulher), que será Maria Adelaide, Blimunda, Marcenda ou Lídia, Joana ou Maria... ou Eva, porque, como diz Saramago, “*todas as mulheres são Eva*”, graças a M., dizíamos, o Homem abre-se mais ao nosso conhecimento. Com M., H. atinge a maioridade, a individualidade, a plenitude, o conhecimento de si próprio, que ele concretizará no seu auto-retrato, tantas vezes perseguido, outras tantas adiado (1998: 25)

M. pode ser, portanto, qualquer protagonista da obra saramaguiana e, em último caso, qualquer mulher. O poder destas mulheres será sempre o da transformação pelo amor.

Em “A Crónica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance”, Adriana Martins identifica desta forma a literatura saramaguiana: “O projecto literário de José Saramago constitui-se, pois, sobretudo, num processo de busca de identidade do homem, visando o escritor, através da literatura, tornar o homem mais humano.” (1999: 95). Assim, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *As Intermittências da Morte* são exemplos de que, para Saramago, as mulheres têm o poder de transformar o ser.

III – Conclusão: As mulheres levantadas do chão

Na crónica “As Palavras”, publicada em *Deste Mundo e do Outro*, José Saramago escreve o seguinte sobre as palavras que lhe são meio indispensável na criação da sua obra:

Algumas palavras sugam-nos, não nos largam: são como carraças: vêm nos livros, nos jornais, nos slogans publicitários, nas legendas dos filmes, nas cartas e nos cartazes. As palavras aconselham, sugerem, insinuem, ordenam, impõem, segregam, eliminam. São melífluas ou azedas. O mundo gira sobre palavras lubrificadas com óleo de paciência. (1997b: 55)

As palavras são inúmeras possibilidades e, para José Saramago, são forma de reflexão, de reconstrução do ser humano e de realinhamento da realidade ética e moral do mundo. Constroem uma obra que se ergue pela bondade, pela dignidade, pela responsabilidade do ser humano. Pela igualdade, também. Contudo, as palavras cumprem-se apenas se ouvidas ou lidas, e, mesmo que não compreendidas, deixam semente. Para isso, precisam do silêncio de quem as ouve ou lê, não um silêncio fortuito, mas um silêncio disponível a dar fruto, como o autor prossegue:

Há também o silêncio. O silêncio, por definição, é o que não se ouve. O silêncio escuta, examina, observa, pesa e analisa. O silêncio é fecundo. O silêncio é a terra negra e fértil, o húmus do ser, a melodia calada sob a luz solar. Caem sobre ele as palavras. Todas as palavras. As palavras boas e más. O trigo e o joio. Mas só o trigo dá pão. (*ibidem*: 56).

José Saramago referiu-se por inúmeras vezes às suas crónicas como os textos nos quais tudo sobre si e a sua obra podia ser encontrado, o lugar da explicação. Assim o refere Isabel Moutinho num artigo publicado na revista *Colóquio/Letras*: “É conhecido o comentário de José Saramago acerca das suas crónicas: «Está lá tudo»” (1999: 83). Nesta crónica, o leitor encontrará parte da explicação para a relação que une autor e leitor: a mesma relação que une palavras e silêncio, as possibilidades que se proporcionam se um estiver disposto a escrever e um outro a ler. José Saramago é para muitos leitores silenciosos as palavras necessárias para conhecer, compreender e transformar o mundo.

Este trabalho concentrou-se nas palavras que José Saramago dedicou às mulheres. Assim, pretendeu ser o silêncio necessário para as ler e assimilar. Ao longo da sua construção, uma frase de Saramago, lida em *Memorial do Convento*, acompanhou leituras, pesquisas e escrita: “Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres” (1982: 15-16). Nesta frase não entrevia apenas uma referência à capacidade de dar vida, mas algo mais. Perguntava, na introdução, que forma tomam as mulheres que surgem na sua obra. Muito embora conseguisse antever, então, que nesta frase se esboçava uma resposta, falhava na sua compreensão. Que poder era esse que José Saramago via nas mulheres para afirmar a sua indispensabilidade? Qual a importância destas personagens femininas na narrativa em que se inserem e na totalidade da obra do autor?

No livro *A Paixão segundo José Saramago*, Conceição Madruga resume da seguinte forma o trabalho do escritor:

Numa espécie de monólogo interior, o autor, que é um contador, vai pensando o Homem, numa curiosidade insaciável, através da palavra. Deste diálogo subterrâneo com a sua própria obscuridade compõe, José Saramago, as suas histórias da memória e da imaginação, donde emergem com força as figuras femininas. (1998: 134)

Ao longo deste trabalho, foi reforçada por inúmeras vezes a ideia de que Saramago é um autor dedicado a pensar – ou repensar – o ser humano. Não o Homem – um falso neutro –, mas a humanidade, feita de homens e mulheres. Este empenho na reflexão sobre o ser humano implica um intuito de renovação, o pensamento torna-se inútil se não motivar à ação. Esta ação é, em Saramago, em prol da transformação da sociedade num espaço ético, partilhado por seres dignos da sua humanidade. No texto de reflexão publicado em *A Estátua e a Pedra*, Saramago refere-se a esta necessidade de regeneração do mundo: “Em todas as minhas obras, apercebo-me agora, sempre aponte na mulher a componente salvadora de uma humanidade hoje mais do que nunca à deriva.” (2013: 15). É este o poder que o autor identifica nas suas personagens femininas: o de salvação, transformação, renovação. As mulheres, para Saramago, são capazes desse sentimento maior que é o amor e é o amor que salva.

Neste âmbito, coexistem dois grupos de mulheres na sua obra. Por um lado, mulheres como Mariana, Rosália, Justina e Carmen de *Claraboia*, confinadas num prédio como metáfora para a verdadeira prisão: a que as limita a viver de acordo com

uma norma social estabelecida sem qualquer consideração pela sua individualidade enquanto mulheres, pela sua vontade enquanto indivíduos. Mulheres como Sara da Conceição, Faustina ou Gracinda de *Levantado do Chão*, que não existem, mas subsistem, sob um sistema que oprime homens e mulheres. Mulheres como Maria Leonor de *Terra do Pecado*, que resistem às suas aspirações e se submetem ao julgamento da sociedade rígida sua contemporânea. Mulheres como Lídia, aparentemente livres, mas forçadas pelas circunstâncias. A obra de José Saramago é como uma claraboia que se abre sobre a vida destas mulheres, para que o leitor possa olhá-las e perceber que no seu interior existem mulheres merecedoras de individualidade, vontade e liberdade que lhes permita agir. Estas mulheres, ainda que escondidas sob uma submissão ao próximo ou ao alheio, são criadas para mostrar como a norma pode incorrer no erro e deve ser transformada numa sociedade mais livre, mais justa e mais respeitadora. É este o poder destas personagens: são luta.

Por outro lado, mulheres como a mulher do médico de *O Ensaio sobre a Cegueira* ou Marta de *A Caverna*, cuja conduta se pauta pela lealdade e pelo amor, sentimentos capazes de guiar o ser humano pelos caminhos mais difíceis em direção à luz. Mulheres como Felícia de *Alabardas*, *Alabardas*, *Espingardas*, *Espingardas* que se mantêm fieis às suas convicções, independentemente do pensamento alheio e das consequências. Mulheres como Maria Sara de *História do Cerco de Lisboa* ou M. de *Manual de Pintura e Caligrafia*, mulheres independentes que se relacionam com o homem através do amor e, assim, os transformam numa versão melhor. Mulheres como Joana Carda e Maria Guavaira de *A Jangada de Pedra* ou Blimunda de *Memorial do Convento*, dotadas de capacidades extraordinárias, capazes de feitos inesperados que alteram rumos. É este o poder destas mulheres: são luz.

Entre estes dois conjuntos de mulheres, como uma ligação entre ambos, existe Maria Adelaide de *Levantado do Chão*, que é simultaneamente metáfora de uma luta pela libertação e de uma luz ao fundo do túnel. O poder desta mulher é o da esperança, esperança nessa possibilidade que é fio condutor do ser humano: num mundo diferente, mais digno, mais livre.

Em suma, estas mulheres partilham, na verdade, um único poder: o do amor. São capazes dos sentimentos mais puros: dedicação, respeito, generosidade, abnegação, compreensão. São esposas, mães, filhas, irmãs, amigas – e tanto mais – que se relacionam com o próximo dessa forma humana que é a capacidade de amar. É esse amor que as torna veículos de conhecimento, que as torna aptas a um maior

entendimento do mundo, como Conceição Madrugá explicou: “mulheres que buscam, peregrinas que, com manifestações do arcaico saber feminino, vão desvendando os grandes enigmas do mundo” (1998: 17). É a capacidade de amar e salvar que as distingue das personagens masculinas, como o próprio José Saramago compreendeu:

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. (2013: 35)

No entanto, e ao contrário do que poderia facilmente ser concluído, estas mulheres extraordinárias não se distinguem isoladamente na narrativa. Estas mulheres surgem ao lado dos homens, não atrás, nem tampouco na dianteira, mas em relação com os seus pares. As mulheres da família Mau-Tempo são o sustento daqueles homens que trabalhavam no campo dias a fio, a mulher do médico é criada em dualidade com a personagem do marido, Felícia é uma contraposição clara do ex-marido, Maria Sara é a oportunidade de amar de Raimundo, M. é a força transformadora de H., Blimunda Sete-Luas existe porque a cada sol deve corresponder uma lua. O que o autor propõe é uma dinâmica de paridade sem qualquer discriminação de género, comprovando que uma luta lado a lado produz melhores feitos. O autor coloca fim a uma atitude discriminatória que ofusca as capacidades femininas e classifica os homens como mais poderosos, que limita a humanidade a ser apenas Homem, quando, na verdade, as questões de género pouco devem importar quando se trata da humanidade e do rumo precário que segue.

Na verdade, como foi referido, José Saramago dedica a sua obra aos heróis anónimos, numa “necessidade de pôr no primeiro plano aqueles que aparentemente nada fizeram para lá chegar...” (Saramago, 1998a: 84). Fá-lo, também, em honra dos heróis anónimos da sua vida, o avô Jerónimo e a avó Josefa, sobre os quais escreveu por diversas vezes – dedicou-lhes cartas em forma de crónicas publicadas em *Deste Mundo e do Outro*, referiu-os nos discursos de entrega do Prémio Nobel e repetiu-o em *A Estátua e a Pedra*, entre outros –, considerando-os alicerces desse respeito pelas pessoas comuns. Relembro o que Saramago afirma a este propósito na entrevista a Carlos Reis: “se eu não as [personagens] vou buscar lá fora, está claríssimo que só as posso ir buscar dentro de mim.” (*ibidem*: 135). As suas personagens, apesar de ficção,

resultam da sua experiência pessoal, são reflexo das pessoas da sua vida, de pessoas que habitam dentro de si.

O autor compreendia que estava, assim, a conceder-lhes a eternidade, como esclarece: “Muitos anos depois, escrevendo pela primeira vez sobre este meu avô Jerónimo e esta minha avó Josefa (...), tive consciência que estava a transformar as pessoas comuns que eles haviam sido em personagens literárias e que essa era, provavelmente, a maneira de não os esquecer” (Saramago, 1998d: 9). É esta mesma eternidade que Saramago confere às personagens das suas histórias, esquecidas na verdadeira História, como os homens e mulheres que contribuíram para a construção do Convento de Maфра ou os camponeses e camponesas que trabalharam a terra deste país durante tantos séculos. Estes heróis anónimos são tanto heróis quanto heroínas, são Baltasar e Blimunda, os homens e as mulheres Mau-Tempo, as viúvas das propriedades rurais, as mulheres que trabalhavam em casa enquanto os homens saíam para trabalhar.

Na sua obra *Uma História das Mulheres*, Michelle Perrot alerta: “Para escrever a história, importa ir às fontes, reunir documentos, vestígios. Uma dificuldade no que respeita à história das mulheres. A sua presença foi muitas vezes ignorada, os seus vestígios apagados, os arquivos destruídos. Há um défice, uma falta de ecos do passado.” (2006: 19). Na obra de Saramago, encontramos esses vestígios, esses ecos que vão construindo uma História das mulheres que demonstra ao leitor como ela é e como deve – e pode – ser. A ficção serve, portanto, para denunciar a realidade, colmatar as falhas da História e, assim, as falhas da realidade. As mulheres são resgatadas da sombra em que foram colocadas e ganham protagonismo. Na obra de José Saramago, a mulher tem um papel preponderante e um poder maior.

Regresso, quase a concluir, a uma questão fundamental: é José Saramago um escritor feminista? Chimamanda Ngozi Adichie, na já referida reflexão intitulada *We Should All Be Feminists*, resume uma definição dessa palavra que ainda produz tanta controvérsia: “My own definition of a feminist is a man or a woman who says, ‘Yes, there’s a problem with gender as it is today and we must fix it, we must do better.’ All of us, women and men, must do better” (2014: 48). Ainda na mesma reflexão, a autora levanta questões pertinentes sobre o assunto: “Some people ask, ‘Why the word *feminist*? Why not just say you are a believer in human rights, or something like that?’ Because that would be dishonest. Feminism is, of course, part of human rights in general – but to choose to use the vague expression *human rights* is to deny the specific and particular problem of gender” (41). Ou seja, sempre se verificou – e ainda se

verifica – uma atitude discriminatória em função do género na nossa sociedade; negar esse problema é intensificar ainda mais essa cisão. O feminismo não é uma resposta de mulheres ressentidas que procuram ser sobrevalorizadas, mais direitos ou mais oportunidades, mas sim uma predisposição de mulheres e de homens que pretendem romper com os preconceitos e abrir portas à possibilidade de coexistirem em total posição de igualdade.

José Saramago, enquanto autor, desempenha um papel preponderante nesta luta: através da criação de narrativas que colocam homens e mulheres na mesma posição de luta pelo bem; através de protagonistas femininas fortes; e, primordialmente, através de um constante elogio às capacidades das mulheres de amar, de transformar e da resiliência. Saramago restitui às mulheres os direitos à vontade, ao desejo, ao conhecimento, à identidade e à dignidade. Fá-lo também em relação às suas personagens masculinas, contudo é de realçar que o faça em paridade. Michelle Perrot assegura que “O feminismo age através de pessoas, de personalidades, de militantes, todas elas merecedoras de um retrato, em todo o caso de figurar num dicionário.” (2006: 177). Saramago é uma dessas personalidades que, conscientes de uma missão, agem em conformidade com os princípios da igualdade e da justiça. Saramago é um contributo inegável para a restituição da mulher ao lugar que sempre lhe pertenceu. Dás-lhes voz, que o Dicionário de Crítica Feminista salienta como “uma estratégia feminista que se opõe ao silenciamento patriarcal ou mutismo cultural das mulheres.” (Macedo & Amaral, 2005: 194).

É também essa a função da literatura: promover a evolução, o aperfeiçoamento, o progresso em direção ao bem-estar de todos os indivíduos. Como Pam Morris observa em *Literature and Feminism*: “Thus language is the main means by which cultural values are recycled and sustained from generation to generation” (1993: 8). A cultura é a base da civilização humana e José Saramago soube fazer dos livros que escreveu um exemplo de construção de uma melhor cultura.

No já mencionado documentário *José e Pilar*, que retrata os dias do casal nos últimos anos antes da morte do autor, José Saramago esclarece, a propósito do seu livro *A Viagem do Elefante*: “aquele corte das patas, aquelas patas que tinham andado kms até chegar a Viena, no fundo eram uma metáfora, quero dizer, da inutilidade da vida: Não conseguimos fazer dela mais do que o pouco que ela é.” (*apud* Mendes, 2010: 122’). Ao ouvi-lo, recordei imediatamente uma frase que lera no início deste trabalho, numa entrevista de Baptista-Bastos: “Saramago teve sempre a mão ardente (...): sem

convocar para a sua tarefa a sociedade protectora dos homens, mobilizou o seu talento em função das dores dos outros, das esperanças dos demais” (1996: 69). Não pude deixar de pensar que “inutilidade” é a última palavra a usar para descrever uma vida que se dedicou a criar obra. Uma obra que, por sua vez, se dedicou ao ser humano e às suas imensas possibilidades de ser e querer melhor. Uma obra que, entre tantos outros contributos, levantou as mulheres do chão e lhes restituiu um lugar que, hoje e na eternidade que Saramago buscava nas suas personagens, os seus leitores e leitoras desassossegados continuarão a reclamar.

Referências bibliográficas

1. José Saramago

1.1. Ativa

SARAMAGO, José

- 1947 *Terra do Pecado*; ed. ut.: 11ª ed., Porto, Porto Editora, 2015.
- 1966 *Os Poemas Possíveis*; ed. ut.: 8ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 1977 *Manual de Pintura e Caligrafia*; ed. ut.: 7ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 1978 *Objecto Quase*; ed. ut.: 7ª ed., Porto, Porto Editora, 2015.
- 1979 *A Noite*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1987.
- 1980 *Levantado do Chão*; ed. ut.: 20ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 1982 *Memorial do Convento*; ed. ut.: 58ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 1984 *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; ed. ut.: 15ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2000.
- 1986 *A Jangada de Pedra*; ed. ut.: 17ª ed., Porto, Porto Editora, 2015.
- 1989 *História do Cerco de Lisboa*; ed. ut.: 9ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 1991 *O Evangelho segundo Jesus Cristo*; ed. ut.: 29ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2008.
- 1994 *Cadernos de Lanzarote I*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1995a *Cadernos de Lanzarote II*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1995b *Ensaio sobre a Cegueira*; ed. ut.: 20ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2013.
- 1996 *Cadernos de Lanzarote III*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1997a *Todos os Nomes*; ed. ut.: 10ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2010.
- 1997b *Deste Mundo e do Outro*; ed. ut.: 5ª ed., Lisboa Editorial Caminho, 1998.
- 1998a entrevista concedida a Carlos Reis, in *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1998b *Cadernos de Lanzarote IV*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1998c *Cadernos de Lanzarote V*; ed. ut.: 2ª, Lisboa, Editorial Caminho.
- 1998d *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Fundação José Saramago.
- 2000 *A Caverna*; ed. ut.: 4ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 2002 *O Homem Duplicado*; ed. ut.: 3ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 2004 “Não à guerra!”, manifesto lido na Porta do Sol, Madrid, 16 de Março de 2004, disponível em www.josesaramago.org/nao-a-guerra/ (acesso em 18/08/2017)
- 2005a *As Intermitências da Morte*; ed. ut.: 3ª ed., Porto, Porto Editora, 2014.
- 2005b *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 2006 *As Pequenas Memórias*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 2008 *A Viagem do Elefante*; ed. ut.: 6ª ed., Lisboa, Editorial Caminho.
- 2009 *Caim*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 2011 *Claraboia*, Lisboa, Editorial Caminho.
- 2013 *A Estátua e a Pedra / La estatua y la piedra*, Lisboa, Fundação José Saramago.
- 2014 *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, Porto, Porto Editora.

1.2. Passiva

AGUILERA, Fernando Gómez

- 2014 “Um livro inacabado, uma vontade firme”, in *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, Porto, Porto Editora.

ARANDA, Óscar

- 2015 *Aprende, Aprende o meu Corpo. Sobre o amor na obra de José Saramago*, Lisboa, Fundação José Saramago.

ARNAUT, Ana Paula

- 2008 *José Saramago*, Lisboa, Edições 70.

BAPTISTA-BASTOS

- 1996 *José Saramago. Aproximação a um retrato*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- BESSE, Maria Graciete
2013 “Levantado do chão e os grandes esquecidos da História”, in *Vértice*, n.º 168, julho-agosto-setembro: 29-38.
- BLOOM, Harold
2002 *The Varieties of José Saramago*, Lisboa, Fundação Luso-Americana.
- COSTA, Horácio
1999 “A construção da personagem de ficção em Saramago – Da «Terra do Pecado» ao «Memorial do Convento»”, in *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, janeiro: 205-217.
- FERRAZ, Salma
2012 *Dicionário de Personagens da Obra de José Saramago*, Blumenau, Editora Edifurb.
- LIMA, Isabel Pires de
1999 “Dos «anjos da História» em dois romances de Saramago («Ensaio sobre a Cegueira» e «Todos os Nomes»)”, in *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, janeiro: 415-426.
- LOPES, João Marques
2011 *Biografia – José Saramago*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Guerra & Paz, 2011.
- MADRUGA, Conceição
1998 *A Paixão segundo José Saramago. A paixão do verbo e o verbo da paixão*; ed. ut.: 2ª ed., Porto, Campo das Letras, 1998.
- MARTINS, Adriana Alves da Paula
1999 “A crónica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance”, in *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, janeiro: 95-106.
- MAURYA, Vibha
1999 “Construction of crowd in Saramago’s texts”, in *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, janeiro: 267-278.
- Mendes, Miguel Gonçalves, realizador
2010 *José e Pilar – Os dias de José Saramago e Pilar del Río*, produção de Jumpcut, El Deseo e O2 Filmes, Portugal, 125’.
- MOUTINHO, Isabel
1999 “A crónica segundo José Saramago”, in *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, janeiro: 81-91.
- NAVARRO, António Modesto
2013 “José Saramago e as suas causas”, in *Vértice*, n.º 168, julho-agosto-setembro: 20-28.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla
1999 “Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago”, in *Literatura e História – Três vozes de expressão portuguesa (Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis)*, Rio Grande do Sul, Editora da Universidade Federal de Rio Grande do Sul: 101-108.
- REIS, Carlos
1998 “Introdução” a *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho.
- RÍO, Pilar del
2011 Entrevista concedida a diversos leitores, numa iniciativa do jornal *El País*; 28 de janeiro de 2011, http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/28/actualidad/1296217800_1296225419.html (acesso em 2/12/2016).
- SANTOS, Inês Fonseca
2016 *José Saramago: homem-rio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- SEIXO, Maria Alzira
 1987 *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
 1999 *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, João Céu e
 2009 *Uma Longa Viagem com José Saramago*, Porto, Porto Editora.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da
 1989 *José Saramago entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- VENÂNCIO, Fernando
 2000 *José Saramago: a luz e o sombreado*, Porto, Campo das Letras.
- VIEIRA, Agripina Carriço
 1999 “Da História ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago – Do «Evangelho Segundo Jesus Cristo» a «Todos os Nomes»”, in *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, janeiro: 379-393.
- ZURBACH, Christine
 1999 “A voz de José Saramago no seu teatro”, in *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, janeiro: 151-160.

2. Geral

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi
 2014 *We Should All Be Feminists*, Londres, Fourth Estate.
- BEAUVOIR, Simone de
 1949a *O Segundo Sexo I – Os factos e os mitos*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1975.
 1949b *O Segundo Sexo II – A experiência vivida*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976.
- COHEN, Yolande
 1991 “Do feminino ao feminismo. O exemplo do Quebeque”, in *História das Mulheres no Ocidente – Vol. 5: O século XX*, Porto, Edições Afrontamento: 613-635.
- DIAS, Fátima Sequeira
 1995 *Escritos sobre a História das Mulheres*, Ponta Delgada, Jornal de Cultura.
- DUBY, Georges, & PERROT, Michelle
 1991 “Escrever a História das Mulheres”, in *História das Mulheres no Ocidente – Vol. 5: O século XX*, Porto, Edições Afrontamento: 7-8.
- ERGAS, Yasmine
 1991 “O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980”, in *História das Mulheres no Ocidente – Vol. 5: O século XX*, Porto, Edições Afrontamento: 583-611.
- FREEDMAN, Jane
 2001 *Feminism*, Buckingham, Open University Press.
- MACEDO, Ana Gabriela, & AMARAL, Ana Luísa (org.)
 2005 *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto, Afrontamento.
- MORRIS, Pam
 1993 *Literature and Feminism: an introduction*; ed. ut.: 5ª ed., Oxford, Blackwell, 1997.
- PERROT, Michelle
 2006 *Uma História das Mulheres*, Porto, Edições Asa, 2007.
- PILCHER, Jane, & WHELEMAN, Imelda
 2004 *50 Key Concepts in Gender Studies*, ed. ut.: 7ª ed., Londres, SAGE Publications, 2008.

- PIMENTEL, Irene Flunser
2011 *A Cada Um o Seu Lugar – A Política Feminina do Estado Novo*, Lisboa, Temas e Debates.
- PIMENTEL, Irene Flunser, & MELO, Helena Pereira
2015 *Mulheres Portuguesas – História da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*, Lisboa, Clube do Autor.
- REBELLO, Luiz Francisco
1970 *É Urgente o Amor: peça em duas partes*, Lisboa, Prelo.
- SINEAU, Mariette
1991 “Direito e democracia”, in *História das Mulheres no Ocidente – Vol. 5: O século XX*, Porto, Edições Afrontamento: 551-581.
- SOHN, Anne-Marie
1991 “Entre duas guerras. Os papéis femininos em França e na Inglaterra”, in *História das Mulheres no Ocidente – Vol. 5: O século XX*, Porto, Edições Afrontamento: 115-145.
- THÉBAUD, Françoise
1991a “Introdução” a *História das Mulheres no Ocidente – Vol. 5: O século XX*, Porto, Edições Afrontamento.
1991b “Introdução” ao capítulo “As grandes mutações do século”, in *História das Mulheres no Ocidente – Vol. 5: O século XX*, Porto, Edições Afrontamento.