

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Juliana Prestes de Oliveira

**UMA LEITURA DO FEMININO NOS ROMANCES DE JOSÉ  
SARAMAGO**

Santa Maria, RS  
2022



Juliana Prestes de Oliveira

**UMA LEITURA DO FEMININO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras – Ênfase em Estudos Literários**.

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

Santa Maria, RS  
2022

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Oliveira, Juliana Prestes de  
Uma leitura do feminino nos romances de José Saramago  
/ Juliana Prestes de Oliveira.- 2022.  
194 p.; 30 cm

Orientador: Anselmo Peres Alós  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, RS, 2022

1. Personagens femininas 2. Focalização 3. Figuração 4.  
Ler como uma mulher I. Alós, Anselmo Peres II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, JULIANA PRESTES DE OLIVEIRA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**Juliana Prestes de Oliveira**

**UMA LEITURA DO FEMININO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Letras - Ênfase em Estudos Literários**.

**Aprovada em 31 de março de 2022:**

---

**Anselmo Peres Alós, Dr. (UFSM)**

(Presidente/Orientador)

(por videoconferência)

---

**Wellington Ricardo Fioruci, Dr. (UTFPR-PB)**

(por videoconferência)

---

**Amanda Laís Jacobsen de Oliveira, Dra. (IFSC-SLO)**

(por videoconferência)

---

**Ilse Maria da Rosa Vivian, Dra. (UFSM)**

(por videoconferência)

---

**Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)**

(por videoconferência)

Santa Maria, RS

2022

NUP: 23081.050773/2022-01

Prioridade: Normal

**Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação**

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

**COMPONENTE**

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf

**Assinaturas**

06/05/2022 21:50:09

AMANDA LAÍS JACOBSEN DE OLIVEIRA (Pessoa Física)

Usuário Externo (045.\*\*\*.\*\*\*-\*\*)

07/05/2022 19:23:22

ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (Aluno de Pós-Graduação)

01.09.04.01.0.0 - Programa de Pós-Doutorado da UFSM - 1003

09/05/2022 09:15:36

RAQUEL TRENTIN OLIVEIRA (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

09/05/2022 17:02:33

ANSELMO PERES ALOS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

12/05/2022 10:35:45

WELLINGTON RICARDO FIORUCI (Pessoa Física)

Usuário Externo (262.\*\*\*.\*\*\*-\*\*)

Código Verificador: 1414407

Código CRC: 52e18306

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao subsídio financeiro que me foi dado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) (Código de Financiamento 001), sem o qual não poderia ter realizado esta pesquisa de doutorado. Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial às secretárias Hellen Reis de Mello e Fabrícia Iasen, pela facilitação burocrática de minha vida acadêmica, e por estarem sempre dispostas a atender às necessidades dos estudantes, procurando deixar mais leve nossa trajetória na Pós-Graduação.

Dentre as muitas pessoas que colaboraram, de maneira imensurável, para a concretização deste trabalho, dois professores merecem especial destaque e reconhecimento, sendo eles Anselmo Peres Alós, que, mesmo sem nunca ter ouvido falar de mim, aceitou me auxiliar no projeto e no processo seletivo de mestrado, oportunizando minha entrada na Pós-Graduação e minha vinda à UFSM. Mesmo não sendo oficialmente meu orientador de mestrado, Anselmo assumiu a tarefa de me guiar no primeiro ano, tornando-se, posteriormente, meu orientador em grupos de pesquisa, no doutorado e na vida; e à Raquel Trentin Oliveira, que, com muito carinho e dedicação, aceitou o desafio de me orientar no mestrado e me acolheu em seu grupo de pesquisa, estando sempre disposta a me orientar e ajudar no que fosse necessário. Vocês oportunizaram mudanças significativas em minha vida e sou imensamente grata por isso. Vocês são o exemplo de professores, orientadores e pesquisadores que carregarei para toda a minha vida e são minha fonte de inspiração.

Ainda no rol de professores que contribuíram para a minha formação e trajetória acadêmica, agradeço aos/às professoras que me apresentaram o mundo da literatura e me ensinaram a adentrar os bosques da ficção, especialmente: Loraci Hofmann Tonus, Marcia Oberderfer Consoli e Rosângela Aparecida Marquezi, que me cativaram por seu amor pela literatura e ensino da mesma, e Wellington Ricardo Fioruci, pela oportunidade de fazer parte de seu grupo de PIBIC, apresentando-me às obras de José Saramago e guiando-me no trilhar dos caminhos da pesquisa acadêmica.

Agradeço à minha família, pela compreensão da minha ausência e distância, especialmente à minha mãe, Catarina Onorina de Oliveira, pelo incentivo, apoio e auxílio; sem sua orientação e amor eu não teria chegado até aqui; você é um exemplo de mulher batalhadora e à frente do seu tempo. À Amanda L. Jacobsen de Oliveira que, ao levar meu caderno de anotações, na segunda semana de aulas da graduação, entrou na minha vida e passou a ser aquela pessoa que escolhi como família. Obrigada pela amizade,

companheirismo e apoio desde quando nos conhecemos. Sem sua amizade e ajuda, a minha trajetória teria sido muito mais difícil, sem graça e sem cor. Sem você eu não teria chegado até aqui e não teria tornado-me quem eu sou, pois você me ajudou a ser uma pessoa melhor e a olhar o mundo de outra forma. Não poderia deixar de agradecer às Jezebéis Camila Savegnago, Caroline Biasuz, Dileane F. de Oliveira, Camila M. Cargnelutti, Nícollas Cayann e Daniela S. do Canto, pelo suporte em todos os momentos, pela irmandade, debates intelectuais e não intelectuais. Ao André L. L. Reppetto, pelo amor, compreensão e apoio nas horas de desesperos acadêmicos, de ansiedade, e nos momentos em que a dedicação ao doutorado roubou nosso tempo de ficarmos juntos.

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.

(SARAMAGO, 2013, [n.p])



## RESUMO

### UMA LEITURA DO FEMININO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO

AUTORA: Juliana Prestes de Oliveira

ORIENTADOR: Anselmo Peres Alós

A pesquisa aqui apresentada tem como objetivo investigar, comparativamente, as personagens femininas protagonistas de duas obras literárias do escritor português José Saramago: *A jangada de pedra* (1988) e *As intermitências da morte* (2005). A análise tem como foco, principalmente, a elucidação de como se dá a figuração das protagonistas, respectivamente, Joana Carda, Maria Guavaira e morte; como tal modo serve para construir a imagem da mulher nesses enredos e, conseqüentemente, aos leitores; e em que medida está ligada aos estereótipos criados pelo patriarcado às mulheres. Para isso, faço o estudo individual de cada romance, analisando os tipos de focalização, perspectivas, elementos e dispositivos de figuração presentes nos textos, e a posterior comparação de suas figurações, no intuito de rastrear aproximações e afastamentos temáticos que facilitem entender quem são essas mulheres, que feminino é esse, como suas imagens são criadas, quem fornece informações sobre elas, se há um padrão no modo como elas são elaboradas, se elas são transgressoras ou não daqueles papéis sociais atribuídos ao feminino. Nesse sentido, foi importante realizar uma análise com foco em ler como uma mulher, buscando relacionar diferentes vozes do texto que contribuem para a construção e a problematização da identidade de cada protagonista. Esse estudo é fundamentado pelas teorias acerca do ler como uma mulher, focalização, perspectivas e figuração das personagens, dos pesquisadores Jonathan Culler, Mieke Bal, Ansgar Nünning e Carlos Reis, respectivamente, pelas quais traço a representação do feminino nas duas obras, as semelhanças e diferenças entre elas, as amarras que as prendem aos papéis sociais que lhes são impostos, as responsabilidades dadas a elas e o imaginário de mulher ideal que é criado na obra saramaguiana.

**Palavras-chave:** Personagens femininas. Focalização. Figuração. Ler como uma mulher.



## ABSTRACT

### A READING THE FEMALE IN THE NOVEL OF JOSÉ SARAMAGO

AUTHOR: Juliana Prestes de Oliveira

ADVISOR: Anselmo Peres Alós

The research hereby presented aims to comparatively investigate the female protagonists of two literary works by the Portuguese writer José Saramago: *A jangada de pedra* (1988) and *As intermitências da morte* (2005). The analysis focuses mainly on elucidating how the protagonists are represented, respectively, Joana Carda, Maria Guavaira and morte, and how this mechanism serves to build the image of women in these plots and, consequently, how it affects the readers image of women, at the same time the research investigates in what extent this image construction is linked to the stereotypes created for women by the patriarchy. Therefore, I make an individual study of each narrative, analyzing the types of focus, perspectives, figuration devices and figuration elements present in the narratives, and the subsequent comparison of their figuration displays, in order to track thematic approximations and departures that facilitate understanding who these women are, how their images are created, who provides information about them, if there is a pattern in the way they are made, and whether or not they are transgressors of those social roles assigned to women. In this sense, it was imperative to approach the reading exercise focusing on reading as a woman, seeking to relate different voices in the text that contributes to the construction and problematization of the identity of each protagonist. This study is based on theories about reading as a woman, focus, perspectives and character figuration, by researchers Jonathan Culler, Mieke Bal, Ansgar Nünning and Carlos Reis, respectively, through which I trace the representation of the feminine in the two literary works, the similarities and differences between them, the ties that bind them to the social roles that are imposed on them, the responsibilities given to them and the imaginary of the ideal woman that is created in Saramago's literary work.

**Keywords:** Female Characters. Focalization. Figuration. Reading as a woman.



## SUMÁRIO

<b>1 PRIMEIRAS PALAVRAS</b> .....	11
<b>2 A POÉTICA DE SARAMAGO E SEUS DESDOBRAMENTOS</b> .....	29
2.1 PARA QUAIS PERSONAGENS FEMININAS OLHAR? .....	53
<b>3 ARCABOUÇO TEÓRICO: LER COMO UMA MULHER, FOCO, PERSPECTIVA E FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM</b> .....	61
<b>4 PERSONAGENS FEMININAS SARAMAGUIANAS: UMA LEITURA DAS EVOCAÇÕES E PROCESSOS</b> .....	87
4.1 <i>A JANGADA DE PEDRA</i> .....	87
4.1.1 <b>Que mulheres estão a bordo da jangada?</b> .....	87
4.1.2 <b>O entrelaçamento entre as protagonistas: mulheres e homens</b> .....	108
4.2 <i>AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i> .....	122
4.2.1 <b>Que morte é essa que envia cartas?</b> .....	122
4.2.2 <b>Quando a morte se apaixona</b> .....	146
<b>5 MULHERES SARAMAGUIANAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS</b> .....	163
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	185



## 1 PRIMEIRAS PALAVRAS

A atividade literária pode ser também uma política sem  
deixar de ser literária.

(SARAMAGO)

Escrever esta tese não foi fácil, devido ao atual momento que estamos vivendo no Brasil, com o pouquíssimo incentivo à pesquisa. Mas para além disso, escrever este texto foi difícil pela proposta de análise literária sobre a qual me debrucei, porque ela mexe com a minha história, que poucos conhecem. Falar de mulheres, mesmo que de papel, é falar sobre mim, sobre meu lugar na sociedade, seja o que tentam me encaixar, seja aquele que eu quero ocupar e o que eu ocupo.

Cresci em uma casa pequena de madeira, cheia de frestas por onde entrava o vento frio do inverno, localizada em um sítio na zona rural de uma cidadezinha do interior do Paraná. Tínhamos pouca comida, roupa e, por um longo tempo, passamos muitas dificuldades, principalmente financeiras. Apesar desses contratemplos, minha mãe, Dona Catarina, sempre incentivou meus dois irmãos e eu a estudarmos, pois acreditava que isso poderia proporcionar uma vida melhor para cada um de nós. Mesmo antes de ter a idade certa para frequentar a escola, ela me ensinou o alfabeto (a versão sem K, W e Y), a escrever meu nome e mais algumas palavras que eu achava bonitas. Além disso, sempre que possível, ela lia histórias para mim, não somente os tradicionais contos de fadas, mas também outras que ainda me recordo. Lembro que Dona Catarina me levava à lavoura e me colocava na sombra de um guarda-chuva com alguns cadernos e livros velhos, para eu brincar de ler, escrever e lecionar, enquanto ela e meu irmão mais velho trabalhavam. Hoje, vejo como isso foi importante na minha formação como estudante e no cultivo do desejo de sempre estudar e, talvez, também na minha escolha profissional.

Ao completar sete anos de idade, eu já podia frequentar a escola. Meus pais matricularam-me na escolinha municipal que ficava na zona rural em que morávamos, a pouco mais de 1km da minha casa, para a qual eu ia sempre a pé com minhas amigas. Era uma escola pequena, com duas salas onde, inicialmente, duas turmas compartilhavam, e apenas uma professora, no mesmo turno, atendia às duas turmas. O quadro era dividido, sendo metade com conteúdo para uma turma e metade para a outra. Nessa lógica, os alunos mais velhos ajudavam os mais novos a aprender a lição. Recordo que estudei, na 1ª série, com os alunos da 4ª série, que eu tinha medo da professora e de não aprender o conteúdo, e que eu

chorava em casa, porque não conseguia memorizar onde ficava o K, o W e o Y no alfabeto. Porém, minha mãe me tranquilizava e me ajudava a superar isso. Logo, fui alfabetizada e passei a descobrir sozinha as histórias dos livros e gibis. Minha vontade de estudar e ler cada vez mais foi aumentando e minha mãe sempre me incentivou. Terminei o ensino básico nessa escolinha (1<sup>a</sup> a 4<sup>a</sup> série) e fui para o tão sonhado Colégio Estadual de Ensino Fundamental (5<sup>a</sup> a 8<sup>a</sup> série) e Médio (1<sup>o</sup> ao 3<sup>o</sup> ano), ainda na zona rural, mas uma escola maior, que recebia alunos de vários lugares do interior. Nesse colégio, apesar dos poucos recursos, havia uma singela biblioteca e, mesmo não tendo aulas específicas de literatura<sup>1</sup>, éramos, na medida do possível, estimulados a ler e trabalhar as obras nas aulas de Língua Portuguesa, embora a metodologia de ensino aplicada ainda fosse a velha ficha de leitura e o contar a história para os colegas. Os meus professores reconheciam minha vontade de estudar, e me encorajavam a sempre seguir estudando.

Isso ia ao encontro do que minha mãe sempre dizia: “estude, minha filha, tenha teu dinheirinho, não dependa de homem nenhum. Se for casar, escolha um homem que te respeite, estudado, com quem se possa sempre conversar”. Muito dessa frase vem das dificuldades enfrentadas por ela, da frustração de ter tido que abandonar sua profissão de auxiliar de enfermagem e o emprego em um hospital. Minha mãe também foi criada na roça, com poucos recursos financeiros, mas estudou e buscou ter uma formação para além do ensino básico (até 4<sup>a</sup> série). Se considerar que ela nasceu na década de 1950, época em que poucos tinham acesso à educação formal, principalmente as mulheres, percebo o quão batalhadora ela foi, e como ela foi de encontro, em certa medida, aos padrões sociais da época. Ela tornou-se enfermeira e saiu da sua cidade natal no Rio Grande do Sul e foi para o Paraná. Lá ela trabalhou em farmácias e hospitais e tinha uma vida financeira estável e certa liberdade. Dona Catarina conheceu meu pai, eles se casaram, tiveram meus dois irmãos e meu pai decidiu que eles deveriam sair da cidade e morar em um sítio, junto com meus avós paternos. Já podemos imaginar como foi a vida deles, dividindo espaço com os pais de meu pai e a família de meu tio. Assim que eu nasci, meu pai conseguiu comprar uma terra própria, na cidade que mencionei no início, e as adversidades só aumentaram. Talvez, devido a esses infortúnios e à frustração de deixar a profissão que gostava e que lhe dava dinheiro e liberdade,

---

<sup>1</sup> Na década de 1990 e início dos anos 2000, no Paraná, não havia uma disciplina específica para estudo da literatura. O que havia era a disciplina de Português, com 5 aulas semanais, no Ensino Fundamental, em que o/a professor/a dividia as aulas entre o ensino da Língua Portuguesa, Produção Textual e da Literatura. Depois, com as mudanças no currículo das escolas estaduais, a disciplina Português passou a ter 3 aulas semanais, no Ensino Médio, diminuindo ainda mais o espaço para trabalhar outra coisa além da gramática. Lembro que tive uma professora que trabalhou literatura, apesar de ser o velho “ler e contar o enredo e fazer ficha de leitura”, e a escrita de redação (foi quando a aprendi a escrever redação para o ENEM).

minha mãe nos aconselhava a sermos emancipados. As palavras de minha mãe sobre ser independente financeiramente e “estudada” ecoam na minha mente até hoje, e foram essenciais na moldagem da mulher pesquisadora que sou hoje, pois foi delas que nasceu e cresceu o desejo de cursar uma graduação e continuar estudando e buscar um emprego com boa remuneração (mal sabia eu que professores seriam cada vez mais desvalorizados e boicotados no Brasil).

A primeira ideia era cursar Educação Física, pois eu destacava-me em esportes. Particpei de várias competições de atletismo regionais e estaduais. Mas a realidade, às vezes, impede que alguns desejos sejam realizados. Na região em que morava, só tinha faculdades privadas e eu não conseguia, com um salário mínimo, me sustentar e ainda pagar o curso. Após passar no vestibular para o curso almejado, tentei PROUNI, mas meu pedido não foi aceito. Apesar de um pouco frustrada com isso, não desisti de buscar uma forma de juntar dinheiro para estudar. Ainda morando com pais, entre os anos 2007 e 2008, me inscrevi em um projeto de alfabetização de jovens e adultos, o Programa Paraná Alfabetizado, que fornecia ajuda de custo no valor de R\$250,00 na época. Montei uma turma com pessoas fora da idade escolar que desejavam aprender a ler e escrever. Trabalhei nisso por quase dois anos e juntei o dinheiro para pagar despesas com um curso de inglês e de dentista, que era o necessário e o possível no momento, já que minha família não tinha condições de bancar esse tipo de contas. O contato com a língua inglesa me fez olhar para o mundo das Letras. A partir disso, descobri que havia um curso recente sendo ofertado em uma universidade pública, Licenciatura em Letras Português-Inglês, na UTFPR-Pato Branco. Meu desejo era entrar e me aprofundar no ensino de inglês, que eu tanto gostava. Me inscrevi no ENEM, obtive uma boa nota e entrei para a terceira turma do Curso de Letras. Focada na língua inglesa, aos poucos fui sendo apresentada a outras temáticas, conheci a Linguística e a Literatura, e aquela minha paixão pela leitura de histórias falou mais alto, minha atenção passou a ser a literatura, e o inglês ficou um pouco de lado.

Até a metade da minha graduação eu, ainda presa à minha ingenuidade de moça saída do interior de uma cidade pequena, não tinha sido apresentada às obras do escritor que faria toda diferença na minha vida acadêmica e pessoal. Foi em 2012, após ser selecionada como voluntária para participar de um grupo de Programa de Iniciação Científica (PIBIC), interessado em pesquisar o pós-modernismo em obras da década de 1980, que recebi a tarefa de ler um dos romances escolhidos como objetos de estudo, sendo tal romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), do, até então para mim desconhecido, José Saramago.

O primeiro contato foi perturbador: quem é esse escritor? Que modo estranho de

escrever? Quem é Ricardo Reis? Ah, é o Reis do Pessoa! Não sei nada da literatura portuguesa, nem da história de Portugal. Não estou entendendo nada! Passado o primeiro susto, entrei no bosque da ficção saramaguiana, me perdi pelos caminhos da obra, mas logo aprendi a caminhar nas trilhas do texto. Pesquisei sobre a personagem Reis, a história da nação portuguesa abordada na obra e sobre o autor Saramago. Li outras obras do autor. Através da Blimunda, da história do cerco de Lisboa e da cegueira inexplicável fui, aos poucos, aproximando-me do escritor e de seu conjunto de obras, lendo e encantando-me com suas narrativas e seus mundos ficcionais. Suas personagens, enredos e modos como constrói suas histórias, para mim, são únicos e, mesmo sendo ficcionais, aproximam-se da nossa sociedade e do que é a humanidade, de tal maneira que se torna quase impossível não refletir sobre o modo como eu olho para a realidade em que estou inserida.

Minha relação com as obras saramaguianas se estenderam para o mestrado (2014-2016). Como objeto de análise, escolhi o primeiro romance de Saramago que li, atentando para a personagem Ricardo Reis, aquele que, no enredo, *era mas não era* o heterônimo de Fernando Pessoa, buscando, assim, entender o processo de sobrevida pelo qual essa personagem passou. No decorrer desse processo, a personagem Lídia me chamou a atenção, devido aos seus posicionamentos e opiniões na narrativa, mostrando-se, muitas vezes, mais crítica e atenta aos acontecimentos e à política de Portugal, que estava sob o domínio da ditadura salazarista. Assim como Lídia, a mulher do médico, de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e a Blimunda, de *Memorial do convento* (1982), foram e ainda são mulheres de papel que chamaram a minha atenção, devido à participação de destaque no enredo, como personagens fortes, ativas, com pensamentos questionadores e reflexivos.

Diante disso, passei a observar as mulheres saramaguianas e, vendo as Marias, as Martas, as Isauras e as Evas, o desejo de estudá-las nasceu, juntamente com a ideia deste trabalho de tese. Como eu, uma mulher brasileira, cisgênero, heterossexual, branca, pesquisadora vejo e leio essas mulheres saramaguianas? Como se dá a figuração dessas mulheres? Elas são realmente mulheres transgressoras? Foram as primeiras questões que surgiram e que, em companhia de outras que emergiram na elaboração do projeto de tese – explicitadas mais a diante –, tentarei responder no decorrer deste trabalho.

Já ingressa no doutorado e decidida a estudar as mulheres ficcionais de Saramago, surgiu a oportunidade de experienciar um novo contato com a história do escritor. O ano de 2018 foi dedicado a várias celebrações comemorativas dos 20 anos da entrega do Prêmio Nobel da Literatura a José Saramago, o único escritor de língua portuguesa a quem, até agora, foi concedido essa tão prestigiada honraria. Uma das iniciativas que lembrou essa conquista

foi a oportunidade de reler e estudar a obra saramaguiana, e a trajetória cívica e cultural do autor, proporcionada pelo *Congresso Internacional José Saramago: 20 Anos com o Prémio Nobel*, realizado de 8 a 10 de outubro de 2018, no Convento São Francisco, em Coimbra, do qual não pude participar por motivos financeiros. Outra iniciativa ocorrida em 2018, como forma de homenagear o autor, foi a exposição *Saramago – os pontos e a vista*, de realização do Ministério da Cultura do Brasil e do Farol Santander, apoiado pela Fundação José Saramago. A curadoria da exposição foi de responsabilidade de Marcello Dantas e a produção dos vídeos que a integram foi do diretor Miguel Gonçalves Mendes, que esteve à frente do filme/documentário *José e Pilar* (2010). Essa exposição esteve em várias cidades do Brasil, em 2018, como Belém e São Paulo, e ainda continuou sua turnê pelo Brasil em 2019. Como o local mais próximo de mim, naquele momento, era a capital paulista, decidi ir até lá para prestigiar o evento.

A exposição tinha entrada gratuita, bastava solicitar o ingresso antes, pelo *site* do Farol Santander, ou retirar na hora. Algo que possibilitava que um público variado pudesse ver a exposição. Dividida em duas salas, localizadas em andares distintos do prédio, a exposição contava com 15 estações diferentes, demarcadas por linhas no chão, e com temáticas diferentes referentes à vida e à opinião do escritor Saramago. A mudança de ambiente se dava, além das marcas no piso, por meio de telas de projeção, em que eram exibidas peças audiovisuais, oriundas do documentário *José e Pilar*, de alguns objetos referentes à temática e de *banners* com a transcrição escrita do falado no vídeo. As temáticas escolhidas pelo curador para compor traços da vida do escritor foram: “identidade”, “Azinhaga”, “sonho”, “língua”, “visão”, “decisão”, “encontro”, “Lanzarote”, “deslocamentos”, “Natal no México”, “A viagem do elefante”, “Deus”, “tempo” e “morte”. Dentre os objetos expostos haviam alguns que eram pessoais do escritor, como o computador com o qual escreveu *Ensaio sobre a Cegueira* e a cama dos seus avós, vinda da sua terra natal, Azinhaga. Acerca da cama, Saramago afirmou, no discurso do Prémio Nobel de Literatura em 1998, o seguinte: “No Inverno, quando o frio da noite apertava ao ponto de a água dos cântaros gelar dentro da casa, iam buscar às pocilgas os bácoros mais débeis e levavam-nos para a sua cama” (SARAMAGO apud DANTAS, 2018, p. 14). A cada estação era possível desenvolver um momento de proximidade e intimidade com o autor, descobrir aspectos de sua personalidade. Para mim, a exposição foi fascinante e proporcionou maior aproximação com a pessoa Saramago. Pude ver e ouvir suas falas atreladas aos cenários e objetos que possibilitavam quase um mergulho no mundo de Saramago.

Ao entrar na primeira sala da exposição, deparei-me com uma grande imagem de

fundo preto e detalhes que pareciam indicar ser um sótão. Nesse local escuro, estava José Saramago, como ponto iluminado, em pé, com um cinto de homem bomba, mas esse com granadas de livros, e ao lado dele havia a frase de sua autoria: “Não é pornografia que é obscena, é a fome que é obscena” (SARAMAGO apud DANTAS, 2018, p. 11). Mais uma vez, as palavras do escritor e aquela imagem desencadearam uma emoção muito grande em mim, que me acompanhou durante todo o passeio.

O caminho a percorrer pelas estações da exposição era decidido pelo visitante. Eu decidi seguir pela esquerda da imagem supramencionada, já que ir para a direita não me seduz. Deparei-me com uma janela colada na parede, a projeção do vídeo de Saramago falando sobre a “língua”, o uso da linguagem<sup>2</sup>, o *banner* com texto dele falando da pontuação que ele usa em seus livros e o trecho da entrevista concedida ao *Segundo Caderno*, de Porto Alegre, em 1989<sup>3</sup>. Segui para a estação sobre “identidade”, onde havia uma cópia da certidão de nascimento, um vídeo e um texto em que Saramago aparece respondendo a Miguel Gonçalves Mendes sobre quem é ele, narrando a história de seu nome, de como a alcunha da família de seu pai virou sobrenome. Passei para a estação “Natal no México”, em que se podiam ver alguns brinquedos artesanais feitos de madeira dispostos no chão, com os quais podíamos interagir, e na parede havia um painel com vários brinquedos de plástico colados, resultantes da industrialização e produção em massa, todos pintados de branco. Nesse era exibido um trecho da participação de Saramago em um programa de televisão no México, onde foi passar o natal, em que a entrevistadora pede para ele saudar o México<sup>4</sup>. O que foi dito por ele foi muito importante para sabermos seu ponto de vista sobre o natal, como foi sua infância e presenciar o contador de história que ele era:

José: O que digo Pilar?

Pilar: Que todos os anos deviam ser Natal.

José: Mas eu odeio o Natal, como é que posso dizer isso?

Pilar: Diz, que todos os dias deviam ser Natal...

Câmera: 4, 3, 2, 1, quando quiser.

José: eu creio que a tradição nos impôs ou nos levou a pensar que há dias para sermos bons. O que significaria que, em todos os demais dias, poderíamos ser maus e não haveria problema. Então, pensemos nos demais dias e deixemos o Natal em paz.

Não tive brinquedos quando era pequeno, e estou muito contente com isso, porque tive que construí-los. E agora tenho uma pena dos meninos que entram em seus quartos e têm ursos de pelúcia até o teto. E têm coalas, e têm isso e têm aquilo, e os pobres vivem numa angústia porque não sabem o que fazer com tudo aquilo. E os pais com essa ideia de que os meninos têm que estar contentes, vão afogando-os em

<sup>2</sup> Este vídeo pode ser acessado pelo link <https://youtu.be/VP92CsQ1aYY>.

<sup>3</sup> As referências de tudo que mencionarei que havia na exposição podem ser encontradas no catálogo da exposição, organizado por Dantas, o qual consta nas referências deste trabalho.

<sup>4</sup> Este vídeo pode ser acessado pelo link <https://youtu.be/ZuVbJh1GRWk>.

coisas materiais que no dia seguinte já ninguém pensa nelas. Mas como a mim me pediram uma saudação, pois sim, aqui vai uma saudação. Uma saudação que cada um entenderá como quiser. Dirá que ‘este senhor está louco porque está a falar desta forma sobre o Natal’, mas eu vos asseguro que louco não estou; louco é quem inventou, quem decidiu que o Natal devia ser o que é. Isso sim que é pura loucura! E por fim, saudações. E viva ao México (DANTAS, 2018, p. 31, grifos do autor).

No *banner* que acompanhava essa estação, havia informações sobre a filiação do escritor ao Partido Comunista Português e dois trechos de entrevistas, concedidas por ele em diferentes locais e datas, falando sobre ser comunista e o modo como somos conduzidos a sermos consumistas. Essa estação causou certos desconfortos, pois alguns visitantes, que não conheciam o escritor, ao saber sobre o posicionamento político de Saramago, revoltaram-se e reclamaram aos funcionários da exposição, dizendo algo do tipo: “onde já se viu fazer uma exposição de um comunista”. Segundo os funcionários, essas pessoas foram muito deselegantes e proferiram xingamentos hostis antes de se retirarem, muito irritadas, da sala.

A mesma situação desagradável ocorreu na segunda sala da exposição; quando uma senhora chegou à estação “Deus” e descobriu o ateísmo do escritor, fez um escândalo, pois, para ela, era inadmissível expor algo de alguém ateu. Nesse local, além do *banner* com o dizer que de Saramago não via sentido na necessidade do homem precisar da existência de Deus e um trecho do texto “O fator Deus”, publicado na *Folha de São Paulo*, havia parte de um carro semi-montado. Nele, podíamos sentar no banco de trás e, enquanto no para-brisas passava um vídeo que simulava o andar do carro pelas estradas da ilha em que morava Saramago, no vidro da porta detrás, do lado direito de quem sentava no banco traseiro, passava outro vídeo<sup>5</sup>. Em tal vídeo, o escritor estava em um carro, como se ele estivesse ao nosso lado, e fala sobre ser uma trapaça tudo aquilo criado pela religião cristã. Além disso, ele questionava a existência do céu e indagava onde está Deus, afirmando que a invenção do pecado é um instrumento de dominação, quem o inventou tem domínio sobre o outro e foi o que a Igreja fez.

Outra estação que me chamou muita atenção e me apresentou um fato desconhecido por mim, foi a *visão*. Tal fato foi o deslocamento de retina durante uma viagem para Roma. A partir disso, nasceu a reflexão: “e se todos nós fôssemos cegos, se não estamos em uma caverna, vivendo uma ilusão”. Disso surgiu o livro *Ensaio sobre a cegueira*. Para assistir ao vídeo dessa estação, era necessário colocar óculos 3D e a frase inicial do vídeo dizia: “Escrever, para mim, é um acto grave, uma responsabilidade” (SARAMAGO apud DANTAS, 2018, p. 21). Na mesma sala dessa estação, mais especificamente no fundo dela, havia o ambiente da cronobiografia do autor. Na parede desse local foi colocado uma linha do tempo

<sup>5</sup> Este vídeo pode ser acessado pelo link <https://youtu.be/N6SvSW9hCQ8>

contando fatos importantes da vida de Saramago. Além disso, lá estava o primeiro computador que ele usou e duas coleções de livros de sua autoria, uma exposta em uma caixa de vidro e outra para o público manusear, sendo que os livros dessa coleção estavam presos ao balcão por um fio de metal. Sei da realidade e contexto brasileiro, mas será que havia a necessidade de prender os livros? Alguém se atreveria a roubar os livros de Saramago? O que diria Saramago comunista se visse isso? Questionamentos que surgiram na hora, mas que logo se dissiparam.

O exposto na segunda sala foi, para mim, o mais tocante. Além da estação *Deus*, o curador colocou, na sequência, a estação *morte*<sup>6</sup>, que era uma projeção do vídeo de Saramago, falando sobre tal temática, em uma tela branca de tecido quase transparente que permitia que víssemos uma oliveira, de estatura baixa, com uma lápide estava disposta aos pés da mesma, com a seguinte inscrição (palavras do próprio Saramago):

‘Aqui jaz, indignado, fulano de tal’. Indignado, claro, por duas razões: a primeira, por já não estar vivo, que é um motivo bastante forte para nos indignarmos; e a segunda, mais séria, indignado por ter entrado num mundo injusto e ter saído de um mundo injusto. Mas temos de seguir, temos de seguir em frente, é preciso seguir (SARAMAGO apud DANTAS, 2018, p. 38, grifo do autor).

Essa configuração é a representação de onde está sepultado José Saramago, pois suas cinzas estão aos pés de uma oliveira, em Lisboa. A diferença é que, na lápide, há a frase de *Memorial do convento*: “Mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia”. Eu, particularmente, prefiro as do trecho acima mencionado, e me pergunto a causa de não o colocarem na lápide. Será que não era o real desejo do escritor? Será que desconsideraram a vontade dele?

Essas duas estações me deixaram emocionada. As obras de Saramago sempre me fascinaram, foram e são muito significativas para mim tanto na minha formação como ser humano quanto na de pesquisadora. Respirei fundo e fui para a próxima estação. Para aumentar ainda mais a comoção e o nó na garganta, na estação seguinte, a *tempo*, foi exibido um audiovisual em que Saramago revela querer mais tempo para viver “e a fazer frutificar a felicidade que é a minha, e a felicidade que é a nossa. Há uma coisa que posso repetir aqui com meus 86 anos, que se eu tivesse morrido antes de conhecer a Pilar, tinha morrido muito mais velho do que aquilo que sou” (SARAMAGO apud DANTAS, 2018, p. 37), finalizando o vídeo com Saramago dizendo: “Pilar, encontramos-nos em outro sítio” e, em seguida, dirige-se até a câmera e a desliga. Fiquei em silêncio por um longo tempo, sentada no banquinho de

---

<sup>6</sup> Este vídeo poder ser acessado pelo link <https://youtu.be/UNyAvelwZZ8>.

espectador, tentando lidar com todas aquelas sensações e sentimentos despertados pelos pontos e vistas da dimensão humana da figura de Saramago.

Com essa bagagem de formação pessoal e acadêmica, bem como com esse contato mais íntimo é que busco iniciar esta tese de doutorado. Sei que não será fácil o desenvolvimento dessa, pois a todo o momento precisarei travar batalhas entre o apego emocional com a obra e o autor e a investigação a qual me proponho, correndo o risco de encontrar resultados que não me agradem ou que me decepcionem.

Terminada as minhas divagações acerca de como conheci o escritor José Saramago (infelizmente não pessoalmente, só a entidade autor) e minha relação com suas histórias fictícias e pessoais, passo agora a falar de um panorama mais geral, talvez acadêmico, sobre Saramago e sua literatura. Na literatura portuguesa, o escritor José Saramago (1922-2010) é um dos mais significativos. Sua bibliografia é formada por romances, poemas, peças teatrais, contos, crônicas, ensaios, diários e literatura infanto-juvenil. Um dos pontos, geralmente apontados pelos estudiosos das obras saramaguianas, é a presença da crítica à sociedade em seus romances, principalmente à portuguesa, em maior ou menor grau. Seus textos parecem desafiar o tempo. E tais questões são reveladas por meio das perspectivas e discursos dos narradores e das personagens, que trazem a voz do povo e a da elite, entrelaçando discursos, temas, vivências, pontos de vista, história e cultura. Dessas inúmeras perspectivas surgem as reflexões acerca das histórias que delineiam a comunidade portuguesa. Há também a denúncia de como sobrevivem aqueles que estão à margem, bem como a representação de seus pensamentos, atitudes e emoções, possibilitando a reflexão sobre a constituição de um povo.

Em um primeiro momento, a leitura de alguns romances de Saramago provoca a reflexão a respeito do poder e de algumas das ideologias que moldam a sociedade e a história de Portugal. Através das obras, adentro em Portugal que vivencia/vivenciou momentos de glória, repressão, desenvolvimento e estagnação. O povo, a nobreza e a burguesia são retratados no decorrer da narrativa. Por isso, muitas das pesquisas que abordam os textos literários saramaguianos voltam-se à questão da representação da história.

Outro ponto abordado em pesquisas relativas às obras de Saramago trata das relações humanas e da construção da identidade. Há, igualmente, a questão do papel da Igreja, da religião e das crenças em figuras divinas. Destarte, o que essas pesquisas buscaram observar foi o modo como as relações humanas, o meio e a Igreja influenciam na relação e nos comportamentos das personagens, o que poderia ser lido como um espelho da sociedade e dos ideais que compunham a nação portuguesa conhecida por Saramago, revelando a autoridade e o poder sobre o Estado por parte da Igreja e também do Estado sobre a Igreja, neste jogo em

que ambos se beneficiam.

Antes de prosseguir no meu texto, acredito que seja necessário esclarecer minha ideia acerca do termo ideologia. Para isso, parto das concepções apresentadas por Louis Althusser em *Ideologias e aparelhos ideológicos do estado* (1980). Nessa obra, o autor afirma que foi a partir das reflexões de Marx que o termo ideologia passou a ter um sentido diferente, sendo um “sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social” (ALTHUSSER, 1980, p. 69), apesar de Marx não ser o autor do termo. Assim, para Althusser (1980, p. 78-82), as ideologias, sejam elas religiosa, moral, jurídica, política etc., são “concepções de mundo”, de natureza imaginária, pois representam a relação imaginária dos indivíduos com as relações reais vividas por eles. O autor ainda indica que:

[...] [a] ideologia da classe dominante não se torna dominante por obra e graça divina, nem mesmo pela virtude da simples tomada do poder de Estado. É pela instauração [...] dos AIE [Aparelhos Ideológicos de Estado], em que esta ideologia é realizada e se realiza, que ela se torna dominante (ALTHUSSER, 1980, p. 118).

Dessa forma, aquilo entendido como “ideologia dominante” é unificada e pertencente à classe dominante, indicando que o foco de Althusser, na acepção do termo, é relacionado à luta de classes. Além da questão das classes sociais, a ideologia também pode ser entendida a partir da diferença sexual socialmente construída. Como afirma Terry Eagleton (2006, p. 22-23), a ideologia pode ser entendida como “estrutura de valores [...] que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais”, o nosso modo de “sentir, avaliar, perceber e acreditar”, o qual se relaciona “com a manutenção e reprodução do poder social”. Assim, se as ideologias têm uma relação estreita com os “pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (EAGLETON, 2006, p. 24), elas também se relacionam ao modo como o masculino tem representado o feminino de forma submissa. Isso mostra uma das características das ideologias: a de “impor (sem o parecer, pois que se trata de ‘evidências’) as evidências como evidências, que não podemos deixar de *reconhecer*” (ALTHUSSER, 1980, p. 95, grifo do autor). Cada vez que algo se propõe como “natural”, “que se oferece como a única maneira concebível de ver o mundo, [ele] é por isso mesmo autoritário e ideológico”. E isso é uma das funções da ideologia: “‘naturalizar’ a realidade social, fazer com que ela pareça tão inocente e imutável quanto à própria natureza. A ideologia procura transformar a cultura em Natureza” (EAGLETON, 2006, p. 203-204). O *natural*, assim, torna-se um de seus meios de *evidência*. A partir desse viés, ao falar de ideologia, procuro apontar para o fato de como, muitas vezes, o “diálogo” da “história humana é [...] um monólogo dos poderosos

dirigido aos impotentes”. Às vezes, quando há diálogo, “[...] os interlocutores – homens e mulheres, por exemplo – dificilmente têm a mesma posição”, pois o discurso tem sempre relação com um poder (EAGLETON, 2006, p. 112). Ao considerar tais ideias, entendo que a ideologia também se impõe pelas questões de ordem sexual, pois trata “das maneiras pelas quais os homens e mulheres se concebem e concebem o outro em uma sociedade dominada pelos homens, de percepções e comportamentos que vão da brutalidade explícita à brutalidade profundamente inconsciente” (EAGLETON, 2006, p. 223-224). Os textos literários, dessa forma, são muito significativos para pensar a ideologia, visto que a língua “é [...] tanto a manifestação concreta da ideologia – as categorias nas quais os falantes são autorizados a pensar – quanto o espaço de seu questionamento ou desfazimento” (CULLER, 1999, p. 63).

Os enredos criados por José Saramago sempre evocam mazelas sociais e humanas, fazendo emergir um emaranhado de temas, os quais suscitam a revisão de perspectiva do povo português e dos leitores de suas obras acerca de Portugal. Ao me deparar com as suas significativas personagens femininas samaraguianas, através das suas complexidades, ideias e modo de agir, comunico-me com o romance, traço paralelos com o mundo real, pensando sobre a sociedade. Elas são “simples humanas”, e não “super-heroínas”, porém o papel que desempenham é de extrema importância. De formas diferentes, elas são habilidosas, transgressoras, mais sensatas do que as personagens masculinas, e refletem mais sobre o que está acontecendo ao redor. Apesar do escritor ser um homem e a maioria dos protagonistas de suas obras serem masculinos, há espaço para as personagens femininas: elas, aparentemente, não ficam à sombra, sendo objetos facilmente manipulados, sem voz e sem atitude. Em uma primeira leitura, as personagens femininas dos romances de Saramago têm voz, ideias, vontade própria e discursos que sustentam sua própria figura. Contudo, será que é realmente isso que acontece no enredo?

O que trato aqui como feminino é a partir da história da civilização, a

[...] constatação de que a mulher e, mais precisamente, a figura feminina mereceram um lugar pouco lisonjeiro na cultura ocidental. Herdeira do patrimônio greco-judaico-cristão, a cultura ocidental primou pela desvalorização da figura feminina no panorama da história oficial. Vetores dessa herança, o imaginário e o inconsciente se presentificam na cultura por meio de lendas, mitos, folclore, ditos populares, entre outros. Com relação a isso, Freud (1905) ressalta a imbricação entre as produções do inconsciente e as construções simbólico-culturais presentes na cultura (ALMEIDA, 2016, p. 28).

Almeida ainda acrescenta que, a partir do imaginário, algumas esquemas míticos surgem, no qual

[o] esquema heróico deriva da postura de levantar-se, colocar-se de pé, da visão, da luz. São imagens masculinas baseadas em imagens fálicas: a flecha, o cetro, as armas. O esquema místico remete às imagens do feminino como profundidade, interioridade, intimidade e continente, incluindo cavernas, taças, cofres (ALMEIDA, 2019, p. 28).

A autora utiliza a linguagem, baseada no dicionário, para trazer à tona a discussão sobre a discriminação histórico-cultural da mulher, pois

[a] designação mais geral de homem remete a ‘qualquer indivíduo pertencente à espécie animal, que apresenta o maior grau na escala evolutiva’, enquanto a de mulher refere-se ao ‘ser humano do sexo feminino capaz de conceber e parir outros seres humanos’. Grande parte dos verbetes relativos à mulher designa a condição de meretriz, apontando para sua discriminação do ponto de vista moral. Assim, encontra-se nele: mulher à toa, de zona, de comércio, de rua, da vida, de amor, de má nota, do fandango, do mundo, do fado, fatal, perdida, vadia, pública (ALMEIDA, 2019, p. 28)

No universo literário saramaguiano, os papéis femininos impostos pela sociedade patriarcal, muitas vezes, sofrem uma inversão e, quando isso não ocorre, revela-se a submissão feminina de maneira a nos levar à reflexão. A mulher passa a ser importante não apenas em relação a sua quantidade de aparições ou número de personagens femininas na obra, mas também, na condução da *diegese*. São mulheres que, muitas vezes, ressignificadas, como Maria Magdala, por exemplo, não aceitam totalmente a ordem estabelecida no contexto que estão inseridas, sendo usadas, talvez, como questionadoras dos acontecimentos. Destarte, muitas vezes, há a justaposição dos gêneros, ao invés da subordinação da mulher. Em vários momentos, as personagens femininas saramaguianas agem como um ser de apoio, de resistência e de reflexão às demais personagens. Ao transgredir as barreiras das condições que lhes são impostas, estas personagens femininas guiam a si mesmas pelas trilhas do autoconhecimento, não agindo simplesmente de forma passiva diante do mundo em que vivem. Contudo, ainda são apoio e, em certa medida, estão a serviço do masculino, pois não são totalmente desconexas do masculino; sempre é construída uma relação com o homem.

Segundo Braga e Rios (2012, p. 115):

[...] as personagens absorvem um conhecimento do mundo: olhar que vê, a fundo, a realidade ou a(s) verdade(s) ocultas(s). [...] Sendo assim, nas mulheres da ficção de Saramago é estreito o laço entre olhar, ver e conhecer, do qual os homens vão tomando parte no curso da narrativa. No entanto, elas não possuem a função de movê-los como marionetes, mas de completar-lhes uma ausência, assegurar-lhes uma consciência crítica e, muitas vezes, moral.

Diante disso, é possível perceber como o lugar da mulher, por meio do contar do

narrador, é recondicionado, e o patriarcalismo é balançado, rompendo até certo ponto com os estereótipos vigentes, um importante passo na desconstrução da dicotomia, cuja lógica e a crítica feminista procura romper. Como dito anteriormente, são mulheres comuns, que passam por adversidades e sofrimentos, mas, ao invés de esperar a salvação oriunda de um “príncipe encantado”, preferem agir, evidenciando que qualquer mulher tem a capacidade e a força de ser ativa, de trilhar sua própria jornada tomando decisões em um nível de igualdade aos homens, mas ainda estão atreladas ao masculino e sofrem certo julgamento da voz narrativa.

Ainda em relação às personagens femininas nas obras de José Saramago, Fernando Gómez Aguilera (2010, p. 261, grifo do autor) afirma que

Saramago depositava confiança numa mulher que assumia sua consciência específica, diferenciada dos padrões masculinos, que defende sua exclusiva razão de ser. E a convidava a administrar sua própria condição, que o escritor percebia se transformar, ocasionalmente, quando ela chegava ao poder e imitava os papéis e as pautas masculinas. Ativo defensor das causas da igualdade feminina e das reivindicações de gênero, em especial daquelas contra a violência e a opressão que sofrem as mulheres, o autor de *Todos os nomes* mostrava-se convencido de que as atitudes e atributos femininos representavam uma fundada esperança para a humanidade.

Desse modo, ignorar as personagens femininas seria não abarcar uma das dimensões fundamentais das obras de Saramago. Uma vez que, ao que parece, em seus romances e em várias entrevistas, o autor traz à tona a reflexão de que a sociedade se constrói e só terá igualdades se houver o diálogo entre o masculino e o feminino, e não se ocorrer o domínio de um sobre o outro ou a anulação de um deles. Assim, é preciso analisar tal ideal do autor e como ele constrói isso, até que medida não deposita o peso de melhorar o mundo somente nos ombros das mulheres.

Ao investigar dissertações, teses e artigos que estudam as personagens femininas de Saramago, percebi que algumas investigações voltam-se à questão da resignificação das mulheres (Eva, Lilith, Maria Madalena) figuradas por Saramago. Isso é pensado em relação à sociedade, ao contexto histórico e ao papel da mulher e sua respectiva representação. Os principais eixos de análise nestes estudos são: a identidade da mulher; sua relação com o homem e a sociedade patriarcal; como elas funcionam como ponto de apoio para os seus companheiros, se possuem pensamentos e atitudes próprias e questionadoras, que fogem daquilo que lhes é imposto. Contudo, o processo de figuração<sup>7</sup> dessas personagens femininas

---

<sup>7</sup> De acordo com Carlos Reis (2015, p. 121-122, grifos do autor), *figuração da personagem* é um conceito-síntese em que se traduz “quase tudo que determina aquele *fazer personagem* que, expressa ou discretamente, as ficções exibem. Em termos gerais, o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos

ainda não foi abordado.

A partir disso, e envolvida pela ficção de Saramago, principalmente pelas figuras ficcionais femininas que essa nos apresenta, surgiu o interesse de estudar tais as personagens. O que aqui proponho, então, é uma análise dos seguintes aspectos: o modo como ocorre a figuração das personagens femininas nos romances de Saramago; as diferentes focalizações presentes nos romances que podem contribuir para entender esse processo; se as personagens femininas de cada romance possuem semelhanças ou diferenças entre si; se há um padrão estabelecido na construção destas personagens; se elas realmente conseguem transgredir os papéis impostos pelo patriarcado; quais dispositivos narrativos são utilizados para essa construção, atentando para a relação dessas personagens com outros personagens e com o narrador; e quanto essas mulheres estão realmente livres das amarras ao homem, da responsabilidade de serem quem salvará a humanidade, ou do imaginário de que a mulher é o alguém que a todos ampara.

Para responder a tais inquietações, buscarei, ao estudar os romances de Saramago, entender a maneira como se dá a figuração das personagens e como os *dispositivos discursivos*, os de *ficcionalização* e os de *conformação acional* são utilizados, bem como o modo como o enredo e as perspectivas presentes na obra (voz das personagens e do narrador) auxiliam na compreensão das personagens femininas e suas significações. Destarte, se o texto for visto através de uma perspectiva diferente, para além da investigação que considera somente o contexto histórico evocado pelo enredo, e considerando minha leitura carregada pelo meu olhar de mulher, será possível analisar a movimentação e elaboração das personagens e dos narradores que compõem o romance.

Ao pensar na presença da personagem, é necessário notar estudos recentes, principalmente em torno do conceito de *figuração*, que nos levam a perceber as diversas dimensões da personagem, os sentidos semânticos e pragmáticos dos discursos, os quais sugerem, aos leitores, uma variedade de significações. Instigada pela problematização da personagem ficcional, atentarei à construção das personagens, como elas podem ser interpretadas, de acordo com a sua figuração, e como se dá sua significação cultural e social. Para isso, a princípio, a pesquisa fundamentou-se no que é proposto por Carlos Reis em suas

---

constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem”. A figuração, segundo Reis, “é dinâmica, gradual e complexa. Isso significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. [...] a figuração não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente” (REIS, 2015, p. 122-123).

obras que discutem a questão das “figuras de ficção” e dos dispositivos que fazem parte da construção da personagem. Apoia-se em um compêndio de textos sobre tal tema em seu blog *Figuras da ficção* (<<https://figurasdaficcao.wordpress.com/>>), além de seu livro *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem* (2015) e do artigo “Estudos narrativos: estado da questão e a questão da personagem” (2012). Ainda sobre essa temática, utilizei os artigos publicados no quarto número da *Revista de Estudos Literários* (2014), da Universidade de Coimbra, mais especificamente os artigos “Pessoas de livro: figuração e sobrevivência da personagem”, de Carlos Reis.

Em relação à focalização, utilizei os estudos desenvolvidos por Mieke Bal, em *Narratology* (2017), por Ansgar Nünning, no artigo “On the perspective structure of narrative texts” (2001) e, por fim, Raquel Trentin Oliveira, em seu artigo “Personagem e focalização” (2014). Na busca por compreender o pensamento de José Saramago em relação à sua própria obra, foram utilizados *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas* (2010), de Fernando G. Aguilera; informações que constam no site da *Fundação José Saramago* (<<https://www.josesaramago.org/>>); “A construção da personagem de ficção em Saramago: da *Terra do pecado* ao *Memorial do convento*” (1999), de Horácio Costa; *Retratos para a construção da identidade feminina na prosa de José Saramago* (2011), de Pedro F. O. Neto; *Diálogos com José Saramago* (2008), de Carlos Reis; *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios* (1999), de Maria A. Seixo; e o *Dicionário de personagens da obra de José Saramago* (2012), de Salma Ferraz.

Essa investigação estrutura-se a partir dos sentidos propostos nestas figuras saramaguianas que, segundo Carlos Reis (2012), as transcendem e nos transcendem, sob o signo do poder subversivo da linguagem. Segundo Saramago (2013, p. 34-35),

[...] 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. Quero clarificar algo que já assinalei 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 sempre 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.

Por se tratar de um grande número de obras, para inquirir as hipóteses supracitadas, apenas duas foram escolhidas como objetos principais de análise, sendo elas: *A jangada de*

*pedra* (1986) e *As intermitências da morte* (2005)<sup>8</sup>. A predileção aconteceu, primeiramente, devido ao fato dessas obras possuírem personagens femininas de meu interesse e poucos trabalhos de análise que as estudem. Além disso, procurei selecionar romances que pudessem apresentar parte da trajetória literária de Saramago, atentando para um romance da primeira e da terceira, de um total de três, fases literárias atribuídas ao escritor<sup>9</sup>, bem como certo distanciamento temporal entre uma e outra, podendo ou não apresentar a evolução da categoria personagem. Inicialmente, a intenção era analisar uma obra de cada fase do escritor, sendo *A caverna* referente à segunda fase, contudo, devido o meu momento de escrita, optei por deixá-la para outro momento de pesquisa.

Dessa forma, seguirei o movimento do próprio tecido narrativo, buscando preencher as lacunas dos fios que o constroem. Assim, é possível realizar uma pesquisa que trace a “imagem” do feminino criada por Saramago, possibilidades de leituras provocadas por essa imagem, o modo como as personagens femininas se moldam ou são moldadas no corpo de cada romance, reparando a questão da figuração dessas personagens o que oportuniza o aprofundamento das leituras e análises dos romances saramaguianos. As leituras dos romances se deu em ordem cronológica, obedecendo à ordem de publicação. Isso permitiu analisar as possíveis alterações feitas por Saramago na sua maneira de compor as personagens femininas.

A fim de melhor organizar as ideias propostas neste trabalho, estruturei esta tese em uma parte introdutória, a qual chamo de *Primeiras palavras*, em que abordei um pouco da minha trajetória de vida e acadêmica, minha relação com o escritor José Saramago e apresentei as questões de pesquisa e os objetivos da tese, bem como a contextualização e as teorias que serão utilizadas. Como segundo capítulo, *A poética de Saramago e seus desdobramentos*, trouxe uma reflexão sobre como se configura a literatura saramaguiana, seu estilo, obras e o que poderia chamar de poética, além de apresentar quais romances e personagens femininas analisarei. O terceiro capítulo, *Arcabouço teórico: ler como uma mulher, foco, perspectiva e personagem*, consiste na apresentação das teorias norteadoras que eu utilizei para realizar a análise das personagens; para isso abordei as categorias de análise discutidas pelos autores Jonathan Culler, Mieke Bal, Ansgar Nünning e Carlos Reis. Em *Personagens femininas saramaguianas: uma leitura das evocações e processos*, realizei a

---

<sup>8</sup> Opto por mencionar as datas da primeira publicação dos romances, ao longo do texto, a fim de situar o leitor acerca da ordem cronológica da produção romanesca de José Saramago. No entanto, ao fazer citação de trechos dos romances e indicá-los nas referências, utilizarei a data da publicação da edição que possuo que, por vezes, é diferente da data da primeira publicação.

<sup>9</sup> Adoto aqui a divisão de fases de acordo com a proposta de Ana Paula Arnaut em seu artigo “José Saramago: a literatura do desassossego”.

análise das personagens femininas, separadamente, de cada um dos dois romances escolhidos, atentando para as evocações e processos de figuração destas personagens, utilizando como base as teorias apresentadas no capítulo três. O último capítulo, *Mulheres saramaguianas: considerações finais sobre a figuração das personagens femininas*, em vez de escrever a conclusão do trabalho nos moldes comumente usados, fiz a comparação entre as personagens femininas analisadas, buscando traçar as semelhanças e diferenças, a fim de responder à questão sobre existir ou não um padrão no modo como essas figuras são construídas.



## 2 A POÉTICA DE SARAMAGO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Escrever é uma transfusão de sangue para o lado de fora.

(José Saramago)

Nascido no vilarejo de Azinhaga, em 1922, com o qual manteve forte ligação, mas criado em Lisboa, José Saramago não é um caso de escritor que teve fácil acesso à educação escolar. Apesar dos empecilhos e dificuldades financeiras, ele continuou a busca por estudos, formando-se na Escola Técnica como serralheiro mecânico, profissão que desempenhou por algum tempo. Depois, José Saramago foi funcionário público, tradutor, jornalista e editor, não necessariamente nessa ordem, e sua relação com a escrita tornou-se mais próxima, encaminhando-se para experimentações e ensaios que, mais tarde, o consagrariam no campo da literatura.

Saramago sempre foi fascinado por livros e, com regularidade, frequentava a Biblioteca Municipal Central, em busca de materiais para leitura. Em 1947, publicou seu primeiro romance, *Terra do pecado*, livro esse

[...] destinado a ter uma vida curta e praticamente sem memória. No esquecimento deixou-o, de facto, o escritor por muitos anos, recusando-se a fazer o que outros, com mais ou menos dificuldade e drama íntimo, fizeram: voltar ao texto, refazê-lo, republicá-lo e relançá-lo no mundo, para viver uma vida nova (REIS, 2008, p. 8).

Segundo Carlos Reis (2008), o primeiro romance de saramaguiano é bem escrito, com história, personagens e cenário delineados e adequadamente compostos. No entanto, isso não era a forma como Saramago gostaria de construir seus textos; foi somente “através de uma longa, lenta e discreta aprendizagem da escrita narrativa, concretizada em trinta anos de imersão no silêncio” (REIS, 2008, p. 10), que o autor alcançou o modo como gostaria de escrever.

Passados trinta anos, Saramago voltou a publicar um romance, o *Manual de pintura e caligrafia* (1976). Nesse ínterim, continuou seu trabalho em editoras e jornais e aventurou-se pela escrita de poesia. Na contramão da ideia do escritor como alguém que surge de repente, movido por uma inspiração mística, põe-se a experimentar formas de escrita. Ele acreditava que o trabalho dedicado e a prática são componentes para a construção de um escritor, dizendo que “[o] escritor é um pobre-diabo que trabalha” (SARAMAGO apud AGUILERA,

2010, p. 210)<sup>10</sup>. Ao olhar para o percurso literário desse escritor, vejo um romancista que vem de uma atividade anterior daquele seu primeiro livro de maior alcance e mais conhecido (*Levantado do chão*, de 1980). Pois, neste intervalo de trinta anos, Saramago escreveu *Terra do pecado* (1947), *Clarabóia* (concluído em 1953, mas publicado postumamente, em 2011), e o livro *Os poemas possíveis* (1966), além de crônicas em jornais e contos. Esses escritos, juntamente com o *Manual de pintura e caligrafia* (1976) e o *Objeto quase* (1978) – livro de contos –, “[...] permitem entender como este romancista se foi constituindo enquanto tal, num processo que, sem esforço nem desprestígio, podemos entender como de aprendizagem narrativa” (REIS, 2008, p. 13).

*Manual de pintura e caligrafia*, segundo Saramago, é o livro com mais traços autobiográficos. É a obra em que ele tentou, pela primeira vez, materializar sua ideia de literatura e de estilo de escrita. Esse livro nasceu da reflexão ligada com a falsidade, relacionado à história de como seu sobrenome tornou-se Saramago, conforme revelado por ele em um diálogo com Carlos Reis. Esse romance é uma mistura de elementos falsos e verdadeiros sobre a vida do autor e a história da sociedade em que está inserido, algo que perpassa todos os romances do escritor: o entrelaçamento de acontecimentos históricos reconhecidos, fatos que podem ou não ter acontecido, e elementos criados pelo autor. *Manual de pintura e caligrafia* foi como um ensaio da composição da literatura saramaguiana.

Apesar de Saramago, em algumas entrevistas afirmar que se se deseja entendê-lo como pessoa e sensibilidade, bem como sua percepção e sua compreensão de mundo, é preciso ir às crônicas, em *Manual de pintura e caligrafia* isso está mais desenvolvido. Sem dúvidas, nas crônicas e contos é possível encontrar traços do Saramago pessoa e escritor. Também há, nesses textos, temas que foram retomados em alguns romances, como a questão da ditadura salazarista, e alguma coisa do seu futuro estilo como autor. Contudo, “o verdadeiro manual, ou manual, dos veios temáticos-ideológicos – mas principalmente formais – do universo ficcional da **pessoa-escritor** José Saramago se encontra reunido no extraordinário romance *Manual de pintura e caligrafia* (ARNAUT, 2006, p. 2, grifo da autora).

Ao brincar com as palavras, ele brinca também com os acontecimentos ditos reais e com a (im)possibilidade de os narrar. Com isso emergiu, “de forma decisiva, o que na ficção

---

<sup>10</sup> A citação é uma frase de autoria de José Saramago. Contudo, na referência da citação está o sobrenome Aguilera, porque essa frase está em um livro de trechos, de falas, de entrevista e de textos do escritor José Saramago realizados durante sua trajetória; esses foram selecionados e organizados por Fernando Gomez Aguilera e publicado em 2010. Por isso, em vários momentos desta tese indicarei que são palavras do Saramago, farei a citação, mas na referência estará o sobrenome Aguilera.

narrativa de Saramago será a vocação para desvelar sentidos ocultos nos vocábulos, significados ambíguos e mesmo tortuosos, paronomásias e corruptelas” (REIS, 2008, p. 18). Diferente de *Terra do pecado*, a nova escrita de Saramago é desenvolvida e convoca o leitor a entrar no ritmo da obra. Segundo Reis (2008, p. 11), esse ritmo é

[...] feito de quase constantes associações de imagens, de jogos verbais insistentes, de um fluir ininterrupto, tanto ao nível da história, como sobretudo ao nível do discurso. De tudo isso e também da famosa reformulação da pontuação, que não poucos engulhos causa a quem ainda não percebeu que ler um texto literário é (também) aderir a uma lógica da singularidade enunciativa que só persiste e se impõe, na medida em que quem a formula é detentor de um projecto literário sólido e coerente.

A partir da publicação de *Manual de pintura e caligrafia*, José Saramago passou a viver somente do seu trabalho literário e da tradução. Na década de 1980, surgiram os livros *Levantado do chão* – que o fez ganhar notoriedade em Portugal –, *Viagem a Portugal* (1981), *Memorial do convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). No ano seguinte, publicou *História do cerco de Lisboa* (1985) e, em 1991, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, livro que foi impedido pelo governo de se candidatar ao Prêmio Literário Europeu em 1992. Apesar disso, no ano posterior, ele recebeu o prêmio *Vida Literária* da Associação Portuguesa de Escritores. Ainda na década de 1990, o autor publicou *Ensaio sobre a cegueira* (1995). O escritor tornou-se presidente Honorário da Sociedade Portuguesa de Autores e, em 1994, ganhou o Prêmio Camões. Além desse prêmio, Saramago ganhou o *Nobel de Literatura*, em 1998, o primeiro concedido a um escritor português.

A partir dos títulos dados, como “história”, “memorial”, “ensaio”, “evangelho”, ou indicação do subtítulo “romance”, conforme afirma Carlos Reis (2008), as obras de José Saramago surgem “como *manual*, como *memorial*, como *história*, como *anúário* de incidência biografista, como *evangelho* ou como *ensaio*” (REIS, 2008, 13, grifos do autor). A especificação do gênero literário no subtítulo, geralmente em dissonância com o expressado no título, como, por exemplo, *Ensaio sobre a cegueira: romance* ou *Evangelho segundo Jesus Cristo: romance*, revela como

[...] a alusão paradigmática não significa, contudo, uma sujeição passiva a gêneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo (e é isso que normalmente ocorre) a revisão ou mesmo a subversão dos gêneros e dos campos institucionais: a enunciação de um novo evangelho (que é também um anti-evangelho), a revisão da história oficial ou a reconstituição de (parte de) uma biografia. Como quer que seja, nada disso é possível à revelia de uma matriz de referência que é o conhecimento e o controlo de estratégias discursivas relativamente estáveis, mas também susceptíveis de questionação (REIS, 2008, p. 13).

Tal retomada acerca da história do Saramago escritor faz-se importante para entender como surge a sua literatura, principalmente no que diz respeito aos romances, objetos de estudo desta tese. Doravante, é possível traçar o estilo do autor, a temática, as formas de composição e os conteúdos peculiares que percorrem suas obras e que se somam aos pensamentos e perspectivas de Saramago. Ao que parece, após a leitura do conjunto dos romances saramaguianos, a reflexão acerca de questões sobre a sociedade e a humanidade é o que instiga Saramago a escrever um livro. Dessa forma, ao ler seus romances, é possível vislumbrar o pensamento de Saramago sobre o mundo e como isso é articulado com sua produção ficcional. Segundo o próprio Saramago, seus romances

[...] são livros que [ele], como cidadão, como pessoa que [é], diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (e que continuarão a ser fundamentais), procur[a] colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham e que podem ser de carácter tão imediatamente político [...] como podem ser interrogações de outro tipo (REIS, 2008, p. 31)<sup>11</sup>.

Uma das estratégias utilizadas pelo escritor José Saramago, para compor suas obras e tratar das questões e temáticas pensadas por ele, é a intertextualidade. O uso de citações de outros autores, ou de jornais, ou ainda de textos históricos, conscientemente, bem como de paráfrases e paródias, é um modo para questionar a historiografia, os discursos oficiais e considerados verdadeiros, ou as interpretações da Bíblia. No início do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), como forma de ilustrar apenas uma das ocorrências desta estratégia, há um exemplo de paráfrase: “aqui onde o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 1988, p. 11), em que o autor inverte a ordem dos versos de Camões, em *Os Lusíadas* (1572), substituindo o movimento épico da partida para o movimento de chegada de Ricardo Reis a Portugal. Nessa mesma obra, a intertextualidade também ocorre, como, por exemplo, ao invocar poemas tanto do heterônimo Ricardo Reis (“Aos deuses peço só que me concedam”, p. 49 e 56), quanto frases de Eça de Queirós (“Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia”, p. 62), ou informações publicadas em jornais da época, como a morte do poeta Fernando Pessoa.

As epígrafes, recorrentes em todos os romances de Saramago, também são uma das estratégias intertextuais da escrita de Saramago. Elas funcionam, na maioria das vezes, como

---

<sup>11</sup> A citação traz uma fala de autoria de José Saramago. Contudo, na referência da citação está o sobrenome Reis, porque essa frase está em um livro referente a uma entrevista concedida por Saramago a Carlos Reis, a qual foi organizada em forma de livro por Reis e publicada, pela primeira vez, em 1998. Por isso, em vários momentos desta tese, indicarei que são palavras do Saramago, farei a citação, mas na referência estará o sobrenome Reis. Quando se tratar de um trecho proferido por Reis, na entrevista, haverá a indicação de que se trata da sua voz.

um mote, como um ponto de partida, de caráter reflexivo, para a compreensão do romance, podendo orientar filosoficamente o leitor sobre a narrativa. “Todo futuro és fabuloso. Alejo Carpentier”, em *A jangada de pedra* (1986), exemplifica tal ideia. Contudo, em algumas das epígrafes, Saramago realiza adaptações, mudando a pontuação, por exemplo, deixando-as, talvez, mais próxima do seu ideal, como em *A caverna* (2000), em que o autor retira os nomes próprios e o travessão que indica falas de um diálogo, utilizando apenas letra maiúscula e vírgula, como faz no decorrer do seus romances: “que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós. Platão, *República*, Livro VII”. Ademais, em alguns casos, são trechos inventados pelo autor, de livros que não existem, criando sua própria referência, como citações: *Livro das previsões (As intermitências da morte, 2005)*, *Livro das vozes (Ensaio sobre a lucidez, 2004)* e *Livro dos contrários (O homem duplicado, 2002)*.

O modo como Saramago organiza e compõe o seu texto tornou-se a sua marca e ponto de discussão entre os mais variados leitores. Da experiência de ouvir várias histórias do povo local, vivida em Alentejo em 1976, segundo o próprio autor revela, surgiu a ideia do livro *Levantado do chão*. No entanto, por não saber ainda como transcreveria essa história para o papel, Saramago adiou a sua escrita. Talvez, ao refletir sobre a sua escrita, a literatura, o romance e a arte, Saramago tenha escrito *Manual de pintura e caligrafia*, com o subtítulo *ensaio de romance*, indicando a sua tentativa de fazer romance que, ao que parece, se efetivou em 1980 com *Levantado do chão*. A partir de então, muito influenciado pela escuta de histórias orais, o estilo saramaguiano fixou-se.

Após a leitura do conjunto de seus romances, há alguns padrões, tais como: os parágrafos longos; os diálogos entre as personagens que são inseridos no decorrer dos parágrafos, após vírgula, com indicação apenas de letra maiúscula no início da fala, desrespeitando, assim, as convenções usuais da escrita, principalmente no que diz respeito à indicação de diálogo (não usa travessão e nova linha a cada discurso da personagem); uso somente de vírgula e ponto final. Para Saramago, “a vírgula e o ponto final, nesse tipo de discurso, não são sinais de pontuação. São sinais de pausa, no sentido musical, quer dizer: aqui o leitor faz uma pausa breve, aqui faz uma pausa mais longa” (REIS, 2008, p. 75). A escolha por não usar a pontuação designada pela normativa gramatical da norma culta se dá, segundo fala de Saramago em entrevista ao programa *Roda Viva* (2003)<sup>12</sup>, porque ele considera a fala muito mais expressiva e dinâmica que a escrita – apesar de a primeira vez que escreveu desta forma ter sido sem pensar, sem planejar –, então sua forma de escrever é uma

---

<sup>12</sup> Esta entrevista está disponível na plataforma *Youtube*, e pode ser acessada pelo link [https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02\\_fVY&t=8s](https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY&t=8s).

maneira de aproximar-se mais do modo da linguagem oral. Segundo Saramago, “quando falamos, não usamos sinais de pontuação. É uma velha declaração minha: fala-se como se faz música, com sons e com pausas; toda a música é feita de sons e pausas e toda a fala é feita de sons e pausas” (REIS, 2008, p. 74). Isso tem relação com a oralidade, talvez uma oralidade musical, percebida pelo escritor ao ouvir as histórias de Alentejo, ou ao que ele veio a chamar de *auralidade*, que diz respeito à audição, à palavra que se destina a ser ouvida, ao compasso da frase, do diálogo, do discurso. Para Saramago, a palavra escrita é uma palavra parada, à espera que uma voz a desperte, e a forma de pontuação vigente é apenas uma convenção, que muitas vezes não auxilia o escritor a transmitir o que deseja e que na oralidade não existe. Então, nesses casos, para Saramago, a pontuação não é indispensável. Ele ainda acrescenta:

[...] devo lembrar que, como toda a gente sabe, a pontuação é uma convenção. A pontuação não é mais do que numa estrada os sinais de trânsito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem. E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar pela estrada dos meus livros que não têm esses sinais, da mesma maneira que seria possível transitar por uma estrada sem sinais de trânsito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos desastres, porque então toda a gente teria que estar muito mais atenta ao caminho e à condução (REIS, 2008, p. 74).

Com isso, percebe-se que o leitor precisa, para melhor entendimento do texto, entrar no jogo da *auralidade* proposto por Saramago, lendo os romances saramaguianos, conforme conselho do autor, em voz alta, buscando o compasso fornecido no texto. O leitor, segundo Saramago, “só pode entender o texto se estiver ‘dentro’ dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura” (REIS, 2008, p. 75, grifo do autor). E para aqueles que criticam a pontuação às avessas de Saramago, o autor respondeu o seguinte:

[...] os meus romances apresentam-se com as costuras à vista. E as costuras são exactamente esse aspecto que em princípio poderia dizer-se inacabado, como quem diz, faltam-lhe aqui os pontos de interrogação; não faz sentido nenhum que depois de uma personagem dizer uma coisa apareça uma vírgula e a resposta logo a seguir à vírgula com a maiúscula. Se me dizem isto eu pergunto: e que sentido faz dizer ‘fulano chegou e disse’ e a seguir dois pontos e travessão? Que sentido faz isso? Não há dois pontos nem travessão na fala (REIS, 2008, p. 75, grifo do autor).

Apesar de haver essa proximidade com a oralidade, a linguagem dos romances é formal e, tanto narrador quanto personagens, por mais humildes que sejam, expressam-se com um registro semelhante. Em relação à narração, Saramago constrói narradores heterodiegéticos, sendo ausente como personagem da história. Ele é a fonte que garante e

organiza a narrativa, analisa e comenta tanto a história quanto o próprio discurso. O narrador cria um jogo literário com efeitos semânticos singulares, dizendo tudo o que é possível e ao mesmo tempo o menos possível. Realiza um versátil aproveitamento das vozes das personagens, pois às vezes as narra, outras as transpõe, em estilo indireto, quando o discurso se impõe com a autonomia de uma citação, ou ainda, às vezes, mimeticamente as reporta, ao fingir ceder a palavra à personagem. O narrador, também, em determinados momentos, revela o desconhecimento de certos detalhes sobre as personagens e sobre o andamento do enredo e tece comentários sobre as atitudes e pensamentos das personagens.

Segundo Oliveira Neto (2011, p. 16, grifo do autor), o estilo narrativo de Saramago é “um movimento fluido cujas articulações fonológicas, sintáticas e proposicionais vão sendo feitas envolvidas por um processo de desagregação agregada e de caotização ordenada como se o narrador aspirasse dizer tudo num só *close*”. Há um emaranhado organizado, em que os fluxos de pensamento ou falas do narrador, das personagens, ou de vozes que vêm de fora, são apresentados de maneira coerente. Desse modo, Saramago

[...] parece captar não o *close* apenas, mas o avesso dele, as linhas compositoras da oralidade em seu estágio bruto, oralidade que é fala de boca cheia [...]  
Ainda no modo de narrar, seus romances são marcados pelos jogos especulares de uma escrita que não poucas vezes mira a si e suas engrenagens, deixando-se entrecortar por uma realidade que nela se infiltra e deflui pelo seu avesso. Nela, as correntes de vozes se processam no decurso das margens da oficialidade, com aberturas que permitem uma aproximação com certos extratos do coloquial, do regional e do popular. Essa marca se dá no tom da narrativa e opera como um rico jogo intertextual que o narrador saramaguiano costura ao longo da diegese (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 16, grifo do autor).

Para Saramago, o ato de escrever é difícil e de grande responsabilidade e, ao tratar disso, revela como organiza a elaboração dos seus romances, reforçando a sua ideia de que os romances não nascem de inspirações divinas, mas sim do trabalho árduo: “basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacia” (REIS, 2008, p. 120), afirma Saramago. Seus romances são complexos e múltiplos, e neles é possível encontrar uma diversidade de perspectivas e plurivocalidade de sujeitos.

Para Oliveira Neto (2011, p. 15),

[o] romance saramaguiano é concebido como uma teia em que ao passo que aponta uma totalidade também aponta um inacabamento. Trata-se de um espaço que abarca em suas fronteiras um inventário de vozes, de informações e de leituras que são constantemente reordenados toda vez que o lemos. Cada objeto mínimo ganha, no

interior da narrativa, uma rede de relações, multiplicando-lhe os detalhes a ponto de formar extensos labirintos e corredores discursivos quase que intermináveis.

Segundo alguns críticos, ele constrói um tempo próprio, um fluxo verbal que transporta uma duração. No tocante aos conteúdos que permeiam as obras de Saramago, um dos pontos mais visíveis é a abordagem, em primeiro plano, da história de Portugal, como em *História do cerco de Lisboa*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, ou de histórias de personagens de condição social menos favorecida, geralmente em contraponto com as de condição social superior, ou em situação de confronto, a exemplo de *Levantado do chão*. O conflito entre as personagens e as convenções sociais e a reflexão sobre a condição e comportamento humano também estão presentes nos romances saramaguianos (*Memorial do convento*, por exemplo). Por meio de suas obras, ele apresenta suas preocupações, as quais acredita serem questões que a todos preocupam. Ao levar ao público leitor tais incômodos, acaba por estimular as preocupações de seus leitores imaginários. De acordo com Maiquel Röhrig (2014), há três principais aspectos, relacionados ao conteúdo, presentes nos romances saramaguianos: “1 – o carácter ‘histórico’ de algumas de suas narrativas, em que o autor resgata e recria eventos ocorridos no passado; 2 – a crítica ao discurso religioso judaico-cristão, realizada por meio da paródia de textos bíblicos; 3 – a crítica à sociedade capitalista” (RÖHRIG, 2014, p. 19, grifo do autor).

Para Ana Paula Arnaut (2006), os temas que norteiam a produção literária de José Saramago são o ateísmo, ou

[...] o repensar o papel da igreja e da religião na sociedade; o enorme empenhamento ideológico traduzido na adoção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos ou na incisiva denúncia e crítica de injustiças de índole e de jaez diversos; o papel de primordial importância concedido à mulher quer no que respeita ao seu trânsito histórico-social quer no que se refere ao relevo que desempenhará na (in)formação e desenvolvimento afectivo, moral e ideológico do universo masculino (ARNAUT, 2006, p. 4).

Röhrig (2014), ao buscar traçar o que seria a poética das obras de Saramago, afirma também que o autor “não agrupa romances em trilógicas, e sim, agrupa todas as narrativas numa grande obra. Saramago não escreve livros isolados uns dos outros; ao contrário, integra-os, repete estruturas, personagens, remete o leitor de um romance a obras anteriores” (RÖHRIG, 2014, p. 18). Para Ana Paula Arnaut, a escrita e produção literária do escritor José Saramago divide-se em três *fases* ou *ciclos* de produção romanesca: romances históricos, romances universais e romances de fábulas.

Na primeira fase, a partir das revisitações ao passado histórico de Portugal, “a ideologia e as preocupações humanitárias de José Saramago revelam-se” (ARNAUT, 2006, p. 4). Essas revisitações aos eventos marcantes da História de Portugal podem ser vistas nos primeiros romances por ele publicados, tais como: *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *A jangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa* ou *O evangelho segundo Jesus Cristo*. A recorrência desse assunto possibilita dizer que um dos gêneros que constituem a literatura saramaguiana é o romance histórico. Talvez por isso, a maioria dos trabalhos de análise das obras de Saramago sejam referentes à relação *literatura e história*.

Nesses romances, apesar do autor trazer à tona a história portuguesa, o foco não são as grandes figuras históricas, os grandes nomes, como reis e governadores, mas sim os trabalhadores, os soldados, os poetas, inseridos em histórias que narram cenas do cotidiano, os sujeitos que fizeram parte significativa daquele enredo que está sendo narrado, os quais, muitas vezes, ficam de fora do discurso histórico oficial. Assim como é em *Memorial do convento*, por exemplo, em que Baltasar e Blimunda, pessoas do povo, e as personagens que construíram o Convento de Mafra, tornam-se protagonistas do enredo, enquanto que D. João V, mandante da construção do convento, é coadjuvante, como Saramago mesmo afirma:

Ora, é essa necessidade de pôr no primeiro plano aqueles que aparentemente nada fizeram para lá chegar, que me leva (que me levou), por exemplo, a essa enumeração de nomes de operários no *Memorial do convento*, que vai de A a Z, como se cada um deles representasse todos os nomes começados por aquela letra (e cá estou eu a falar de *Todos os nomes*, que é o título do romance que agora estou a escrever...). Ou seja: as pessoas todas que pudessem deixar as marcas (REIS, 2008, p. 61, grifos do autor).

Tal estratégia é uma forma de, além de subverter a história tradicional, oportunizar o registro da história e da versão dos oprimidos. Isso pode ser entendido como uma maneira de chamar a atenção para a exclusão de certos grupos de pessoas ou fatos na História ou, nas palavras de Saramago uma maneira de “reclamar a presença”, para a memória histórica nacional, daquelas pessoas anônimas que fizeram parte da história e que deixaram marcas na sociedade, mas não são considerados importantes para o registro oficial. Com isso, há uma consciência do autor Saramago em relação às questões políticas, econômicas e ideológicas que envolvem a construção do relato histórico, aquilo que é transmitido como verdade factual

absoluta. Saramago, dessa forma, acaba marcando seu posicionamento ao lado dos marginalizados, visto que, muitas vezes, são os trabalhadores que fazem a história<sup>13</sup>.

Ao ler os romances históricos desta primeira fase, entendo que as personagens estão sempre em busca de algo, como salários e condição de vida melhores, e justiça nas relações sociais. É problematizado o discurso historiográfico oficial, subvertendo-o e criticando-o, ao mesmo tempo em que recria os fatos históricos a partir de outra perspectiva, a dos pobres, dos trabalhadores e das mulheres. Assim, as vozes dos excluídos se sobrepõem às dos poderosos, no processo de formação da nação portuguesa, o qual, para ele, ocorreu nas massas. Ao retornar à história oficial, Saramago não nega que tais acontecimentos ocorreram, nem intenciona criar uma nova história; apenas questiona a imparcialidade da narração, a versão contada pelos historiadores tradicionais, apenas revela sua ideia de que o discurso acerca dos fatos depende do ponto de vista daquele que está narrando, criticando os a adesão da história oficial ao ponto de vista dominante e aqueles que mantêm o discurso oficial. Em seus romances, os quais estou tratando como romances históricos<sup>14</sup>, Saramago preenche lacunas deixadas pela historiografia, abordando o que talvez seria a versão do excluído. Segundo Arnaut (2006, p. 8),

[...] ao contrário do que sucede no romance histórico tradicional, a representação dos modelos não pretende manter-se o mais fiel possível à realidade conhecida e, por isso, levar o leitor a esquecer que, de facto, está a ler simples reproduções. Não se pretende, ainda, sequer ocultar as particularidades da reprodução, isto é, algumas das estratégias que presidiram à (re)construção de personagens ou acontecimentos.

A ficção histórica de Saramago, assim, tira a manta da verdade absoluta do discurso histórico, levando o leitor a refletir sobre a existência de outras perspectivas sobre os fatos. Ao ler os romances históricos desse escritor, o leitor precisa ser ativo no jogo literário a que está exposto e desempenhar um papel de interação, pois necessita estar atento ao que é considerado acontecimento da História e ao que é considerado ficção.

Para construir esse jogo,

José Saramago utiliza três *ingredientes* fundamentais: as já mencionadas fontes históricas oficiais que, em termos englobantes, emolduram o romance e que, em

<sup>13</sup> A ideia de que não é apenas um trabalhador que faz história, mas um conjunto de trabalhadores, como parece ter sido explorada por Saramago, pode ser melhor fundamentada a partir da leitura do texto *Posições I*, de Louis Althusser.

<sup>14</sup> Uso essa nomenclatura mesmo contrariando a ideia de José Saramago, confirmada em entrevista à Carlos Reis, de que todo “romance é histórico, que tudo o que nele acontece só pode acontecer na História” (REIS, 2008, p. 103), pois algumas obras saramaguianas, principalmente da sua primeira fase, têm a temática da história de Portugal mais marcada e em primeiro plano no enredo.

termos mais restritos, escoram diversos episódios-acontecimentos relatados; a capacidade imaginativa que, preenchendo os muitos vazios históricos, que dá conta do “miúdo pormenor” (HCL<sup>15</sup>, p. 19) que, afinal, interessa à história e à *sua* História; uma panóplia de fontes oficiosas que, por diversos motivos, têm sido conservadas na sombra (ARNAUT, 2006, p. 9, grifos da autora).

Ao entrelaçar história e literatura, o autor questiona e critica a visão saudosista do povo português sobre o passado histórico de seu país, apontando para as explorações sofridas pelo povo e as mazelas a que a população era submetida. A mescla de personagens e de eventos históricos (retirados da historiografia oficial ou do cânone literário) criada por Saramago em seus romances, submetendo-os à falsificação e à ficcionalização, e por conseguinte à metaficção historiográfica, faz parte dos romances históricos saramaguianos. Entendo a metaficção historiográfica como algo que problematiza o discurso da história e os limites entre o acontecimento e a ficção, ao mesmo tempo em que evoca a autorreflexão e a intertextualidade. Hutcheon (1991, p. 64) enfatiza que “[n]a metaficção historiográfica, não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade”. Destarte, a ficção é uma criação humana que se dá por meio da linguagem, isto é, do discurso. Como o discurso histórico também se constitui por meio da linguagem, ele é uma versão da realidade, de um ponto de vista e, geralmente, esse ponto de vista é daqueles que detêm o poder<sup>16</sup>. A ficção, para Saramago, tem legitimidade para dar novas versões dos fatos, é o que diz em entrevista:

[...] se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por *uma certa* versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse ‘há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça’. O que nos estão a dar, repito, é uma versão. E creio que, dizendo nós a toda a hora que a única verdade absoluta é que toda ela é relativa, não sei porque é que, chegando o momento em que determinado escritor passaria por certo facto ou episódio, deveria aceitar como lei inamovível uma versão dada, quando sabemos que a História não só é parcial como é parcelar. Noutros termos: porque é que a literatura não há-de ter também a sua própria versão da História? De qualquer forma, a literatura não é nada que se sobreponha completamente à História, porque não pode, porque tem que alimentar-se até de versões opostas ou contraditórias, assim construindo, à luz de um tempo ou de um entendimento diferente, a sua própria versão. Por exemplo: a Palestina d’*A Relíquia* do seu Eça é uma versão. O Eça leu o que se tinha escrito sobre a Palestina, mas com certeza que meteu lá coisas da sua lavra; e inventou uma Palestina (REIS, 2008, p. 62-63, grifos do autor).

<sup>15</sup> A autora está referindo-se ao romance *História do cerco de Lisboa*.

<sup>16</sup> A noção de metaficção historiográfica que evoco da teórica Linda Hutcheon é oriunda da ideia de meta-história explorada por Hayden White, no livro *Meta-história* (1973). Nesse nos é apresentado que a história é escrita como ficção, ela seleciona fatos e dá um sentido, sendo que cada um que faz essa seleção dará um sentido diferente. Hutcheon, a partir disso, menciona que o escritor faz o mesmo que o historiador, mas dentro da narrativa, realizando a ficção da ficção, que é a metaficção.

Como foi evocado a ideia de discurso, faz-se necessário apontar a que estou me referindo ao trazer à tona tal conceito, visto que ele é plural. Para isso, parto da noção apresentada por Michel Foucault, em *A arqueologia do saber* (2008) e *A ordem do discurso* (1996), de que o discurso materializa-se nas práticas sociais dos indivíduos, produzindo efeitos. O discurso é culturalmente construído, e é um conjunto de enunciados, praticados ao longo do tempo, que se relaciona com outros elementos da sociedade, já colocados pelos saberes e pelas instituições estabelecidas. Assim, o discurso está na prática discursiva, nos enunciados ditos, e não na possibilidade abstrata de um enunciado a ser realizado: “o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, [...], de leitura, [...], de troca, [...], e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante” (FOUCAULT, 1996, p. 49). Foucault propõe pensar os discursos não como princípios da continuidade, nem a consciência do signo ou da estrutura, mas sim como

[...] as do acontecimento e da série, com o jogo de noções que lhes são ligadas; regularidade, a causalidade, descontinuidade, dependência, transformação; é por um tal conjunto que esta análise dos discursos sobre a qual estou pensando se articula, não certamente com a temática tradicional que os filósofos de ontem tomam ainda como a história ‘viva’, mas com o trabalho efetivo dos historiadores (FOUCAULT, 1996, p. 56-57, grifo do autor).

Discurso é uma prática que relaciona a linguagem com outras práticas sociais. Os “[...] discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse *mais* que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, 2008, p. 55, grifo do autor). Tais ideias vão ao encontro do apresentado por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), pois, ao trazer à tona a perspectiva de Benveniste, eles caracterizam o discurso como “manifestação da língua na comunicação”, como processo, “enunciado considerado em função das suas condições de produção” (REIS; LOPES, 1988, p. 28). O falante produz determinado discurso conforme sua posição sociocultural, o lugar, o meio e o tempo de onde fala, e isso implica a emergência das formações discursivas “que condicionam a sua atividade discursiva, mediatamente regida por parâmetros de ordem ideológica e sociocultural” (REIS; LOPES, 1988, p. 28). Dessa forma, o sentido de uma palavra não existe em si mesmo, mas é determinado pelas ideologias postas em jogo no processo de interação. Além dessa concepção de discurso, outra noção evocada por Reis e Lopes, que contribui para a ideia explorada nesta tese, é a entendida pela narratologia.

Na narratologia,

[...] o termo *discurso* aparece geralmente definido como domínio autônomo em relação à *história*. Com essa distinção conceptual, pretende-se discriminar metodologicamente dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados (*história*) e o plano da expressão desses mesmos conteúdos (*discurso*), planos que, entretanto, devem ser entendidos como sendo correlatos e, por isso, sustentando entre si conexões de interdependência (REIS; LOPES, 1988, p. 29, grifos dos autores).

O tema da História, como mencionado, bem como a temática Portugal e Europa, estão entre os grandes temas presentes na obra saramaguiana. Ao que parece, o modo de contar a história, escolhido pelo autor, pode revelar que o mesmo deixou de idealizar sua pátria. Isso pode estar atrelado, também, ao seu posicionamento crítico acerca do modo como o ensino da história da pátria em muitos países, principalmente Portugal, introduz a ideia de que tal nação é realmente muito boa, como uma espécie de idealização da pátria. No caso de Portugal, muito do que se vê sobre o ser português é a imagem de que foram missionários, descobridores, soldados, salvadores de almas, criando um saudosismo de tempos glorificados e apresentados por uma lição autoritária de história. Em seus textos, Saramago deixa claro que não possui essa visão da sua nação.

A literatura saramaguiana não é feita somente de romances históricos. À medida que o autor encontra seu modo de escrita, ele o lapida e também amplia os temas de seus enredos. Assim, ao fazer a leitura das obras na ordem cronológica de publicação, vejo que há mais simplicidades no modo de narrar, mas sem perder a complexidade e jogos de sentidos tão marcantes em suas obras. Algo que Saramago afirma em conversa com Carlos Reis:

O que quero dizer, no que toca à mudança e à melhoria e ao que permaneceu, é isto: eu não tinha que mudar muito, a partir daí, porque tudo o que tinha que mudar aconteceu naquele momento. Se depois, de livro para livro, há mudanças no sentido do maior rigor no modo de narrar, segundo aqueles ritmos e aquela espécie de ramificação constante, se depois de tudo isso existe aperfeiçoamento, é bem possível que sim, embora eu julgue estar a assistir, nestes últimos livros (sobretudo no *Ensaio sobre a cegueira* e no que estou a escrever agora) a uma espécie de *ressimplificação*. Hoje verifico que há como que uma recusa de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo, qualquer coisa que eu não conduzia, mas que de certo modo me levava a mim; e estou a assistir, nestes últimos dois livros (o *Ensaio sobre a cegueira* já mostra isso muito claramente e este que estou a escrever também), a uma necessidade maior de clareza. Embora eu tenha sobre o Barroco literário (e não só sobre o Barroco literário) a ideia de que tudo isso que às vezes parece uma complicação gratuita no fundo representa ou pode representar uma espécie de busca desesperada da clareza, que acaba por complicar-se, porque é desesperada. Como se fosse necessário fazer vários traços para chegar a uma expressão que o traço único não pode dar (REIS, 2008, p. 29, grifos do autor).

Juntamente com essa *ressimplificação da linguagem e da estrutura narrativa*, houve a apropriação de uma estratégia de abordar temas mais gerais, muitas vezes chamados universais. Assim, inicia-se a segunda grande fase da produção romanesca de José Saramago que, de acordo com Ana Paula Arnaut (2006, p. 13), é “[s]obre outras desconfianças, ódios, relações inter-pessoais e política”. São os romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* (1997), *A caverna*, *O homem duplicado* e *Ensaio sobre a lucidez*. Tais obras “apontam para uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social (não falemos, neste caso, de romances históricos, mas não podemos esquecer que, de uma maneira ou de outra, todo romance evidencia estreitas ligações com a realidade que lhe dá origem)” (ARNAUT, 2006, p. 13). Nessa segunda fase, as especificidades históricas e culturais possíveis de ser identificadas ou que estão na realidade portuguesa, muito utilizadas na primeira fase da produção romanesca saramaguiana, dão lugar a uma espécie de universalização: “[d]eixase, portanto, de proceder à localização espaço-temporal da acção [...] e, no caso concreto de *Ensaio sobre a cegueira* ou de *Ensaio sobre a lucidez*, abandona-se a nomeação precisa, individualizada das personagens” (ARNAUT, 2006, p. 14, grifos da autora). Nas obras dessa fase, há a expansão do olhar do autor para questões do mundo em que vivemos, e não somente referentes a Portugal:

Um mundo [...] onde os valores podem deixar de fazer sentido e o Homem pode deixar de saber quem é. Risco que também as personagens de *A caverna* protagonizam, no seu trânsito por um universo onde as réplicas e as aparências parecem começar a substituir o real e a provocar a morte dos valores tradicionais (como a olaria e o trabalho do oleiro), assim permitindo a emergência de outros valores e de novos sentimentos (ARNAUT, 2006, p. 17, grifo da autora).

Para Aguilera (2010, p. 143), desde o *Ensaio sobre a cegueira*, “a literatura de Saramago assumiu como propósito investigar a condição do ser humano contemporâneo”, pois, a partir da decadência que vive nossa civilização, o escritor buscava mostrar “a maldade, suscitada pelo egoísmo, a crueldade, a intolerância, a injustiça e a violência exercida sobre o resto dos congêneres, que caracteriza nossos comportamentos, à margem de outras considerações” (AGUILERA, 2010, p. 143). Ao que parece, Saramago retira o foco da historicidade e passa a privilegiar questões relacionadas ao progresso, à razão humana e à razão moderna. Ele valoriza a razão porque, segundo sua opinião, sem ela há apenas a loucura e

[...] uma razão que não é conservadora da vida, uma razão que não defende a vida, uma razão que [...] não se orienta para dignificar a vida humana, para respeitá-la,

muito simplesmente para alimentar o corpo, para defender da doença, para defender de tudo o que há de negativo e que nos cerca, e que desgraçadamente é também produto da razão, é uma razão de que se faz um mau uso. Se o homem é um ser racional e usa a razão contra si mesmo – um contra si mesmo representado pelos seus semelhantes –, então de que é que serve a razão? (REIS, 2008, p. 110-111).

A partir de tal ideia, Saramago parecer direcionar sua crítica ainda mais ao comportamento humano. O indivíduo humano deveria ser dotado de razão, ser aquele que zela e busca manter a vida, mas isso, na realidade, não é que acontece, na sua visão. Dessa forma, o autor critica o quão facilmente corrompível é o ser humano e como ele pode se tornar maligno. Assim, Saramago parece até mesmo ser um pouco pessimista, e afirma que:

Aquela ideia que temos da esperança nas crianças, nos meninos e nas meninas pequenas, a ideia de que são seres aparentemente maravilhosos, de olhares puros, relativamente a essa ideia eu digo: pois sim, é tudo muito bonito, são de facto muito simpáticos, são adoráveis, mas deixemos que cresçam para sabermos quem realmente são (REIS, 2008, p. 111).

Em seus romances há diversas perspectivas e múltiplas vozes. O modo como compõe, nas malhas do texto, a reflexão e “o trabalho das ideologias, da valorização do feminino, da denúncia dos excessos humanos, tomando como escopo não apenas o seu país de origem, mas, na maioria das vezes mirando uma coletividade humana acima do nacional” (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 17). Isso faz com que suas obras tenham um caráter único e inovador, na época e no contexto em que foram produzidas. Dessa forma, as ficções saramaguianas promovem aquilo que pode ser entendido “com um desencaixe do dito pelo interdito, do oficial pelo que poderia ser, do tido como real pelo ficcional, e sem, para tanto, reduzir o texto ao epíteto de histórico, de piegas ou de panfletário” (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 17).

Quando José Saramago publicou *As intermitências da morte*, Ana Paula Arnaut (2006) afirma ver o que seria o início da terceira *fase/ciclo* da literatura romanesca saramaguiana, algo que ela confirma, alguns anos depois, quando publicadas *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009). Para ela, as intenções sociais e humanitárias da fase anterior permanecem; contudo, em *As intermitências da morte*, há “uma substancial simplificação na estrutura narrativa em concomitância com uma maior obediência à sintaxe e à pontuação tradicionais. Em segundo lugar, é possível, sem dúvidas, constatar uma alteração no tom e na cor com que os fios condutores da narrativa são apresentados” (ARNAUT, 2006, p. 19). A partir de novas (res)simplificações, por, talvez, estar mais próximo dos princípios de uma sequência cronológica mais clara, sem tantas bifurcações na narrativa, e devido ao “tom marcadamente cômico e à cor, agora mais suave, a que o narrador/autor recorre para construir a acção, os

temas que a percorrem e as personagens que lhe dão vida” (ARNAUT, 2011, p. 26), os romances dessa fase são chamados, por Arnaut, de “romances fábula”.

Em um primeiro momento, a ideia de Arnaut não parece fazer sentido, pois os textos de Saramago apresentam elementos fabulares desde o início. Além disso, a ideia mais comum que *fábula* suscita é a de uma história que traz em seu enredo animais falantes e proposição de uma moral. Todavia, fábula não é apenas isso; animais com características humanas são apenas um aspecto: trata-se de um texto narrativo alegórico em sua estrutura, e na contemporaneidade tem sido utilizada, muitas vezes, com intenção humorística, apresentando críticas à sociedade, ironizando fatos e comportamentos humanos. Tal aspecto, bem como a relação entre a dimensão ético-moral, a aparente simplicidade semântica, a ação relativamente tensa, mas menos complexa, a leveza na escolha dos acontecimentos e no modo como é construído o relato, presentes com mais ênfase nos últimos romances de Saramago, para Arnaut, é o suficiente para tratá-los como romances fábulas. Arnaut ainda acrescenta que as obras dessa fase não se reduzem

[...] a meros jogos de palavras e de composição de cenas e de figuras em que o autor, e o narrador com ele (tantas vezes através de exercícios metaficcionais), torna subordinante a vertente cômica que, no passado, se limitava a ocorrer esporadicamente, subordinando-se a outros intuitos e a outras estratégias, relembramos. Não se pense, também, em concomitância, que o facto de destacarmos estes livros dos restantes, implica a aceitação de um corte, de uma mudança de rumo ficcional total e absoluta. Pelo contrário, a nova direcção não permite só continuar o exercício do espírito crítico que desde cedo caracterizou José Saramago e que, também desde cedo, lhe valeu não poucas antipatias (ARNAUT, 2011, p. 30).

Assim, desde *As intermitências da morte*, a fábula é mais evidente na escrita do autor. Nesse romance, a morte decide fazer greve e, daquele dia em diante, ninguém mais morre, sendo esse, segundo Arnaut, o primeiro ponto cômico da narrativa, bem como as atitudes das entidades detentoras de poder e da população. Um exemplo é que, quando a morte faz uma das suas intermitências e ninguém mais morre, há o pedido das funerárias às autoridades para que seja obrigatório o enterro de animais de estimação, pois, assim elas poderiam continuar seus negócios, resultando em um decreto do governo obrigando a população a usar os serviços das funerárias para efetuar o enterro dos *pets*. O fato de Saramago usar personagens caricaturais, linguagem mais corriqueira e o modo irônico com que trata de algumas situações, faz com que haja efeitos risíveis na narrativa mencionada. Além disso, nessa fase, ocorre a retomada da paródia, da releitura de textos bíblicos, como é o caso da obra *Caim*. O enredo desse romance se dá em torno da personagem Caim, a qual, segundo Arnaut (2011, p. 26), aciona “a dinâmica de risíveis linhas de subversão”. Ao buscar preencher os vazios da história

ou uma perspectiva outra acerca da humanidade, o que pode ser encontrada nos últimos romances de Saramago é “a ideia (a moral) de que ‘se toda a gente fizesse o que pode, o mundo estaria com certeza melhor’” (SARAMAGO, 2008, p. 255 apud ARNAUT, 2011, p. 35, grifo da autora). Apesar dessa “moral” estar mais evidente nessa última fase, nos romances anteriores, especialmente os do segundo ciclo, já havia o germe dessa ideia, como é possível observar nos *Ensaíos*.

Saramago, porém, não utiliza a paródia apenas no chamado terceiro ciclo de sua produção. Após a leitura dos romances saramaguianos, é perceptível que a paródia, principalmente de textos bíblicos, faz parte de seu repertório, como, por exemplo, em *O evangelho Segundo Jesus Cristo*. Todavia, o escritor não exatamente caça os textos bíblicos, mas ironiza atitudes e dogmas que vão de encontro à razão que, para ele, deveria prezar pela preservação da vida humana, pelos direitos humanos. Saramago “reproduz as histórias da Bíblia, repete-as e cria o efeito de estranhamento justamente através da apresentação de Deus tal como ele aparece na maioria das vezes em que é mencionado no Antigo Testamento: um Deus egoísta, vingativo, cruel” (RÖHRIG, 2014, p. 69).

O que trato aqui como paródia, no romance saramaguiano, vai ao encontro da teoria de Linda Hutcheon (1991), em que a paródia não é vista como a destruição do passado, mas o resgate desse passado ao mesmo tempo em que o questiona e o dessacraliza. A paródia reflete criticamente sobre ele e denuncia o esgotamento de uma estrutura, de um sistema em que mitos e ideologias cerceadoras se fundamentam (como a Igreja, por exemplo). A paródia pode indicar que os discursos estão presos ao discurso social e político. A paródia não é

[...] imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar ‘contra’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’ (HUTCHEON, 1991, p. 47, grifos da autora).

*O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* são os exemplos mais claros em que as paródias de Saramago acontecem, além de serem os textos em que um dos temas fundamentais da literatura saramaguiana aparecem com mais ênfase: Deus. Esses romances são elaborados tendo como base a narrativa bíblica e, diferentemente dos romances históricos e alegóricos, em que os elementos paródicos aparecem diluídos ao longo da obra, sem serem necessariamente o núcleo organizacional da narrativa, a paródia ocorre ao longo de toda a

narrativa como mote da obra, possibilitando que tais obras sejam chamadas de “romances paródicos”.

Ao transformar histórias bíblicas em romances, sob um viés pouco religioso (considerando aquela ideia de alguém fiel e beato), ironizando, criticando e apresentado uma outra perspectiva dos fatos, o autor coloca em debate o discurso religioso e seu *status* de verdade, bem como a bondade de Deus. Com isso, ele provoca a reflexão sobre o texto bíblico ser um discurso como qualquer outro, que pode ser manipulado conforme o desejo de determinado grupo de poder e que está a serviço de determinada ideologia. Saramago utilizou-se da literatura para, também, instigar a reflexão sobre os mecanismos do clero e as estruturas de governo e poder institucional desse. Fazer isso em um país exacerbadamente atrelado aos dogmas cristãos, como é Portugal, rendeu algumas hostilidades e censuras às obras saramaguianas e à própria pessoa Saramago.

Nesses romances paródicos, o escritor

[...] compõe uma trindade diferente da cristã. Ao invés de pai, filho e espírito santo, seus romances paródicos revelam a unidade existente entre o humano, o divino e o demoníaco. Desde o romance *Levantado do chão*, o autor afirma que deus foi inventado pelos homens. Tendo sido criação nossa, fizemo-lo à nossa imagem e semelhança, portanto, é natural que ele seja como a Bíblia o representa: cruel, egoísta e vingativo. O demônio de Saramago é um gêmeo de deus, e este não pode viver sem aquele (RÖHRIG, 2014, p. 93, grifo do autor).

Röhrig ainda acrescenta que, nos romances paródicos de Saramago, é apresentada “a crueldade de um criador cuja relação com suas criaturas é arbitrária e sádica. Os desmandos de Deus/deus são de natureza semelhante aos dos reis, latifundiários, chefes, e, por isso, os narradores e protagonistas, e, por extensão, o autor, não se conformam com eles” (2014, p. 163). Um dos indícios da crueldade de Deus, construída por Saramago a partir do dito nos textos bíblicos, pode ser encontrado tanto em *O evangelho segundo Jesus Cristo* quanto em *Caim*, no modo como as mulheres são vistas e tratadas. Em ambos os romances, há a retomada da culpa da mulher, na figura de Eva, pelo pecado cometido no paraíso e, como penitência, ela e todas as mulheres são condenadas a sofrerem as dores do parto, como é explicitado em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, quando o autor coloca um trecho do livro do Genesis (3, 16): “[a]umentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores” (SARAMAGO, 2005, p. 64). Ainda em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, isso é exposto da seguinte maneira: “o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres, como foi determinado pelo Senhor Deus quando Eva errou por desobediência” (SARAMAGO, 2005, p. 64), mencionando depois a crueza divina: “e hoje, passados já tantos

séculos, com tanta dor acumulada, Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua” (SARAMAGO, 2005, p. 64).

A figura da mulher e o modo como é tratada na sociedade não aparecem somente nesse romance. As personagens femininas criadas por Saramago ganham destaque em várias obras, como em *Memorial do convento*, *Levantado do chão*, *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *As intermitências da morte*, por exemplo. São personagens que se destacam das outras por, muitas vezes, transcenderem os preceitos da época em que estão vivendo. Em dois romances paródicos, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, por exemplo,

[...] a atenção do narrador às mulheres é bem visível, e dá-se de duas maneiras. Por um lado, há aquelas personagens que se enquadram nos padrões impostos pela cultura do tempo histórico e do local onde a narrativa se situa; por outro, há Maria de Magdala e Lilith, as quais superam todos os paradigmas da época e do lugar (RÖHRIG, 2014, p. 101).

Para Röhrig (2014), Saramago, ao criticar os dogmas religiosos, denuncia as práticas e ideias machistas do judaísmo e do cristianismo e contribui na luta contra a opressão sofrida pelas mulheres. Apesar de ainda estar ligada ao masculino, o feminino, nos romances de Saramago, possui grande importância dentro do enredo, não sendo reduzido, como acontece em vários romances (principalmente os escritos por homens), à ilustração simplória, à imagem da boa e amável mulher. As personagens femininas são, segundo Aguilera, “encarnações do melhor da condição humana. [...] nelas Saramago deposita os méritos que mais valoriza, representando em seu conjunto a humanidade desejada, ao mesmo tempo em que [...] são confrontadas com modelo do homem, diante do qual se mostram mais fortes” (AGUILERA, 2010, p. 260). Elas possuem uma forma e um caráter complexo na história, como se pode perceber ao atentar para as atitudes, comportamentos e ideias de mulheres como Blimunda, a mulher do médico, Joana Carda, Lilith, Maria de Magdala.

O autor parece propor um mundo em que o feminino e o masculino estão em um mesmo nível, sem um se sobrepor ao outro. O mundo, para o escritor, está em desordem, e ele vê na mulher a possibilidade para a reestruturação da ordem e da luta contra os sistemas e discursos ideológicos de opressão. Em uma primeira leitura, parecem ser mulheres que possuem, ou desenvolvem ao longo da narrativa,

[...] consciência crítica de si e do que lhe cerca e se mostram, preservadas as especificidades de cada uma, motivadas a colocarem em rotação novos valores e sentidos para as existências suas e alheias. São personagens cujas identidades

residem em trânsito, dilatadas, ora signos de um determinado período da história, ora de um determinado futuro-presente distópico da humanidade. Elas são retratos fortes, ativos sobre o mundo. Não são mulheres em total oposição ao masculino, mas em união afetiva com ele. Só pela união afetiva de ambos, parece ser possível re-inventar, re-engendrar uma outra forma de habitar o mundo. Isso permite concluir que o escritor busca fazer do feminino uma extensão problematizadora do mundo e única possibilidade para revisão do estágio de degradação em que estamos submetidos (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 193-194).

Muito das ideias, da construção da “moral” ou dos “ensinamentos” presentes nos romances saramaguianos são proferidos pelas personagens femininas, pois são elas que, no decorrer de suas jornadas e buscas, através de seus saberes, transmitidos por suas antecessoras, desvendam as minúcias dos discursos, os pormenores e os enigmas do mundo em que se encontram. Apesar da busca pela sabedoria ser feita, na maioria das vezes, pela mulher, percebo que elas não fazem isso sozinhas: há sempre a presença do homem, o que evidencia a ideia de que é importante que haja a união entre o feminino e o masculino. Essa união, geralmente, no enredo, se dá por meio do amor, e as histórias de amor dos romances, segundo Saramago, “no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a forma é da mulher” (AGUILERA, 2010, p. 266). Contudo, apesar de ter personagens femininas marcantes e que muitas vezes vão contra os padrões impostos pela sociedade patriarcal, ao construir essa relação mulher e homem, as obras ainda estão contaminadas por alguns pensamentos patriarcais, que destoam das lutas feministas atuais, como a de não necessidade de uma relação com o homem para que haja o crescimento e a expressão da mulher. Além disso, coloca a mulher na posição de salvadora, de reconstrutora do mundo misógino criado pelo homem, como se fosse apenas obrigação da mulher tirar-nos do caos criado pelo patriarcado. Os personagens homens, que são os privilegiados em nossa sociedade e têm mais poder para serem ouvidos e fazerem mudanças, nada fazem para mudar tal mundo. Colocar a mulher como extensão problematizadora é diminuir a responsabilidade do homem sobre as mudanças do mundo, como se eles não fossem os responsáveis diretos do machismo e do patriarcalismo.

Para o autor, dentre as suas personagens, as mais fortes são as mulheres. São elas que possuem um poder transformador, e o aparecimento delas indica que algo vai mudar. Ele ainda traz que as mulheres são mais sólidas, sensatas e pragmáticas, por isso suas personagens são figuras marcantes, visto que isso é resultado. Saramago afirma: “a parte da humanidade que ainda tenho esperança é a mulher. E estou à espera, já a demasiado tempo, que a mulher se decida a tomar no mundo o papel que não seja o de mera competidora do homem” (AGUILERA, 2010, p. 264), acrescentando: “tenho a esperança de que, talvez um dia, a

mulher assuma a sua responsabilidade total e não permita que continue a ser uma espécie de sombra do homem, presente apenas para cumprir o que o homem decidir; que ela mesma se firme com a sua capacidade única, com a sua generosidade” (AGUILERA, 2010, p. 266).

É importante às leitoras e aos leitores se depararem com representações femininas desse tipo, para auxiliar no rompimento da ideia de mulher frágil e passiva, por exemplo, mas também é essencial que haja personagens masculinos ativos na mudança da sociedade, para chegarmos ao mundo idealizado pelo autor. Como o autor deseja um lugar em que feminino e o masculino estejam em um mesmo patamar, sem um estar sobreposto ao outro, seria mais coerente que essa mudança seja feita pelos dois em vez de ser apenas a mulher a lutar por tal mudança. Nossa sociedade, para o escritor, está em caos, e ele vê na mulher a possibilidade para a reestruturação da ordem e na luta contra os sistemas e discursos ideológicos de opressão; porém, colocar o feminino como o único que pode mudar isso é atribuir mais um peso às mulheres e isentar os homens da responsabilidade de melhorar o mundo machista criado por eles. Assim, incorporar o masculino nessa organização social é essencial tanto para as leitoras quanto para os leitores, visto que não deixaria as mulheres com esse peso nos ombros, e ainda apresentaria aos homens que eles também podem ser agentes de mudança, visto que são os que têm mais voz e poder nessa sociedade misógina e patriarcal.

Em *O Caderno I*, no dia 8 de março de 2009, segundo a *Fundação José Saramago*, na seção “Outros cadernos de Saramago”, o autor escreveu o seguinte, ao pensar sobre o Dia Internacional da Mulher:

Acabo de ver nos noticiários da televisão manifestações de mulheres em todo o mundo e pergunto-me uma vez mais que desgraçado planeta é este em que ainda metade da população tem que sair à rua para reivindicar o que para todos já deveria ser óbvio...

Chegam-me informações oficiais de solenes instituições que dizem que pelo mesmo trabalho a mulher cobra dezasseis por cento menos, e seguramente esta cifra está falseada para evitar a vergonha de uma diferença ainda maior. Dizem que os conselhos de administração funcionam melhor quando são compostos por mulheres, mas os governos não se atrevem a recomendar que quarenta por cento, já não digamos cinquenta, sejam compostos por mulheres, ainda que, quando chega o colapso, como na Islândia, chamem mulheres para dirigir a vida pública e a banca. Dizem que para evitar a corrupção na organização do trânsito em Lima vão colocar guardas mulheres, porque se comprovou que nem se deixam subornar nem pedem coimas. Sabemos que a sociedade não funcionaria sem o trabalho das mulheres, e que sem a conversação das mulheres, como escrevi há algum tempo, o planeta sairia da sua órbita, nem a casa nem quem nelas habita teriam a qualidade humana que as mulheres colocam, enquanto os homens passam sem ver, ou, vendo, não se dão conta de que isto é coisa de dois e que o modelo masculino já não serve. Continuo vendo manifestações de mulheres na rua. Elas sabem o que querem, isto é, não ser humilhadas, coisificadas, desprezadas, assassinadas. Querem ser avaliadas pelo seu trabalho e não pelo accidental de cada dia.

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 queria

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 (FUNDAÇÃO SARAMAGO, 2013, [n. p.]).

Tais afirmações de Saramago, bem como o modo como suas personagens femininas são postas nos romances, levam-me a pensar na dimensão significativa destas personagens e no quanto Saramago deposita suas expectativas de mudança do mundo na figura da mulher. Ao afirmar que espera que a mulher “se decida a tomar no mundo o papel que não seja o de mera competidora do homem” e que assuma o seu comprometimento não ficando mais à sombra do homem, Saramago, talvez sem perceber, passa a responsabilidade de mudança da situação feminina, frente a sociedade, para a mulher, como se somente dependesse dela a não submissão ao homem, a não imposição de papéis sociais e a destruição das construções do patriarcado, eximindo o homem, de certa forma, desse trabalho e dessa responsabilidade. Isso parece demasiadamente utópico, uma vez que não basta somente a mulher querer deixar de ser apenas a sombra do homem e não aceitar mais o lugar destinado a ela pela sociedade patriarcal. É necessário que a sociedade se reconfigure como um todo, principalmente aqueles que são beneficiados pelo patriarcado, no caso o homem, mudando suas atitudes, pensamentos e posturas, buscando a equidade de gêneros.

Apesar de tais reflexões, reconheço que as personagens femininas de Saramago e suas falas, acerca de sua percepção da segregação da mulher na sociedade machista e exposição de sua indignação com o sofrimento a que a mulher é condicionada, contribuem para a abertura de espaço para a discussão sobre a violência e a opressão que sofrem as mulheres. Isso auxilia na construção crítica das leitoras e leitores, bem como as coloca diante de uma representação além daquela de ‘princesa, bela, recatada e do lar’. No entanto, a passividade dos personagens masculinos e postura do narrador reforça que nós mulheres estamos sozinhas nessa luta. Não seria interessante que os homens também encontrassem representações que os encorajem a buscar tal equidade?

Ao contrário do que muito foi produzido na tradição, as mulheres de Saramago destoam do estereótipo, da imagem, de ou deusa ou demônia, como se houvesse somente essas duas possibilidades. Ao que parece,

[...] o autor não apenas estabelece uma preferência significativa pelo feminino, mas instaura, às suas protagonistas, papéis outros, outras dimensões, outros valores, que vão de encontro à trivialidade que outros autores lhes delegaram; papéis como o de musa inspiradora, de anjo/demônio, de eterno feminino e mesmo alguns casos de revelia, que mais reforçam a ideia de vítimas e de subserviência ao masculino, padecem, no universo ficcional saramaguiano, todos eles, de uma subversão (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 54).

Entretanto, ainda é uma visão masculina sobre o feminino, tanto de Saramago quanto da leitura de Oliveira Neto sobre essas personagens. Em uma primeira leitura, as personagens femininas saramaguianas, através de suas atitudes, levam-me a entender que há uma desconstrução dos estereótipos femininos mais conhecidos: a megera, a santa, a sedutora e perigosa. Isso contribui também para a desconstrução da ideologia de diferença de gêneros: a dicotomia homem/mulher, em que um sempre é dominante e o outro dominado, visto que o autor idealiza a união entre o feminino e o masculino. Em muitos romances do escritor, essas mulheres dividem papéis com os companheiros, tomam decisões, são ouvidas e participam de maneira ativa do enredo. Essas mulheres “passam por tribulações, e são pessoas absolutamente comuns, mas com uma diferença: agem. O que se quer é mostrar mulheres normais que podem, sim, ser ativas, tomar decisões e ter um nível de igualdade em relação aos homens” (SILVA; SILVA, 2010, p. 11). Entretanto, ainda “dividem”, por meio da imposição delas e não pelo reconhecimento de que elas têm o mesmo direito e capacidade que o homem, reforçando a ideia de que basta nós mulheres querermos que teremos o que lugar que quisermos na sociedade. Na prática, eu, mulher, sei que não é assim para termos um “nível de igualdade”.

No universo literário em geral, especialmente no saramaguiano, as personagens femininas ocupam lugar de destaque. Por meio das personagens e suas relações entre si e com o narrador, o leitor acessa o encadeamento da narrativa, bem como o leque de ideias, de perspectivas e de valores que essas figuras femininas permitem evocar. Para Saramago, as personagens dos seus romances são, normalmente, pessoas comuns:

[...] aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas. Talvez eu não tivesse uma consciência muito aguda disto, se não visse de que dependem as vidas das pessoas, de coisas que lhes são totalmente alheias, em que elas não foram parte. E não sendo nenhuma pessoa totalmente livre para dispor da sua vida como entende e sabendo nós que a nossa vida é também orientada, determinada e empurrada pelas outras pessoas sem disso nos darmos conta muitas vezes (REIS, 2008, p. 59-60).

Em seus romances, Saramago pouco discorre sobre as características físicas de suas personagens, algo que o próprio autor confirma em entrevista, talvez como uma forma de mostrar que sua preocupação é com a dimensão humana das pessoas, o que deixa as figuras ainda mais abertas e instigantes:

Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada; falo muito dos olhos, mas não é para os descrever. E ninguém

sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda. Do Baltasar só se sabe que tinha barba e que lhe faltava a mão esquerda. Fora disso não os descrevo fisicamente, não digo se são formosos ou se são feios. São pessoas, nada mais! (REIS, 2008, p. 79).

Instigada pelas personagens femininas com as quais me deparei nos romances saramaguianos, pelas afirmações sobre a mulher proferidas por Saramago, escolhi olhar para essas mulheres. Além disso, o fato de a maioria das dissertações e teses acadêmicas brasileiras sobre as obras desse autor voltarem sua atenção para as questões históricas, intertextuais, narrativas ou paródicas, pouco direcionando o olhar para as figuras femininas<sup>17</sup>, também me fez querer olhar mais atentamente para as personagens femininas de Saramago.

Devido à relevância que essas personagens assumem nas suas obras, é importante que elas sejam pensadas. Assim, surgiu a indagação acerca de como essas figuras são construídas no decorrer dos romances de Saramago; se essas mulheres vão ao encontro das ideias e falas proferidas pelo escritor em entrevistas e textos que discorrem sobre a mulher e de suas personagens femininas; se elas são tão transgressoras dos papéis impostos pelo patriarcado como aparentam ser; se não há descrição, quais dispositivos narrativos são utilizados para essa construção, atentando para a relação dessas personagens com outros personagens e com o narrador; se realmente são construídas personagens mulheres que fogem ao dualismo deusa/demônia; e quanto essas mulheres estão realmente livres das amarras ao homem, da responsabilidade de serem quem salvará a humanidade ou do imaginário de que a mulher é “um centro de reabilitação”<sup>18</sup>.

Na literatura de Saramago, então, é perceptível a preocupação do escritor em fazer um trabalho visual no interior da obra, no aspecto estilístico, de elaboração da narrativa, na escolha de temas e maneiras de abordá-los. Destarte, a maneira como a narrativa é construída, os significados presentes no texto, o modo como as personagens dirigem seus olhares para outras personagens, para a época e situação em que estão inseridas, e como o narrador projeta

---

<sup>17</sup> Ao pesquisar nas plataformas *on-line* (*Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD*; *Portal Domínio Público*; *Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES*; *Fundação José Saramago*; *Blog Um Caderno para Saramago*), em que as dissertações e teses produzidas por alunos de PPGs, especialmente do Brasil, são disponibilizadas, se não o *link* de acesso ao texto integral, ao menos às referências delas, constatei que mais ou menos 25 trabalhos, dos que consultei, foram escritos atentando para as personagens femininas dos romances de José Saramago. Um número bastante reduzido se considerarmos o montante de textos que analisam as obras de Saramago sob outras perspectivas teórico-críticas.

<sup>18</sup> O que chamo de “centro de reabilitação” (termo aprendido com a *drag queen* Rita Von Hunty, no vídeo “Mulher: centro de reabilitação”, disponível em seu canal *Tempero Drag* - [www.youtube.com/TemperoDrag](http://www.youtube.com/TemperoDrag)) é aquela ideia muito consolidada em nossa sociedade de que a mulher (enquanto mãe, amiga, irmã) deve estar sempre disposta e disponível para amparar aqueles que estão carentes (principalmente os homens, frustrados e desamparados), dando acolhimento maternal, sexo salvador ou carinho que apague ou amenize qualquer sofrimento. Devido à ideia de que toda a mulher tem instinto maternal, as mulheres são vistas como aquelas que atendem a todas as necessidades de outro alguém.

seu olhar sobre essas personagens e episódios narrados são importantes elementos para a compreensão da sua obra. Dessa forma, atentar para suas personagens, sobretudo as femininas, visto que, como abordado anteriormente, são elas as possuidoras de sabedoria, que transmitem os ensinamentos, sendo as personagens mais fortes e sólidas nos romances, proporciona acesso às ideologias sobre as mulheres, ponto de meu interesse neste trabalho. Para isso, investiguei como ocorre o processo de figuração das personagens femininas nos romances, relacionando com os diferentes tipos de focalização e vozes narrativas presentes nas obras e averiguando os dispositivos utilizados para a elaboração das personagens femininas do *corpus*. Comparar a construção das personagens femininas no decorrer da trajetória literária de Saramago, de modo a verificar se há um padrão no modo de tratar a mulher como membro da sociedade, também faz-se importante para a compreensão da construção da mulher saramaguiana.

## 2.1 PARA QUAIS PERSONAGENS FEMININAS OLHAR?

Como mencionado anteriormente, as personagens femininas da literatura saramaguiana têm papel importante dentro da narrativa. Elas formam um vasto conjunto de mulheres com particularidades distintas. Por isso, foi preciso escolher, dentre os 16 romances, quais personagens femininas eu privilegiaria neste trabalho. Para tanto, parti da divisão da produção literária de Saramago feita por Ana Paula Arnaut (2006) e busquei escolher um romance da primeira e da terceira fase literária do autor. Todavia, antes de selecionar os romances a serem analisados, realizei pesquisa nos *sites Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD); Portal Domínio Público; Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES; Fundação José Saramago; e Blog Um Caderno para Saramago*, a fim de investigar se há dissertações e teses<sup>19</sup> brasileiras que abordam essa temática e se tem, quais foram as personagens femininas e romances escolhidos pelos pesquisadores. Ao término dessa pesquisa, constatei que, dentre as centenas de dissertações e teses disponíveis nesses sites, em torno de 25 trabalhos direcionam a análise às personagens femininas dos romances do escritor Saramago.

---

<sup>19</sup> Devido ao grande alcance das obras saramaguianas, inúmeros trabalhos acadêmicos foram e são escritos focando na análise de um ou mais textos de Saramago, impossibilitando o rastreamento de todas essas publicações. Assim, optei por fazer um recorte, escolhendo investigar as análises feitas em dissertações e teses, categoria da qual faz parte este trabalho que estou desenvolvendo. Ademais, teses e dissertações são consideradas mais “científicas” (devido ao fato de serem produtos de pesquisas mais longas) mais profundas e mais completas do que artigos e resenhas, por exemplo.

Na maioria das vezes, as personagens femininas analisadas são aquelas pertencentes aos romances paródicos que exploram histórias bíblicas, como *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, tais como Maria de Nazaré, Maria de Magdala, Eva e Lilith; ou as personagens Blimunda e a mulher do médico, dos romances *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, respectivamente. Como pode ser verificado nas exemplificações a seguir.

Em *O eterno feminino retorno: Marias, Evas e Liliths no discurso de (des)sacralização saramaguiano* (2011), Aline Prúcoli de Souza investigou a relação conflitante entre o feminino e a religião cristã. A autora analisou as personagens Maria Leonor, de *Terra do pecado*, Maria de Nazaré e Maria de Magdala, de *O evangelho segundo Jesus Cristo* e Eva e Lilith, de *Caim*, a partir dos conceitos da teoria pós-moderna de Linda Hutcheon e Gianni Vattimo. Ela buscou compreender as conexões que deram o sentido de (des)sacralização à relação feminino-religião e como ocorreu a (re)inserção do feminino na composição patriarcal. A autora considera ainda que o feminino funciona como chave para abertura e fechamento do que entende como ciclo da escrita saramaguiana.

Wilgner Murillo da Conceição Santos, em sua dissertação intitulada *O evangelho segundo Saramago: uma Madalena não mais proscrita* (2018), realizou um trabalho de comparação entre o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* e os evangelhos canônicos e apócrifos, com o intuito de abordar o silenciamento a que foi condenado o feminino. Para isso, o autor dirigiu seu olhar à personagem Maria de Magdala, objetivando compreender sua participação na origem do cristianismo. Para Santos, a Maria de Magdala de Saramago é subversiva e liberta da tradição depreciativa que a segregou durante séculos.

Na dissertação *As imagens femininas da tradição cristã em O evangelho segundo Jesus Cristo e em Caim, de José Saramago* (2012), Yani Rebouças de Oliveira estudou a ressignificação das personagens femininas da tradição cristã por meio de análise dos romances saramaguianos *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*. A autora utilizou-se das teorias de gênero de Joan Scott e Judith Butler, das teorias da paródia e da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon e de textos que discorrem sobre patrística medieval. Oliveira buscou, também, discutir como as obras de Saramago redimensionam a noção tradicional, patriarcal e misógina presente na composição das figuras femininas bíblicas.

Bruno Vinicius Kutelak Dias também escolheu os mesmos romances que Oliveira para a escrita da sua tese intitulada *Paródia, carnavalização e erotismo: o feminino (re)valorizado em O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim, de José Saramago* (2017). Para Dias, Saramago, em suas obras paródicas, questiona os padrões impostos pela Igreja, bem como a posição em que mulher é colocada na sociedade e no erotismo. Baseado nisso, Dias construiu

seu texto a fim de investigar a paródia e a carnavalização, atentando para como isso aparece como elemento de (re)construção das personagens femininas, bem como o erotismo, observando como esse é vinculado ao texto no sentido de ressaltar o feminino.

As personagens femininas dos romances de José Saramago não são confrontadas somente entre si em trabalhos acadêmicos. Wellington de Assis Silva, em sua dissertação *Entre Jesus e Barrabás: as representações de Maria Madalena em Saramago e em Torero e Pimenta* (2013), realizou análise comparativa entre as personagens Maria de Magdala e Maria de Magdalena, dos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago e *O evangelho de Barrabás*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, respectivamente. Silva buscou investigar em que sentido elas se aproximam e se distanciam da representação bíblica de Madalena, utilizando como norteadora a teoria do dialogismo de Bakhtin. Também verificou em que sentido o masculino e o feminino convivem e se complementam.

A personagem saramaguiana Maria de Magdala, de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, também foi objeto de análise em paralelo com a personagem Blimunda, de *Memorial do convento*. Elisabete Macedo da Conceição Santos escreveu, em 2006, a dissertação *Blimunda e Maria de Magdala: mulheres entre o profano e o sagrado nas narrativas de José Saramago*, na qual afirmou que Saramago suscita questionamentos sobre a doutrina religiosa que inseriu preconceitos sobre a mulher por muitos séculos. A partir da análise de cada uma das personagens, considerando a época e o local em que cada uma vivia, a autora alega haver uma percepção de Saramago sobre as mulheres como sujeitos que não aceitam mais preconceitos e atitudes que as tornam simples peças de um enredo machista. Para Santos, elas impõem suas presenças, provam que o feminino também é capaz de impulsionar ações, sendo elas quem desencadeiam a intriga dos romances. Nessas narrativas, segundo a autora, Saramago enalteceu mulheres simples, que por vezes são consideradas do campo profano, mas que contribuem para visualizar, mais claramente, o campo do sagrado.

Giórgia Hellhou dedicou parte de sua dissertação, *Um olhar na obra de Saramago* (2006), à análise do olhar sobre o (e do) feminino, por meio da investigação da visão da personagem Maria de Nazaré. Em 2005, Lussandra Drummond de Alvarenga também fez uma dissertação sobre essa personagem: *O olhar feminista em José Saramago: uma leitura de O evangelho segundo Jesus Cristo e Memorial do convento*. Contudo, sua versão *on-line* não está disponível, o que impossibilitou o acesso ao conteúdo do texto.

Blimunda geralmente é a personagem escolhida em pesquisas que tratam do feminino em Saramago. Em *As falas do silêncio das personagens Sebastiana Maria de Jesus, D. Maria Ana Josefa e Blimunda de Jesus no romance Memorial do convento, de José Saramago*

(2008), além dessa personagem, Davi da Silva Oliveira analisa D. Maria Ana Josefa e Sebastiana de Jesus, a fim de discorrer sobre as falas do silêncio dessas figuras. Para elaboração dessa dissertação, o autor utilizou o método indutivo para identificar e caracterizar a existência das falas do silêncio das personagens no discurso literário, buscando seu significado. Para o autor, esse silêncio é registrado pelo narrador e tem importância no desenvolvimento do enredo e das personagens, bem como auxilia a entender a concepção que a sociedade tem das mulheres e bruxas.

Eione Francisco Ramos Storti, também desenvolveu análise focando nas personagens de *Memorial do convento*, em *A construção da personagem feminina em Memorial do convento* (2005). No entanto, não pude acessar o texto na íntegra, devido à sua disponibilização ser apenas física, na biblioteca da Universidade Estadual de Londrina. O mesmo ocorre com a dissertação *A personagem Blimunda em Memorial do convento, de José Saramago: tradição e transgressão* (2001), de Sandro Luís da Silva, disponível apenas na biblioteca da Universidade de São Paulo.

Em *Personagem e voz na figura feminina dos romances de Ana Miranda e José Saramago* (2007), dissertação de Marizéte Borges de Abreu, realizou-se análise da estrutura narrativa de *Desmundo*, de Ana Miranda, e *Memorial do convento*, de José Saramago e, respectivamente, das personagens Oribela e Blimunda. A partir da leitura dos romances, a autora afirmou que em seu *corpus* de pesquisa há revisão da história oficial, dando voz aos marginalizados, bem como marcas ideológicas do tempo histórico narrado. Ao analisar as personagens femininas desses romances, Abreu anunciou que elas pensam e enfrentam a realidade de maneira diferente das demais personagens, vendo os pormenores dos discursos, as dimensões e relações humanas, sendo as figuras que demonstram e sustentam seus posicionamentos ideológicos, transformando o ambiente em que estão, e aquelas que carregam as ideologias do tempo em que a obra foi escrita. Com esse trabalho comparativo, Abreu buscou observar a articulação dos elementos literários que revelam os traços ideológicos do presente e do passado, bem como a maneira como é utilizado e desenvolvido o discurso literário e o modo como se dá a transgressão social das personagens Oribela e Blimunda, desconstruindo a ideologia dominante.

A figura de Blimunda não é aproximada apenas das personagens femininas do mesmo romance a que ela pertence ou a personagens de obras de outros autores. Ela também é posta em relação a outras mulheres de Saramago, como ocorre na dissertação *A valorização a mulher na obra de José Saramago: Blimunda e a mulher do médico, olhares que se cruzam* (2014), de Alberto Freitas dos Santos. Através de uma proposta de leitura sistemática dos

romances *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago, o autor evidenciou a valorização da mulher nessas obras, mostrando como elas assumem o controle das narrativas. Para o autor, Saramago apresentou a mulher como a saída para as crises da humanidade.

*Discurso e representações da/sobre a mulher em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago* (2016), de Tatiana Emediato Correa, é uma pesquisa que objetivou estabelecer identificação e discussão acerca dos elementos discursivos e mecanismos de escritura usados na construção das personagens femininas no romance *Ensaio sobre a cegueira*. Durante a análise, Correa usou pressupostos teóricos de Bakhtin sobre romance e, sob olhar analítico-discursivo, pôde verificar os discursos advindos de um universo feminino confrontando-os com outros, construídos sobre estereótipos femininos. Correa observou, também, os comportamentos e falas das personagens femininas e masculinas que contribuíam no entendimento dessas mulheres, concluindo que nesse romance há a imagem de uma mulher contemporânea, mulher essa de ação e existência necessárias ao mundo atual.

Lais de Sousa Romero também elegeu a personagem mulher do médico como objeto de estudo em sua dissertação *Da cegueira à lucidez: o trajeto da personagem mulher do médico na obra de José Saramago* (2013), analisando-a e investigando o seu percurso, nos dois romances em que aparece, e a representação do feminino presente nessa personagem. Os pressupostos teóricos utilizados sobre identidade pós-moderna foram os de Stuart Hall e Linda Hutcheon e, para o entendimento de personagens femininas criadas por homens e representação da mulher na literatura, usou teorias de Simone de Beauvoir, Judith Butler e Virgínia Woolf. Através da análise do caminho percorrido pela mulher do médico, a autora buscou responder se Saramago mantém um diálogo com as figuras femininas construídas pelos escritores ao longo da história da literatura, ou se não mantém.

*A voz e a vez de Eva: a nova heroína contemporânea em obras de José Saramago* (2008), de Ive Barile, propõe-se a analisar personagens femininas do romance *Ensaio sobre a cegueira* e de dois outros romances saramaguianos não escolhidos por nenhum dos trabalhos supramencionados, sendo eles *A jangada de pedra* e *História do cerco de Lisboa*. Após estudo sobre a história da mulher e através da análise das identidades femininas, Barile afirmou que houve uma nova concepção de mulher na literatura portuguesa. Para a autora, a mulher saramaguiana é uma heroína contemporânea, que se completa sendo mãe, companheira, amante e guerreira, que trabalha fora e é dona de casa. Barile entendeu que essas mulheres possuem várias faces, ao invés de uma só. Elas podem se transformar em santas, prostitutas, sedutoras, sensíveis, puras, sem estarem presas a algo estático e definido,

como é a complexidade humana. Nas narrativas analisadas, segundo a pesquisadora, ocorreu o resgate das culturas primitivas matriarcais, em que mulheres e homens governam em igualdade, buscando juntos o conhecimento.

Assim como Barile, Ana Lariça de Mello Dornelles também escolheu comparar as personagens de *A jangada de pedra* com as de outro romance, mas não um de Saramago, em sua dissertação *As personagens femininas em A jangada de pedra e O amigo distante: uma possibilidade de estudo comparativo* (2000). Nesse trabalho, Dornelles discute em que medida os valores e estruturas sociais, presentes nas duas narrativas, sofre uma releitura por meio do posicionamento político e social das personagens femininas.

As personagens femininas de Saramago também foram utilizadas para estudar, juntamente com romances de outros autores lusófonos, o espaço do feminino em romances portugueses, como é o caso da tese de Maristela Kirst de Lima Girola: *Entre a casa e a rua: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX* (2012). A pesquisadora dedicou-se a analisar *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, *O anjo ancorado* (1958), de José Cardoso Pires, *Casas Pardas* (1977), de Maria Velho da Costa, *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes, utilizando-se da teoria da literatura, dos estudos culturais e de teorias feministas.

A partir desse levantamento de teses e dissertações, e por me deparar com inúmeros artigos acadêmicos que também analisam as personagens femininas dos romances *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *Caim*, decidi não escolher tais obras para compor meu corpus de trabalho. *Terra do pecado*, *Manual de pintura e caligrafia* e *O ano da morte de Ricardo Reis* não foram selecionados, porque os dois primeiros o próprio autor os considera muito iniciais em sua carreira, como já declarou em diversas entrevistas; e o outro porque já foi meu objeto de estudo na dissertação de mestrado<sup>20</sup>. Dessa forma, optei pelos romances *A jangada de pedra* (1986) – mesmo tendo trabalhos que abordam o feminino –, e *As intermitências da morte: romance* (2005), um da primeira fase e outro da última fase. A escolha deu-se, primeiramente, devido ao apreço por essas narrativas e às significativas personagens femininas que os compõem. Além do mais, com esses romances, terei um objeto em que as mulheres compartilham o protagonismo com os homens (*A jangada*: Joana Carda,

---

<sup>20</sup> Dissertação intitulada *A sobrevivência de Graciliano Ramos e Ricardo Reis nas ficções de Silviano Santiago e José Saramago*, defendida em 2016. O texto encontra-se disponível no Manancial: repositório digital da UFSM, e pode ser acessado na íntegra pelo link <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9951?show=full>

Maria Guavaira, José Anaiço, Pedro Orce e Joaquim Sassa) e outro em que a mulher é a protagonista (*As intermitências: morte*). Não escolhi nenhum da segunda fase, porque ela e terceira estão muito próximas e queria um maior distanciamento temporal entre as obras estudadas.

Como mencionado anteriormente, sobre o romance *A jangada de pedra* (1986), há dois trabalhos que abordam as figuras femininas da obra, em comparação com outros romances. Todavia, os trabalhos não analisam a construção dessas personagens com embasamento na narratologia, nem objetivaram investigar como ocorre o processo de figuração das personagens femininas nos romances de José Saramago. Também não atentam para os diferentes tipos de focalização e vozes narrativas presentes nas obras e aos dispositivos utilizados por Saramago para a elaboração de suas personagens femininas do *corpus*, como pretendo fazer no decorrer deste trabalho.

Dentre as temáticas possíveis de análise de *A jangada de pedra*, após pesquisar as dissertações e teses que escolherem esse romance como objeto de estudo, percebi que questões relacionadas à identidade e à cultura portuguesas, à Península Ibérica e à relação entre história e ficção são as mais recorrentes. Como exemplo, cito os seguintes trabalhos: *Aqui o mar acaba e a terra principia: o lugar que se revela em A jangada de pedra* (2006), de Maria Cristina Chaves de Carvalho; *Portugal como destino: Pessoa, Torga e Saramago* (2017), de Charles Vitor Berndt; *A jangada de pedra: uma viagem pela cultura e pela história peninsulares* (1999), de Isabel Cristina Ramos Gonçalves; *A condição ibérica em A jangada de pedra, de José Saramago* (1992), de Marcia Manir Miguel Feitosa; *A jangada de pedra, de José Saramago: a utopia de uma nova identidade ibérica* (2007), de Devanir Maria da Conceição; *Ondulações da identidade portuguesa (estudo sobre identidade e poder em A jangada de pedra, de José Saramago)* (2002), de Isadora Dutra; *A reconstrução da identidade em A jangada de pedra de José Saramago: uma análise sêmio-discursiva* (1998), de Sérssi Bardari; *História e ficção A estranha nação, de Rafael Mendes e A jangada de pedra* (1991), de Maria Tereza Selistre; *História, ficção e memória nos espaços fantásticos de A jangada de pedra: uma (a)ventura ibérica* (2012), de Samira Daura Botelho. Há ainda estudos que pesquisam a imagem da Espanha, o uso da ironia e da alegoria, as relações dialógicas, a temática da viagem, o realismo mágico ou maravilhoso e as manifestações de utopia.

Sobre o romance *As intermitências da morte* não há tantas dissertações e teses. Não encontrei trabalhos de pós-graduação que estudem a personagem feminina desta obra. O tema abordado pelos pesquisadores que discutem *As intermitências da morte* é, de maneira

recorrente, sobre a morte – o seu processo de ficcionalização, personificação, representação ou reflexão acerca da morte/finitude: *Quando a morte se apaixona: uma reflexão sobre imortalidade e finitude em As intermitências da morte*, de José Saramago (2008), de Wodisney Cordeiro dos Santos; *Riso, ironia e morte: um estudo de As intermitências da morte*, de José Saramago (2013), de Mahely Florenco Barros; *As intermitências da morte*, de José Saramago: um ensaio alegórico da finitude (2014), de Leandro Silva Lopes; *Fabulae moriendi: a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura contemporânea portuguesa* (2013), de Gabriela Farias da Silva; *A história de um livro sem fim: uma leitura sobre as representações da finitude em As intermitências da morte* (2018), de Steffany Romualdo Sousa Gomes; *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e O triunfo da morte* (2012), de Alessandra Accorsi Trindade. Temas como o erudito e o popular, discurso do poder e o poder do discurso, o amor, a metáfora e a alegoria foram escolhidos por alguns pesquisadores, mas de maneira mais isolada.

Esse levantamento proporcionou maior conhecimento acerca das obras, ampliando a gama de possibilidades de interpretações dos romances objetos deste estudo, bem como o reconhecimento do que já foi discutido sobre elas. A pesquisa acerca dos estudos realizados sobre os dois romances saramaguianos, principalmente sobre as personagens femininas, também auxilia no levantamento do imaginário criado pelos pesquisadores sobre as mulheres saramaguianas, a partir de suas leituras e do mundo subjetivo de cada um. Isso pode ou não ir ao encontro do resultado da minha investigação acerca da imagem da mulher construída pelo autor José Saramago. Com isso, foi possível lapidar as ideias de como desenvolver minha tese.

### 3 ARCABOUÇO TEÓRICO: LER COMO UMA MULHER, FOCO, PERSPECTIVA E FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM

Ao me deparar, em uma primeira leitura, com as mulheres saramaguianas eu, de alguma forma, me senti contemplada em textos literários. Contudo, ao adentar nas malhas do texto, me vem à mente que estou reproduzindo aquilo que a sociedade patriarcal sempre me ensinou: buscar e aceitar a aprovação e reconhecimento masculino. Então, a alegria logo se esvai. Em seguida, surge o questionamento de que é um homem que está construindo a sua representação do que é ser uma mulher e o papel dessa ou o papel que essa deveria ter na sociedade. A partir disso, ler estas personagens femininas saramaguianas é um exercício de duplo descobrimento. O primeiro é da figuração dessas personagens pelos olhos de um homem, o segundo é pessoal, pois, por muito tempo, e ainda luto contra isso atualmente, eu encaro vários textos, orais ou escritos, a partir de um viés falocêntrico, pois fui ensinada a ler como homem e a ser lida pelo olhar de um homem. Isso leva a entender que muitas ideias correspondem “[...] com as concepções difundidas pelo patriarcado como “neutras” e humanas – como se falassem em prol de qualquer gênero, sexo, etnia, classe e nacionalidade, enquanto, na realidade, dizem respeito a uma parcela bem restrita da população” (OLIVEIRA, 2021, p. 33)

Para Luce Irigaray (1992, p. 9), “Son siglos de valores socio-culturales los que hay que revisar y transformar, empezando por las mujeres mismas”<sup>21</sup>. Assim, o que é compreendido como “ser mulher”, seu papel e postura na sociedade, foi construído por vozes e concepções masculinas e não femininas, sendo necessário discutir o discurso falocêntrico, que, disfarçado como universal, edifica as concepções do que se entende por feminino, tanto para homens como para mulheres.

Primeiramente, é preciso ler como mulher, o que, na maioria das vezes, não faço, devido à minha formação alicerçada pelo patriarcado. Aqui, esclareço que o meu ler como mulher, almejado neste trabalho, é marcado pelo meu lugar de fala e das minhas experiências pessoais. Esse lugar carrega o fato de eu ser branca, cisgênero, pós-graduanda de uma universidade pública, brasileira, residente no sul do Brasil e com uma situação econômica que me possibilita, atualmente, alguns confortos. Ademais, em minha bagagem, carrego as marcas das dificuldades enfrentadas durante a infância e adolescência, como a falta de comida, e aquelas que advindas do machismo, como não poder participar de certas brincadeiras ou ser

---

<sup>21</sup> “São séculos de valores socioculturais que precisam ser revisados e transformados, começando pelas próprias mulheres” (IRIGARAY, 1992, p. 9, tradução nossa).

assediada ao passar na rua, em festas e no local de trabalho.

Para Oliveira (2021, p. 38-39, grifos da autora),

[e]nquanto não lemos como mulheres, de nada adianta ler obras de outras mulheres. Nesse sentido, indispensável é a diligência em aprender a *ler como uma mulher*, ou ao menos tentar compreender o que seria *ler como uma mulher* – e suas diferenças no modo como seguimos lendo até o momento. Assim, a interpretação dessas obras produzidas por homens pode servir de ponto de partida para entender o que consiste (ou não) *ler como uma mulher*.

A ideia de ler como uma mulher é embasada na obra *On Deconstruction* (1982), de Jonathan Culler. Apesar de ser uma obra de um homem, traz uma discussão sobre essa questão. Com ela, compreende-se que não existe leitor universal (que é, na verdade, o homem, branco e hétero), e que o ato de ler é marcado pelo lugar de leitura, o qual considera raça, gênero, posição social de cada leitor. No capítulo “Reading as a Woman”, Culler (1982, p. 49) afirma que “reading as a woman is not necessarily what occurs when a woman reads: women can read, and have read, as men [...]. Reading as a woman is not simply [...] a theoretical position, for it appeals to a sexual identity defined as essential and privileges experiences associated with that identity<sup>22</sup>”.

Ler como uma mulher é evocar sensações e experiências que eu, enquanto mulher, vivencio na sociedade, o que, segundo Culler (1982, p. 46), é uma fonte de autoridade para suas respostas como leitoras. Contudo, não basta me colocar no exercício da leitura, pois “women do not always read or have not always read as women: they have been alienated from an experience appropriate to their condition as women” (CULLER, 1982, p. 50)<sup>23</sup>; faz-se necessário evocar as experiências atribuídas à identidade sexual feminina e daquelas proporcionadas pela posição ocupada pela mulher como leitora e indivíduo. Então, boa parte da nossa construção identitária como mulher dá-se pela representação do feminino, oriunda de artefatos culturais, tais como textos, filmes, novelas e afins, produzidos, em sua maioria, por homens e a representação e a imagem que esses têm do que é ser mulher. Segundo Oliveira (2021, p. 45),

[n]ossas percepções dos textos literários são em parte decorrência de nossas vivências pessoais, dessa identidade atribuída. Elas têm relação com nossa

<sup>22</sup> “Ler como uma mulher não é necessariamente o que ocorre quando uma mulher lê: mulheres podem ler, e têm lido, como homens [...]. Ler como uma mulher não é apenas uma posição teórica, pois recorre a uma identidade sexual definida como essencial e aos privilégios associados a essa identidade” (CULLER, 1982, p. 49, tradução nossa).

<sup>23</sup> “[...] mulheres nem sempre leem ou não têm sempre lido como mulheres: elas foram alienadas de uma experiência apropriada à sua condição como mulheres” (CULLER, 1982, p. 50, tradução nossa).

existência – neste caso, feminina – e delas depende parte da nossa compreensão de mundo e, em consequência, nossa interpretação das narrativas, sejam elas literárias, fílmicas, pessoais, culturais, antropológicas ou espirituais. Não obstante, devo recordar uma vez mais, as mulheres tiveram sua experiência pautada e edificada em um contexto patriarcal.

Muitas vezes, ocorre a reiteração, por meio do texto literário, de uma visão masculina egoísta acerca da visão feminina (CULLER, 1982, p. 45). Dessa forma, olhar para um texto, escrito por um homem, que pretende dar espaço a personagens femininas fortes, verdadeiramente sólidas é a oportunidade de olhar para essas mulheres, lendo-as como essa uma mulher que hoje sou e não aceitar pacificamente e sem reflexão o exposto no texto. É olhar percebendo que se trata do imaginário do autor do que seria essa figura. Logo, “For a woman to read as a woman is not to repeat an identity or an experience that is given but to play a role she constructs with reference to her identity as a woman, which is also a construct, so that the series can continue: a woman reading as a woman reading as a woman” (CULLER, 1982, p. 64)<sup>24</sup>.

Ler como uma mulher está relacionado às experiências específicas de uma identidade sexual, e às vivências e a um horizonte de expectativa, o qual é constituído pelas conexões com um contexto social e histórico marcado pelo patriarcado. Com isso, o repertório das mulheres e referência de leitura, em grande parte, é misógino: “They [women] have been constituted as subjects by discourses that have not identified or promoted the possibility of reading ‘as a woman’” (CULLER, 1982, p. 51, grifo do autor)<sup>25</sup>, visto que nos constituímos pela linguagem que, segundo Irigaray (1992), é masculina. Basta pensar que, em algum momento das aulas de Língua Portuguesa, no conteúdo de classes gramaticais, os alunos aprendem que o padrão, o que vem primeiro, é o gênero masculino, ou que em uma sala, por exemplo, se houver várias mulheres e um homem, usa-se o masculino, ou mesmo para se referir aos seres humanos é: o ser humano, o homem (no masculino).

Ao se deparar com uma linguagem e uma representação, majoritariamente, masculina, por toda uma vida, a mulher acaba se identificando com esse discurso. Então, essa mulher lerá tal literatura e confrontar-se-á com tais enredos impelida a se identificar com um herói masculino, tornando a mulher o inimigo (CULLER, 1982, p. 52). As mulheres passaram

---

<sup>24</sup> “Para uma mulher ler como uma mulher não é repetir uma identidade ou uma experiência que é dada, mas desempenhar um papel construído por ela com referência à sua identidade como mulher, a qual é, também, um conceito, um construto, [e] logo a série pode continuar: uma mulher lendo como uma mulher lendo como uma mulher” (CULLER, 1982, p. 64, tradução nossa).

<sup>25</sup> “Elas [mulheres] foram constituídas como sujeitos por discursos que não reconheceram ou promoveram a possibilidade de ler ‘como uma mulher’” (CULLER, 1982, p. 51, grifo do autor, tradução nossa).

muito tempo identificando-se com a perspectiva masculina, apresentada como “a” perspectiva humana (CULLER, 1982, p. 51).

Mas o que seria ler como uma mulher? “[H]ow should we read? What kind of reading experience can we imagine or produce? (CULLER, 1982, p. 63)<sup>26</sup>. Há uma certa diferença entre a leitura realizada por um homem e a produzida por uma mulher, seja do texto literário ou do mundo. Pensemos em um exemplo corriqueiro: um assóvio de um homem para uma mulher que passa na rua, para ele, é um elogio; para ela, uma perturbação do sossego, um assédio. Em obras literárias ou fílmicas, quando no enredo o/a protagonista é uma mulher, se o autor ou diretor (no caso de um filme) for um homem, muitas vezes, aquela mulher atende primeiramente ao imaginário e desejo do leitor e/ou espectador; vide os filmes de ação ou de super-heróis/oínas em que as mulheres estão seminuas ou com roupas justas, sapatos de salto alto e com falas cheias de gemidos sexualizados.

Uma das formas de ler as representações femininas, em textos masculinos, é apontar e questionar as representações tendenciosas e equivocadas, buscando instigar novas leituras, outras perspectivas e novos modos de representação:

In literary criticism, a powerful strategy is to produce readings that identify and situate male misreading. Though it is difficult to work out in positive, independent terms what it might mean to read as a woman, one may confidently propose a purely differential definition: to read as a woman is to avoid reading as a man, to identify the specific defences and distortions of male readings and provide correctives (CULLER, 1982, p. 54)<sup>27</sup>.

Aprender uma nova forma de ler, desprendida daquela dos homens, ajuda a identificar os modos pelos quais opera o discurso masculino, conjurando a experiência potencial de uma mulher leitora, desenvolvendo, assim, pontos de vista que viabilizem à mulher ler como uma mulher (CULLER, 1982, p. 58). Essa experiência “[...] will lead them to value works differently from their male counterparts, who may regard the problems women characteristically encounter as of limited interest” (CULLER, 1982, p. 45)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> “Como deveríamos ler? Que tipo de experiência de leitura podemos imaginar ou produzir?” (CULLER, 1982, p. 63, tradução nossa).

<sup>27</sup> Na crítica literária, uma estratégia poderosa é produzir leituras que identifiquem e situem as más interpretações masculinas. Embora seja difícil resolver em termos afirmativos e independentes o que pode significar ler como uma mulher, podemos propor, com segurança, uma definição puramente diferencial: ler como uma mulher é evitar ler como um homem, identificar as defesas e deturpações das leituras masculinas e providenciar reparações (CULLER, 1982, p. 54, tradução nossa).

<sup>28</sup> “[...] as levará a avaliar as obras de maneira diferente daquela dos seus pares masculinos, os quais podem julgar os problemas tipicamente encontrados por mulheres como se fossem de interesse limitado” (CULLER, 1982, p. 45, tradução nossa).

Quando foco nas personagens femininas e na sua criação, lendo como mulher, posso identificar as disparidades na representação delas e compreendê-las de outras maneiras. “Criticism based on the presumption of continuity between the reader’s experience and a woman’s experience and on a concern with images of woman is likely to become most forceful as a critique of the phallogocentric assumptions that govern literary works” (CULLER, 1982, p. 46)<sup>29</sup>. Assim, com este olhar, investigo como ocorre o processo de figuração das personagens femininas nos romances, relacionando com os diferentes tipos de focalização e vozes narrativas presentes nas obras, bem como atento aos dispositivos utilizados pelo autor para a elaboração de suas personagens femininas do corpus.

Os estudos narrativos possuem vários conceitos que contribuem para a análise de textos literários. Dentre estes conceitos, escolhi, como teorias norteadoras para desenvolvimento desta tese, as ideias de focalização, ponto de vista e voz narrativa, desenvolvidos, principalmente, por Mieke Bal e Ansgar Nünning, e a teoria da personagem, de Carlos Reis.

Mieke Bal adotou os conceitos de Genette, tentando fazer reajustamentos ou mesmo subversões, em especial no que diz respeito à tipologia do narrador e à estruturação do foco narrativo. Ela tem buscado oferecer reflexões sobre as relações entre a ficção e a realidade, com o intuito de melhorar a relevância da análise narratológica na cultura contemporânea. Dos estudos narratológicos produzidos por Mieke Bal, em seu livro *Narratology: introduction to the theory of narrative* (2017), utilizarei os conceitos de focalização, voz narrativa e personagem.

Para entender a figuração das personagens, é importante atentar para a voz narrativa dos romances, como se dá a relação dela com as demais personagens e com o enredo, pois narrador e focalização juntos determinam a situação narrativa. Logo, para compreender a questão da focalização, é preciso olhar para quem fala. No caso das obras de Saramago, a principal voz é a do narrador, que nos dois objetos deste estudo são narradores heterodiegéticos (de acordo com a nomenclatura criada por Gérard Genette). Para mim é plausível a utilização dessa nomenclatura, pois, assim como Genette não concorda com a ideia de narrador em primeira pessoa e em terceira pessoa, bem como Mieke Bal também acredita que tais terminologias (primeira e terceira pessoa) não sejam as melhores para definir onarrador, eu penso que usar esses termos limita muito a análise literária e não dá conta de

---

<sup>29</sup> “A crítica baseada na suposição de continuidade entre a experiência da leitora e a experiência de uma mulher, e na preocupação com as imagens da mulher, tem probabilidade de se tornar mais contundente como crítica dos pressupostos falocêntricos que regem as obras literárias” (CULLER, 1982, p. 46, tradução nossa).

várias nuances do texto. Apesar de Genette e Bal concordarem que tais termos são limitantes e insuficientes, enquanto Genette utiliza narrador heterodiegético e homodiegético (entende-se que o narrador autodiegético é uma modalidade do narrador homodiegético), para se referir ao narrador que está fora da história e o que está dentro da história, respectivamente, Bal usa os termos *external narrator* (narrador externo), que conta sobre os outros, e *character-bound narrator* (narrador vinculado à personagem), que conta uma história em que é personagem também.

A figura do narrador está intimamente relacionada à noção de focalização, pois narrador, geralmente é um dos focalizadores da narrativa. O focalizador é um dos aspectos da história que é contada pelo narrador e não do narrador, como comumente se pensa, pois o focalizador pode ser outro agente da narrativa que não o narrador. O focalizador representa o *colouring*<sup>30</sup>, o tom da fábula que é dado por um agente de percepção, o qual detém um ponto de vista no momento em que conta a história. Para Bal, ao olhar para a focalização, como parte da narração, deixamos de fazer distinção entre os agentes textuais e o *colouring*, o qual pode ser produzido por diferentes agentes (narrador, protagonistas, personagens secundárias). Mesmo que uma narrativa seja contada por narrador externo ou heterodiegético, a focalização pode ser dada por ele ou por uma das personagens, alternando, assim, as perspectivas dentro da história e o tom da história. Dessa forma, olhar para quem é o focalizador e o modo como esse está mostrando sua perspectiva auxilia a entendermos seus pontos de vista sobre determinada ocorrência ou pessoa.

É possível melhor analisar determinadas situações se eu acessar a versão do acontecimento de cada envolvido, o ponto de vista, a focalização de cada um. A focalização é, então, um aspecto técnico, “the placing of the point of view in or with a specific agent. Thus it is the principal tool for subjectifying the story. But many other aspects participate in that operation” (BAL, 2017, p. 66)<sup>31</sup>. Uma história é contada a partir de uma certa visão, de um certo ponto de vista. Cada indivíduo percebe o mundo ao seu redor e os acontecimentos de uma maneira e isso, aliado ao grau de familiaridade com o que se está vendo, influencia na percepção e, conseqüentemente, no modo como ele construirá a narração de algo. Vários fatores influenciam na percepção, desde a iluminação e distância até o conhecimento prévio ou atitudes psicológicas, e a narrativa é uma forma de transmissão dessa percepção. Na

---

<sup>30</sup> Por *colouring* entendo como nuances do fato narrado, o tom dado ao fato que é narrado. Por não ter uma tradução adequada para o termo, optei por manter no original usado pela autora.

<sup>31</sup> “o posicionamento do ponto de vista com ou em um agente específico. Assim, é a principal ferramenta para subjetivar a história. Mas muitos outros aspectos participam nessa operação” (BAL, 20147, p. 66, tradução nossa).

narrativa, os elementos da fábula são apresentados de certa maneira e nós somos, no decorrer da história, confrontados com a visão da fábula, levando-nos a pensar no que essa visão quer dizer e de onde ela vem. Como uma forma de entender esses aspectos da fábula, Mieke Bal usa o termo *focalização* para se referir “the relations between the elements presented and the vision through which they are presented [...] Focalization is, then, the relation between the vision and what is seen, perceived” (BAL, 2017, p. 133)<sup>32</sup>. A focalização pertence à intriga (*story*), o estrato intermediário entre o texto linguístico e a fábula. A focalização é a relação entre a visão, aquele que vê e o que é visto, e essa relação é um componente da história que parte do conteúdo do texto narrativo. A título de exemplo: *A* diz que *B* contempla o que *C* está fazendo. Todos os verbos de percepção, por exemplo, indicam uma atividade de focalização e todo verbo de ação indica um evento. O sujeito da focalização, o ponto que contempla os elementos, configura o *focalizador*, que pode ser uma personagem, que é elemento da fábula, ou um sujeito fora dela (como o narrador). Segundo Bal, caso o foco coincida com a personagem, ela terá uma vantagem epistêmica sobre as demais. Quando isso ocorre, “the reader watches with the character’s eyes and will, in principle, be inclined to accept the vision presented by character. Such a character-bound focalizer [...] brings about bias and limitation” (BAL, 2017, p. 135)<sup>33</sup>.

A personagem focalizadora pode variar, mas

It can shift from one character to another, even if the narrator remains constant. In such cases, we may be given a good picture of the origins of a conflict. We are shown how differently the various characters view the same facts. This technique can result in neutrality towards all the characters. Nevertheless, there usually is no doubt in our minds which character should receive the most attention and sympathy. When focalization lies with one character that participates in the fabula as an actor, we can refer to *internal focalization*. We can then indicate by means of the term *external focalization* that an anonymous agent, situated outside the fabula, is functioning as focalizer (BAL, 2017, p. 136)<sup>34</sup>.

Um fator importante para entender os aspectos da narrativa e acessar os pontos de

---

<sup>32</sup> “[...] às relações entre os elementos e o olhar através da qual eles são apresentados [...]. Focalização é, então, a relação entre o olhar e o que é visto, captado” (BAL, 2017, p. 133, tradução nossa).

<sup>33</sup> “[...] o leitor observa com os olhos da personagem e estará, a princípio, inclinado a aceitar a perspectiva apresentada por essa. Um focalizador vinculado de tal forma a uma personagem [...] é tendencioso e limitado” (BAL, 2017, p. 135, tradução nossa).

<sup>34</sup> “Ele [o focalizador vinculado à personagem] pode alternar de uma personagem para outra, mesmo que o narrador permaneça constante. Em casos como esse, podemos ter acesso a uma boa imagem das origens de um conflito. Nos são mostradas as diferentes maneiras pelas quais várias personagens veem os mesmos fatos. Essa técnica pode resultar em neutralidade com todas as personagens. Não obstante, geralmente não há dúvidas em nossas mentes de qual personagem deveria receber mais atenção e simpatia. Quando a focalização está com uma personagem que participa na fábula como actante, podemos nos referir à *focalização interna*. Podemos então indicar por meio do termo *focalização externa* que um agente anônimo, situado fora da fábula, está funcionando como focalizador” (BAL, 2017, p. 136, tradução nossa).

vista presentes no texto – que pode me auxiliar na compreensão da figuração das personagens femininas saramaguianas – é identificar o objeto focalizado. Por exemplo: que personagem focaliza qual objeto e o que isso pode significar. Segundo Bal, a combinação entre um focalizador e um objeto focalizado pode ser constante, ou pode variar. Investigar tal combinação é necessária para perceber que imagem recebida do objeto é determinada pelo focalizador, ao mesmo tempo em que é possível acessar o próprio foco, ponto de vista, do focalizador. E, no que diz respeito à focalização, algumas questões são importantes: “1- What does the character focalize: what is it aimed at? 2 – How does it do this: with what attitude does it view things? 3 – Who focalizes it: whose focalized object is it?” (BAL, 2017, p. 137)<sup>35</sup>. Uma personagem focalizadora não focaliza apenas outra personagem: ela pode focalizar objetos, paisagens, eventos etc., seja por uma focalização externa ou interna. Assim, é apresentada uma interpretação dos elementos, que está longe de ser neutra ou inocente. Essa interpretação terá um grau de opinião que pode variar. O grau em que o focalizador aponta sua interpretação e a torna explícita também pode variar.

Além de dedicar parte de seu estudo para a questão da focalização, Mieke Bal também considera a personagem como um dos aspectos importantes da narrativa, visto que a literatura é escrita por e sobre pessoas (muitas vezes pessoas não reais, pessoas de papel) e a focalização está, muitas vezes, atrelada a essa figura. As suas considerações sobre a personagem podem nortear o meu olhar, no decorrer deste trabalho, às personagens femininas saramaguianas. Para tratar dessa temática, Bal utiliza dois termos: actante (*actor*) e personagem (*character*). Sobre eles ela afirma que é utilizado

[...] the term *character* for the anthropomorphic figures provided with specifying features the narrator tells us about. Their distinctive characteristics together create a character-effect. [...] more often than not character resembles a human being and an actor need not necessarily do so. [...] let us assume that a character is the effect that occurs when a figure is presented with distinctive, mostly human characteristics. In this view, an *actor* in the fabula is a structural position, while a character is a complex semantic unit. As readers, we ‘see’ characters, feel with them, and like or dislike them. These characters are only reducible to actors in process of abstraction (BAL, 2017, p. 104-105, grifos da autora)<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> “1 – O que a personagem focaliza: para onde se volta? 2 – Como o faz: com que atitude vê as coisas? 3 – Quem focaliza: de quem é o objeto focalizado?” (BAL, 2017, p. 137, tradução nossa).

<sup>36</sup> “[...] o termo *personagem*, para as figuras antropomórficas providenciadas com características específicas sobre as quais o narrador nos conta. As suas características distintas juntas criam um efeito de personagem. [...] com frequência as personagens se assemelham a um ser humano, enquanto os actantes não necessariamente o fazem. [...] suponhamos que uma personagem seja o efeito que ocorre quando uma figura é apresentada com características, em sua maior parte humanas, distintas. Sob essa perspectiva, um actante na fábula é uma posição estrutural, enquanto uma personagem é uma unidade semântica complexa. Como leitores, nós ‘vemos’ personagens, sentimos com elas e gostamos ou temos repulsa delas. Essas personagens são reduzíveis a actantes apenas no processo de abstração” (BAL, 2017, p. 104-105, grifos da autora, tradução nossa).

Cada personagem é diferente uma da outra. Cada personagem tem funções diferentes e estabelece relações diferentes com o leitor, o qual se sentirá mais ou menos atraído por ela, saberá mais ou menos dela e se identificará ou não com ela. A personagem, para Bal, não é um ser humano, mas parece ser; ela não possui psique, personalidade, ideologia, competência para agir. Contudo, ela possui traços que permitem ao leitor assumir que sim, tornando possível uma descrição psicológica e ideológica. Dessa forma, “character is intuitively the most crucial category of narrative, and also the one most subject to projection and fallacies” (BAL, 2017, p. 105)<sup>37</sup>.

Ansgar Nünning, importante teórico da chamada narratologia pós-clássica, desenvolveu estudo sobre estrutura de perspectiva, atentando para os diferentes pontos de vista e focalização presentes nos textos narrativos, o qual pode ser encontrado no texto “On the Perspective structure of narrative texts: steps toward a constructivist narratology” (2001).

Sobre a perspectiva dos textos narrativos, Ansgar Nünning afirma que o modo como o termo perspectiva vinha sendo tratado, na narratologia, não era o único possível e nem o melhor, diante do estudo dos textos literários. Para ele, perspectiva, de modo geral, é uma visão global subjetiva da personagem ou do narrador (e não a narração e/ou focalização). Tais perspectivas são condicionadas pelo conhecimento individual, por traços mentais, atitudes e sistema de valores. A partir de tais ideias, Nünning (2001, p. 208) desenvolve os conceitos de perspectiva da personagem (*character-perspective*), perspectiva do narrador (*narrator-perspective*), e estrutura de perspectiva (*perspective structure*) como ferramentas analíticas úteis na análise da narrativa. Tais conceitos podem me auxiliar no entendimento das vozes e ideias das personagens e do narrador sobre as personagens femininas objetos desse estudo, porquanto por meio dessas vozes e perspectivas é possível acessar as imagens construídas dessas personagens femininas dentro dos romances e, assim, entender o processo de figuração.

Com isso, é possível dizer que, ao utilizar a teoria apresentada por Nünning para análise dos romances saramaguianos por mim escolhidos, poderei acessar as perspectivas e visão de mundo, que foram projetadas no texto, por meio das personagens e do narrador, e, atrelada a minha visão de mundo (mulher, branca, brasileira, doutoranda), compreender a “imagem” de mulher criada nas narrativas (modelos de mundo), percebendo assim, se elas são realmente transgressoras como parte da crítica acredita serem.

O termo estrutura da perspectiva (que tratava dessa estrutura interna da representação

---

<sup>37</sup> “[...] personagem é, intuitivamente, a categoria mais crucial da narrativa, e também a mais sujeita a projeções e falácias” (BAL, 2017, p. 105, tradução nossa).

mental) se refere às relações entre perspectivas individuais projetadas no texto e os conceitos de perspectiva ao estudo das visões globais subjetivas de personagens e narradores. Com isso, Nünning (2001, p. 209) afirma que a aplicação do Construtivismo à perspectiva narrativa é enraizada na ideia de que a literatura é o único lugar onde essa construção de modelos de mundo (como explicitados pelo Construtivismo) se torna temática. A ficção narrativa tematiza e reflete os problemas ligados à construção dos modelos de mundo; e eles são não só representantes na estória, com refletidos no discurso.

Sobre os conceitos de perspectiva da personagem e perspectiva do narrador, Nünning (2001, p. 210) define a primeira como uma visão global subjetiva de um agente ficcional. Essa, por sua vez, é definida por três fatores: o nível de informação prévia a qual a personagem tem acesso, o temperamento psicológico e sua orientação ideológica. Cada elocução verbal e cada ato mental ou físico da personagem dá acesso à sua perspectiva. No ato de reconstrução do universo textual, o leitor é convidado, pelas personagens, a projetar tudo o que sabe sobre pessoas, assim como os fatores que influenciam suas visões globais subjetivas, sobre o mundo ficcional. Isso porque reconstruímos o mundo do universo textual de acordo com nossa representação do mundo real. Projetamos tudo o que sabemos da realidade sobre aquele mundo e fazemos apenas alguns ajustes de acordo com o texto. Desse modo, podemos dizer que as personagens literárias têm perspectivas comparáveis àquelas de seres humanos reais.

Ansgar Nünning compreende a focalização não como algo que está condicionada apenas ao narrador, ou à personagem, mas como algo que oscila entre ambos. Essa relação estabelecida entre as distintas perspectivas é o que lhe interessa. Para Nünning,

[a] character-perspective could thus be defined as an individual's fictional system of preconditions or subjective worldview – the sum of all the models he or she has constructed of the world, of others, and of herself. A character-perspective is governed by the totality of an individual's knowledge and belief sets, intentions, psychological traits, attitudes, ideological stance, and system of values and norms that have been internalized [...]. In short, it embraces everything that exists in the mind of a character (2001, p. 211)<sup>38</sup>.

Ao pensar no narrador de um texto, tenho noção de que ele relata uma história e também a organiza, de acordo com a sua própria perspectiva. Por meio disso, o narrador

---

<sup>38</sup> “Uma perspectiva de personagem poderia então ser definida como o sistema ficcional de pressupostos ou cosmovisão de um indivíduo – a soma de todos os modelos que ele ou ela construiu do mundo, dos outros e de si mesma. Uma perspectiva de personagem é governada pela totalidade do conhecimento e do conjunto de crenças de um indivíduo, intenções, aspectos psicológicos, atitudes, orientação ideológica e sistema de valores e normas que foram internalizados [...]. Em suma, abrange tudo que existe na mente de uma personagem” (NÜNNING, 2001, p. 211, tradução nossa).

revela, nas entrelinhas ou não, a sua percepção do mundo. Assim como o narrador projeta, de maneira mais ou menos clara, sua visão do mundo, as personagens também são capazes de, por meio da sua voz, mostrarem-se como seres pensantes e manterem uma perspectiva singular acerca do mundo à sua volta. Todavia, faz-se necessário entender que narrador e personagem pertencem a níveis diferentes da narrativa, os quais se inter-relacionam.

Em relação à perspectiva do narrador (os narradores também podem ser dotados de uma gama de características individuais), Nünning afirma que

[...] the concept of narrator-perspective can be defined as the system of preconditions or the subjective worldview of a narrating instance [...]. Just as for each character, the reader can construct an individual perspective for the narrator, by attributing to the voice that utters the discourse psychological idiosyncrasies, attitudes, norms and values, a set of mental properties, and a world-model (2001, p. 212-213)<sup>39</sup>.

Contudo é importante ressaltar que, de acordo com o autor, o conceito de perspectiva do narrador é relevante apenas diante dos narradores explícitos (*overt narrator* – evidente, declarado, intruso), uma vez que os encobertos (*covert narrator* – encoberto, secreto, narrador oculto) são anônimos e, portanto, não possuem dimensão humana, não podendo expressar opiniões subjetivas à parte daquelas do autor implícito. Já os narradores evidentes são caracterizados como indivíduos, identificados como falantes. Por isso, convidam os leitores a projetarem neles características de pessoas, e construir a seu respeito uma subjetividade mental. O leitor o trata, então, de forma semelhante às demais personagens: “[t]herefore it seems sensible to postulate for overt narrator an individual perspective or worldview similar to those private domains of the participants in the story that I have defined as character-perspectives” (NÜNNING, 2001, p. 214)<sup>40</sup>. Há, todavia, diferenças na construção desses dois tipos de perspectivas por parte do leitor:

While the reader constructs the perspectives of the various characters on the basis of what the narrator tells him or her about the character’s physical, verbal, and mental acts, a narrator-perspective manifests itself solely in what he or she says, that is, in the discourse that reflects the contents of his or her mind. In both cases, however, the pieces of information provided by text are supplemented by inferences on the

<sup>39</sup> “[...] o conceito de perspectiva do narrador pode ser definido como um sistema de pressupostos ou cosmovisão subjetiva de uma instância narrativa [...]. Assim como para cada personagem, o leitor pode construir uma perspectiva individual para o narrador ao atribuir idiosincrasias, atitudes, normas e valores, um conjunto de propriedades mentais e um modelo de mundo, à voz que profere o discurso psicológico” (NÜNNING, 2001, p. 212-213).

<sup>40</sup> “Portanto, parece sensível postular para o narrador explícito uma perspectiva individual ou uma cosmovisão similar àqueles domínios privados dos participantes da história, os quais eu defini como perspectivas de personagem” (NÜNNING, 2001, p. 214, tradução nossa).

part of the reader (NÜNNING, 2001, p. 214)<sup>41</sup>.

Os conceitos de *perspectiva da personagem* e *perspectiva do narrador* fornecem a bases da noção da *estrutura da perspectiva*, que resulta na pluralidade de mundos subjetivos, de significados do texto e depende da resposta do leitor para ser coordenada. Quanto mais diversificadas forem as perspectivas em seu conteúdo psicológico e ideológico, as aproximações e afastamentos entre elas, mais complexa elas serão. Essa perspectiva resulta do estabelecimento de relações entre as diferentes perspectivas: “the perspective structure of a text is thus realized in the Reading process” (NÜNNING, 2001, p. 215)<sup>42</sup>. Além disso, “the selection and arrangement of perspectives allow us to analyze the scope, distribution, and configuration of perspectives in a given work” (NÜNNING, 2001, p. 216). O termo estrutura da perspectiva (*perspective structure*) é definido como “the general system formed by all the character-perspectives and narrator-perspectives as well as by the patterns of relationships between them” (NÜNNING, 2001, p. 214)<sup>43</sup>.

Sobre a seleção e o arranjo de perspectivas, pensando em uma tipologia da estrutura da perspectiva, Ansgar Nünning fala sobre a influência das prioridades dos textos narrativos na constituição da estrutura da perspectiva pelo leitor. A construção dessa depende da seleção e da organização das perspectivas. Então, ela tem dimensões paradigmáticas e sintagmáticas. O aspecto paradigmático consiste na seleção de perspectivas individuais. Pode-se distingui-la quantitativa e qualitativamente. Uma quantidade maior de perspectivas contribui para a complexidade resultante da estrutura da perspectiva. E a qualidade também influi nela, pois fica mais complexa de acordo com as diferenças sociais, morais e ideológicas, entre as várias perspectivas (NÜNNING, 2001, p. 215). O aspecto sintagmático, para Nünning (2001, p. 215), é mais importante que o anterior. É a maneira como essa seleção de perspectivas individuais são combinadas e coordenadas. Observar os contrastes e semelhanças entre as perspectivas é uma forma interessante de análise, e aspectos importantes a serem considerados nesse processo são gênero, gerações, classes sociais e raça, além de características psicológicas, morais e ideológicas. Assim, elabora-se uma relação com um padrão de

---

<sup>41</sup> “Enquanto o leitor constrói as perspectivas de várias personagens com base no que o narrador o conta a respeito de suas ações físicas, verbais ou mentais, uma perspectiva do narrador se manifesta exclusivamente no que ele ou ela diz, ou seja, no discurso que reflete os conteúdos de sua mente. Em ambos os casos, contudo, as peças de informação providenciadas pelo texto são complementadas por inferências por parte do leitor” (NÜNNING, 2001, p. 214, tradução nossa).

<sup>42</sup> “[...] a estrutura em perspectiva de um texto se realiza, então, no processo de Leitura” (NÜNNING, 2001, p. 215).

<sup>43</sup> “[...] o sistema geral formado por todas as perspectivas de personagem e do narrador, bem como pelos padrões de relações entre elas” (NÜNNING, 2001, p. 214).

características principais, opostas entre as perspectivas das personagens, observando contrastes e correspondências. Cria-se, então, uma estrutura da perspectiva representada por uma matriz com essas características distintivas (NÜNNING, 2001, 215-216).

Tanto Mieke Bal quanto Ansgar Nünning apresentam formas interessantes de analisar o texto literário. Contudo, é preciso elencar quais categorias de análise de cada teórico eu utilizarei para o desenvolvimento desta tese e o que eles compartilham ou divergem. O recorte da teoria de Mieke Bal, por mim escolhido, é referente ao focalizador e ao modo como podemos averiguar a focalização e os níveis narrativos no texto literário. Já sobre a teoria de Ansgar Nünning, optei por utilizar suas ideias sobre as perspectivas na narrativa.

Bal e Nünning compartilham a noção de que o foco narrativo e/ou a perspectiva variam conforme aquele que está contando a história e, para compreender a focalização ou a perspectiva, é necessário olhar necessariamente para quem narra. Esse que conta a história pode ser o narrador, presente ou ausente da história que narra, ou uma personagem. Ambos os teóricos entendem que o “eu” que narra (já sabendo a história) tem uma perspectiva mais ampla que o “eu” que viveu a história previamente. O “eu” que narra sabe o que o “eu” narrado viveu, a perspectiva da experiência vivida pelo eu da personagem é justaposta, no domínio cognitivo do narrador, a percepção da experiência narrada pelo eu que conta.

Além dessas compreensões, Bal e Nünning veem a focalização não como um dispositivo que está necessariamente colado ao narrador ou à personagem, mas que ela pode ser produzida por diferentes agentes, o que dá o tom na narrativa. Conforme há alternância da focalização entre os agentes, a perspectiva também vai se alternando, bem como os tons da história. À medida que entendemos quem é o focalizador, é possível assimilar que perspectiva está sendo mostrada e perceber o ponto de vista desse agente sobre a temática abordada no momento da narrativa. Bal e Nünning entendem que a carga de conhecimento do leitor, o seu *frame of reference*, a perspectiva desse sobre o objeto focalizado pelo narrador ou personagem, pode influenciar no modo como cada leitor lê as personagens e a história. Ao passo que os aspectos, os elementos da fábula nos são apresentados, nós somos confrontados com a visão da fábula, ocorrendo o embate entre o nosso conhecimento de mundo e as perspectivas exposta no texto. Isso pode influenciar no entendimento da narrativa como um todo, pois podemos ser facilmente manipulados por meio da focalização, caso não atentemos para as palavras faladas e as não faladas das personagens. Segundo Rita Schmidt (2017, p. 40),

[...] a arte literária mantém uma relação dialética com a realidade não verbal, com a

realidade situada fora do universo linguístico. A obra literária não habita um mundo ideal, mas um mundo real do qual se alimenta e no qual atua, refletindo e interpenetrando o mesmo e, assim, influenciado ideias, valores e ações.

Dos conceitos apresentados por Bal, ao me referir ao tipo de narrador de cada um dos romances, utilizei os termos *external narrator* e *character-bound narrator*, considerando a relação do narrador com a narrativa. Sobre as personagens serem ou não focalizadoras, usei os termos *non-character-bound* e *character-bound focalizer*. Algo também abordado por Bal, muito significativo para a análise aqui proposta, é que, a partir da voz que fala, a focalização se molda e pode se modificar ao longo da narrativa, dependendo de quem é o focalizador. Quando isso ocorre, os níveis de narração também podem ser alterados, passando do terceiro nível para o segundo ou primeiro e vice-versa, ou ainda podem se entrelaçar, quando um narrador, por exemplo, cede voz a uma personagem, ou no meio da fala da personagem coloca uma ideia que é ao mesmo tempo dela e do narrador, havendo assim, situações de linguagem pessoal e impessoal. Isso leva a atentar para os discursos indireto e direto presentes no texto, pois é nessas falas que encontramos as mudanças de níveis e as perspectivas do narrador e da personagem (exploradas por Nünning), e podemos identificar os pontos de vista do narrador e da personagem, as informações sobre eles, o temperamento psicológico e as orientações ideológicas deles (principalmente da personagem, objeto deste estudo). Ao lermos as personagens confrontamos a imagem prévia que criamos dela com a que a narrativa oferece, atrelada, também, com outras oriundas do contexto narrativo e o que estamos inseridos. Dessa forma, a personagem está ligada à ideologia de quem lê e de quem escreve, em alguma medida. Ao acessar as perspectivas e visões de mundo projetadas no texto, juntamente com as que eu projeto enquanto leio, é possível traçar a imagem da personagem.

Nünning, assim, como Bal, diz que narrador e personagem estão em níveis diferentes da narrativa e que esses podem se inter-relacionar. Dos conceitos apresentados por esses teóricos, ao me referir ao tipo de perspectiva que estou analisando, utilizei os termos *perspectiva da personagem*, *perspectiva do narrador* e *estrutura da perspectiva* (que dialoga com as outras duas), a fim de identificar quem fala e seu ponto de vista sobre o objeto focalizado. Quando acessamos os atos mentais e físicos da personagem, segundo Nünning, acessamos a perspectiva da personagem e nós, leitores, somos convidados a projetar nosso saber acerca de pessoas sobre a ficção, construindo, assim, o universo ficcional. Já o narrador, para o teórico, é aquele que organiza a narrativa sob sua perspectiva, podendo ser a partir de um narrador explícito ou encoberto (oculto) e, dependendo de qual ele é, encontraremos mais ou menos expressão de opinião ou juízo de valor. Entendo que isso influenciará diretamente

no modo como o narrador focalizador elabora sua focalização. Do modo como a perspectiva da personagem e a do narrador se relacionam resulta a estrutura de perspectiva, a qual se realiza no processo de leitura. Dessa forma, tanto para Bal quanto para Nünning, o leitor é quem identifica e organiza os contrastes e semelhanças entre os tipos de focalizadores, de focalização e de perspectivas.

Compreender as vozes e perspectivas presentes no texto e o modo como se dá a focalização nas narrativas é um dos passos para o entendimento das personagens femininas saramaguianas. Teorias que olhem especificamente para as personagens, atentando para seu funcionamento e elaboração, pensando em dispositivos de análise, também são importantes para um trabalho que busque entender quem são as personagens de um romance e que imagens elas representam. A partir de tal percepção, utilizei-me dos estudos sobre a personagem desenvolvidos pelo professor Carlos Reis.

Carlos Reis (2006) aponta que os estudos narrativos contemporâneos, ou como ele prefere chamar, os estudos narrativos, diferentemente da narratologia clássica da década de 1960, atentam para aspectos translinguísticos da narrativa. Isso faz com que o estatuto da personagem seja repensado e revisto. Reis está se referindo, ao chamar de “clássica”, aos princípios da análise estrutural da narrativa. Segundo Carlos Reis (2006), foi Roland Barthes quem introduziu alguma novidade no modo de operar da narratologia, seguido Claude Brémond, Gérard Genette, A. J. Greimas, Umberto Eco e Tzvetan Todorov, sendo esse último quem cunhou o termo narratologia.

Dentre esses autores, talvez o mais conhecido por estudiosos da narratologia seja Gérard Genette, vistas as suas grandes contribuições ao estudo das narrativas, tais como o entendimento da existência de um dimensionamento triádico da narrativa, sendo ele o plano da história, o do plano do discurso e o plano da narração, ou enunciação narrativa; e a tentativa de sistematizar a narrativa em categorias que possibilitassem a descrição dos elementos constitutivos do discurso narrativo. A fim de alcançar tais objetivos, Genette cunhou e desenvolveu os termos e conceitos tais como modo, focalização, analepse, prolepse, diegese/extradiegese, narrador homodiegético, narrador heterodiegético<sup>44</sup>. A partir disso,

---

<sup>44</sup> Sobre essas categorias apresento uma breve definição, de acordo com a concepção de Genette em *Discurso da narrativa* (1973). A categoria de *modo* compreende aquelas modalidades de representação na narrativa. É por meio do modo como é apresentada que a informação narrativa sofre uma regulação, sendo as modalidades essenciais à distância e a perspectiva. É ao pensar na perspectiva, que Genette propõe o estabelecimento de um tipologia de três termos, relacionados à *focalização*, sendo eles a *focalização zero*, a *focalização interna* e a *focalização externa*. A *focalização zero* (narrativa não-focalizada) corresponde àquela em que o narrador é onisciente, sabendo mais que a personagem. A narrativa de *focalização interna* é aquela em que o narrador diz apenas o que a personagem sabe. Essa focalização pode ser fixa, quando a perspectiva é de uma personagem específica, variável, quando a perspectiva muda de uma personagem para outra, e múltipla, quando um mesmo

vários trabalhos de análise de obras literárias foram feitos com base nessa teoria, e ousou dizer que ainda são feitos. Apesar do amplo trabalho de Genette e da sua importante contribuição para a análise literária, a teoria genettiana não deu atenção às questões da personagem.

Desde a década de 1990, a narratologia vem passando por uma renovação interdisciplinar; por isso, Carlos Reis acredita que a expressão *estudos narrativos* faça mais sentido. Ao pensar sobre tais ideias, Reis acredita ser o momento de indagar a situação, nesse contexto, dos estudos da personagem, pensando nesses estudos como uma categoria narrativa que precisa ser investigada. Por muito tempo, a personagem foi condenada à apenas questões biográficas ou psicológicas, atentando apenas para o conteúdo, uma vez que a personagem era vista como uma imagem de pessoas reais, ou uma extensão do autor, estando nela a tão investigada intenção do autor. Contudo, tal ideia se dissipou com o formalismo russo, e as categorias de análise dos componentes básicos morfológicos do conto maravilhoso (31 funções agrupadas em 7 esferas de ação que são separadas por personagens), cunhadas por Wladimir Propp. Assim, houve algum avanço em relação à menção das personagens, porém, isso também as reduzia a algo funcionalista.

A necessidade de revisão e superação desse modo de tratar a personagem, segundo Reis, estimulou a recuperação da

[...] referência ficcional, como processo de articulação da narrativa e da sua relação com o mundo; uma relação que, bem mais recentemente, foi revalorizada numa óptica contratualista, tendo em vista efeitos de leitura que a personagem suscita e que motivam a expressa rejeição de uma leitura imanentista [...]. Ocupa um lugar crucial nesta concepção contratualista da narrativa e da personagem a articulação dos estudos narrativos como a retórica, articulação que, sublinhe-se, não se estranha nem é nova (REIS, 2006, p. 31).

---

acontecimento é narrado por várias personagens diferentes. Já a narrativa de *focalização externa* diz respeito à narrativa em que o narrador sabe menos do que a personagem. Em relação aos termos *analepse* e *prolepse*, Genette afirma que o primeiro é quando há o recuo a um tempo anterior ao presente da história, tipo anacronia, e o segundo é a antecipação de fatos. No que diz respeito aos níveis narrativos, Genette apresenta a ideia que há o nível *extradieético*, no qual se situa o ato narrativo produtor de uma narrativa primeira, o nível *intradieético*, em que se localizam os acontecimentos narrados, e o nível *metadieético*, em que se encontram os acontecimentos narrados na narrativa segunda. Ao considerar a relação do narrador com a história, Genette distingue dois tipos de narrativa: a *heterodieética*, que apresenta narrador ausente da história que conta; e a *homodieética*, em que o narrador está presente como personagem na história – nessa categoria pode haver o narrador desempenha apenas um papel secundário, e o narrador autodieético, que é o herói da história (de acento ‘autobiográfico’). Com isso pode-se partir para as definições de narrador, dependendo do nível narrativo e na relação do narrador com a história. Genette estabelece então a seguinte classificação: o *narrador extradieético-heterodieético*, que se situa no primeiro nível e está ausente da história que conta; o *extradieético-homodieético*, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; o *intradieético-heterodieético*, narrador de uma narrativa em segundo grau que conta uma história da qual está ausente; e o *intradieético-homodieético*, narrador em segundo grau que conta a sua própria história.

Ignorar a relação que a narrativa suscita entre o enredo e o leitor (bem como a existente entre as personagens, entre essas e o narrador e o contexto ao qual as personagens pertencem) compromete o alcance dos diferentes níveis do texto literário. Uma teoria narrativa que considere isso, o dialogismo, a noção de que há uma lógica interna e uma intencionalidade no discurso presente na narrativa possibilita entender os processos de construção da narrativa, especialmente se olharmos para as personagens, pois é por meio delas que, muitas vezes, o leitor depara-se com uma projeção do outro, ou de um eu desdobrado.

Segundo Reis (2006), a insistência na relevância das audiências e da caracterização das personagens, retomando-a como categoria narrativa translinguística, assegurou que

[...] as comunidades de leitores constituem uma destacada instância do condicionamento das narrativas, no termo final do seu processo produtivo, instância que não pode ser ignorada, pela forma como remonta e indirectamente elas motivam a construção de universos ficcionais. Nesses universos ficcionais, as personagens ocupam lugar de destaque; e o interesse do leitor por elas vem a ser um campo decisivo de formulação de respostas (respostas de leituras, entenda-se) à progressão da narrativa, sejam essas respostas da ordem do *mimético* (no quadro de uma funcionalidade genericamente *realista* do universo ficcional e das suas personagens), sejam de ordem *temática*, tendo que ver com o leque e ideias e de valores que a personagem permite evocar, sejam de ordem  *sintética*, sendo ela, então, encarada como constructo, ou seja, como artefato que integra um universo postulado como autónomo e internamente coerente (REIS, 2006, p. 32, grifos do autor).

Mas o que é personagem? Chama-se *personagem* a essa categoria sem a qual não há relato que se sustente (REIS, 2014, p. 50). A personagem pode ser entendida como um signo narrativo, o qual se integra ao plano sintagmático e à rede de relações paradigmáticas. Isso contribui para a existência de processos que permitem saber quem são as personagens e a sua semântica, como aquelas que vem de uma certa composição ligadas à ação, densidade psicológica e espaço social (E. M. Foster as postulou como *personagem redonda/esférica* e *personagem plana*, categorias que não servem mais para dar conta da complexidade das personagens, pois elas não são estáticas). Ao ser signo narrativo, a personagem fica ligada a procedimentos que podem determinar a sua funcionalidade, podendo estar entre a letra e o significado, entre o que o poeta escreveu e o que ele pensou. Assim, há uma lacuna, um espaço no qual a personagem pode se formar. Dessa forma, cria-se um processo comunicativo que exige

[...] a implicação do receptor e convoca a sua capacidade para percorrer aquele espaço vazio ‘entre a linha do significante e a do significado’. Mas essa implicação consoma-se também, num ponto por assim dizer extremo de *saturação semiótica*, quando se dá a lexicalização da figura, ou seja, a perda de consciência de que a

figura funciona como tal; este é, aliás, um fenômeno trivial na linguagem corrente, dede que deixamos de reconhecer um trabalho retórico com expressões correntes como (por exemplo) ‘a perna da cadeira’. Correlata e extensivamente, a relevância da personagem como categoria central da narrativa implica, no processo de recepção (incluindo-se nele, como é evidente, a análise da narrativa), quase um esforço suplementar para que ela seja lida como *figura ficcional significativa*, tão familiar e por assim dizer ‘lexicalizada’ ela se tornou (REIS, 2006, p. 34, grifos do autor).

A personagem ficcional passou a ganhar um vigor de transcendência devido ao seu potencial semântico. Atento a tais modificações ocorridas na narratologia, no que diz respeito à atenção e tratamento da personagem da narrativa, Carlos Reis direcionou seus estudos às personagens ficcionais, como ele mesmo as chama, cunhando termos e pensando maneiras de analisarmos e entendermos essas figuras dentro das narrativas. Diante disso, Reis afirma que quando alguém diz que um sujeito tem traços quixotescos ou bovaristas, por exemplo, há “uma espécie de disseminação da *figura ficcional* no nosso viver e no nosso agir empíricos” (2006, p. 34, grifo do autor). Então, a personagem está mais próxima de nós e do nosso viver do que imaginamos. De acordo com a teoria de Reis,

[...] a noção de figura ficcional pode explicar-se, no plano idiomático e no quadro das línguas neolatinas, pelas conexões semânticas existentes entre os lexemas *personagem* e *figura*. Se o lexema *personagem* está ainda vinculado a uma acepção relativamente específica (isto é: do âmbito dos estudos literários), o termo *figura* refere-se, como primeira acepção, à ‘forma exterior, [a]o contorno externo de um corpo’; derivadamente, *figura* significa ‘personagem ou personalidade de importância’, assim mesmo, aparentemente oscilando-se entre ficção (personagem) e real (personalidade); avance-se um pouco mais e chega-se, através do termo *figura*, à designação de ‘cada um dos personagens de uma peça’ [...]. A isto deve acrescentar-se uma outra via de validação dessa espécie de cumplicidade semântico-funcional entre figura e personagem: refiro-me a um elenco de termos cognatos que inclui ‘figura’, ‘ficção’, ‘ficcionalidade’ e ‘fingimento’, todos eles dependendo dos radicais *fig-*, *fict-*, *ficc-* e *fing-*, de tal modo que podemos ler na figura uma espécie de designação fundacional da *personagem* como *figura de ficção* (REIS, 2006, p. 34, grifos do autor).

Por *figuração* ser indissociável do conceito polissêmico de *figura*, os vocábulos *figuração* e *figura* acentuam-se na compreensão da personagem, em

[...] pelo menos três aspectos: primeiro, a tradição retórica que, desde a Antiguidade, incide sobre os procedimentos respeitantes à construção do discurso. Às suas qualidades argumentativas e ao respetivo trabalho formal; segundo, o deslizante semântico que conduz sentido primordial de *figura* [...] até ao sentido de personagem; terceiro, o estabelecimento de relações cognatas (ou de ‘parentesco’) de *figura* com *ficção*, *ficcionalidade*, *fictício* e *fingimento* [...], relações suportadas pela poética horaciana (REIS, 2015, p. 124, grifos do autor).

Como representação ficcional de um indivíduo, a *figuração* é a constituição de discursos capazes de produzir sentidos que comuniquem algo. A *figuração* é um conjunto de

processos discursivos e metaficciconais que individualizam aquelas figuras que parecem seres humanos em universos diegéticos, especialmente naqueles que possuem narratividade, seres esses tratados como personagens. Ao passar por atos de semiotização, a figuração “pode alcançar um índice considerável de disseminação, transcendendo o texto em que ela se concentra” (REIS, 2015, p. 124).

Reis elabora uma reflexão sobre a questão da personagem, nos estudos narrativos atuais, a partir de cinco afirmações. A primeira diz respeito ao fato da personagem compreender

[...] como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão trans-histórica que escapa ao controle e ao projeto literário de quem a concebeu. Segunda: a refiguração icônica de personagens literárias favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspectos insuspeitados das ditas personagens. Terceira: toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como em processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas (e às vezes de forma escassa) descrita verbalmente. Quarta: um tal preenchimento consente e de certa forma requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade, de tal forma que a personagem é ponderada como objeto artificialmente estático. Quinta e em termos mais alargados: os estudos narrativos incluem presentemente derivas que contemplam também as narrativas mediáticas e as linguagens digitais, tendo em atenção procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam (REIS, 2015, p. 16, grifo do autor).

Apesar dessas colocações, Carlos Reis ainda precisava entender a maneira como ocorre a figuração das personagens nos textos ficcionais. A fim de buscar sanar tal indagação, Reis partiu de um estudo acerca dos textos realistas, pois, para ele, nessas obras pode ser comprovada a presença da personagem ideologicamente motivadas. Através da análise das personagens de um conto de Eça de Queirós, Carlos Reis afirma haver três dimensões distintas referentes às descrições e a ainda iniciante figuração da personagem. A descrição da personagem, primeiramente, tem uma dimensão funcional própria. Tal descrição permite representações que sejam vistas como aquilo que muitos chamam de temáticas, devido ação de categorização empregada. Quando isso acontece, há a aproximação, segundo Reis da noção de personagem *tipo*, algo muito presente no modo de analisar a estrutura de uma obra do realismo. Reis ainda acrescenta que a dimensão representacional da descrição – um aspecto importante para o realismo – e das leituras que essa dimensão evoca, bem como os efeitos cognitivos daí recorrentes. Nessa dimensão, por meio da representação de objetos e pessoas, é autorizado na ficção um conhecimento do real, algo muito caro ao realismo, pois esse buscava

ser coerente, sugestivo em termos sociais, psicológicos e ideológicos. Ainda a respeito dessa discussão, Reis fala de uma dimensão narratológica da descrição da personagem e de seus atributos. Essa dimensão tem relação com a articulação semionarrativa. Esse tipo de relato depende “dos termos em que aquela articulação se leva a cabo: são os códigos que ela convoca (focalização, tratamentos do tempo, regimes de enunciação, registros estilísticos, etc.) que em boa parte condicionam a hierarquização da personagem e a sua configuração” (REIS, 2015, p. 18).

Ao observar tais dimensões, considerando o texto realista que estava analisando, Carlos Reis desvenda as modalidades de existência da personagem nos textos ficcionais, algo que ele chamou de *figuração*, ou *figuração da personagem*. A temática da *figuração*, segundo Reis, não deve ser confundida com a da *caracterização*, pois essa tem a ver, principalmente, com a descrição da personagem. Todavia, na *caracterização*, segundo Reis, às vezes não estão em causa componentes da ordem do discurso, ocorrendo o movimento de mudança da *caracterização* para as características, resultando em abordagens demasiadamente conteudistas e calcadas em uma espécie de apreciação holística da personagem. A *figuração ficcional* é alicerçada em princípios próprios e justifica os seguintes âmbitos de indagação complementares: “o de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da *figuração* e o da discursividade, mesmo que considerada em embrião oficial. Como processo e dinâmica constitutiva da personagem” (REIS, 2015, p. 27).

Diante disso, Carlos Reis nos apresenta dois princípios como eixos estruturantes da figura ficcional. O primeiro refere-se à instância da gênese da personagem, que é o

[...] princípio da *permutação*, diretamente relacionado com a dimensão retórico-ficcional da personagem. Falo de *permutação* na sequência da proposta de Genette que retoma a metalepse como figura que se reporta à passagem de um nível (narrativo, semântico, ontológico etc.) a outro nível, incluindo-se nessa dinâmica a circulação de entidades entre o mundo real e o mundo ficcional [...]. A *figuração ficcional* questiona, assim, a rigidez das molduras ficcionais e pode conduzir à sua ruptura [...]; ao mesmo tempo, valoriza-se no ato de *fazer personagem* (de ficção) o movimento da imanência à transcendência. Movimento que convoca componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens [...]. Deste ponto de vista, a *figuração ficcional* não cauciona os equívocos suscitados pela leitura de personagens em regime de identificação linear com pessoas reais (a chamada leitura à *clef*) (REIS, 2015, p. 27, grifos do autor).

O segundo diz respeito aos efeitos cognitivos que a personagem provoca, sendo para Reis, um princípio da dupla percepção. Esse é conduzido por um desdobramento mental, o qual inibe inesperadas confusões entre *figuração* e *representação* (para Reis a *representação* é

um conceito plurívoco e filiado a uma estética da imitação de índole pré-semiótica). Reis compreende o princípio da dupla percepção como aquilo que ocorre quando lemos uma obra literária e nos envolvemos com a personagem, nesse momento a nossa consciência desse personagem reúne uma compreensão de seu lugar no mundo ficcional com uma apreciação de seu lugar na estrutura da obra. Assim, a figuração ficcional implica que os procedimentos construtivos e os transmissores de sentido, que na economia narrativa estruturam a personagem, sejam considerados simultaneamente “em termos de irreduzível dualidade sem que, no ato de leitura, uns excluam os outros” (REIS, 2015, p. 28).

A gênese da personagem tem relação aos atos de escritura que determinam o aparecimento da personagem, como a sua caracterização. Com isso, as personagens passam a ter propriedades de figuração, componentes psicológicos, sociais e culturais. Dessa maneira, as personagens podem significar alguma coisa ao leitor, pois a figuração possibilita uma dinâmica transficcional, pelos quais é possível acessar os componentes psicossociais das personagens semelhantes aos do mundo do leitor, da sociedade. Por transficcional entende-se o fenômeno no qual textos, podendo ou não ser do mesmo autor, reportam-se à mesma ficção através da utilização das mesmas personagens, mundos ficcionais ou intriga; como exemplo, cito o Cão Constante, que aparece em inúmeros romances, tais como *Ensaio do sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago. A retórica da caracterização também serve à figuração ficcional quando se pinta uma personagem, não no sentido de fazer um quadro, uma obra de arte, mas quando se cria um esboço, um retrato escrito da personagem por parte do narrador ou de uma personagem. Com isso, ocorre o princípio da dupla percepção, porque há a construção deste ser da história e os sentidos nele presentes, e a figuração da personagem evoca o conhecimento prévio do leitor acerca do contexto em que está inserido aquela personagem e os jeitos e comportamentos dela, o que auxilia o entendimento da configuração da personagem.

No decorrer do desenvolvimento de sua teoria sobre a personagem, Carlos Reis fala em transcodificação. A transcodificação trata-se de uma ocorrência singular da figuração ficcional, as interpretações iconográficas, tal como a caricatura, ou retrato pintados, as interpretações cinematográficas e televisivas. Essas são refigurações, figurações que ocorrem em outra linguagem, mídia ou suporte. A transcodificação, muitas vezes, é conhecida como adaptação ou transposição midiática, como, por exemplo, um filme baseado em um livro (como ocorreu com a obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, que se tornou filme)

ou uma obra de arte inspirada na imagem de uma personagem (como as obras pictóricas de José Santa-Barbara<sup>45</sup> das personagens da obra *Memorial do convento*, de Saramago).

Outro ponto bastante importante, observado por Carlos Reis, durante sua pesquisa sobre personagens, a partir do entendimento da transcodificação, é que as personagens ficcionais “possuem vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida, que transcende a do seu autor” (REIS, 2015, p. 34), especialmente quando há a transcodificação. A personagem Maria Sara, de *História do cerco de Lisboa* disse que “Pessoas de livro são personagens” (SARAMAGO, 2003, p. 264) e, posteriormente, José Saramago, durante uma entrevista a Carlos Reis, disse:

Só que a seres de ficção eu acrescento seres de papel, no sentido de que a nossa informação, pelo menos até agora, foi uma informação colhida no papel dos livros. É disso que eu penso que somos feitos.  
A rapariga dos óculos escuros<sup>46</sup>, que era uma prostituta, no fundo ela é que sabe, quando ela diz lá no livro que há, dentro de nós, uma coisa que não tem nome e essa coisa é o que somos. Acho que ela diz tudo (REIS, 2008, p. 64).

Dessas falas, Carlos Reis entende como as personagens (no caso, as saramaguianas) têm relação, de alguma forma, com as pessoas reais e, a partir disso, trata as personagens como *pessoas de livro*. Essas pessoas, para Reis, “surgem, àquele autor de circunstância, ‘deferentemente livres’, projetadas para um destino transficcional e transliterário que o autor não domina” (REIS, 2015, p. 121, grifos do autor). O autor de ficção não controla o futuro de suas personagens; mesmo a escolha dos nomes delas, por vezes, pouco dizem, desafiam o leitor a saber mais sobre elas e, com isso, elas podem ir além daquilo planejado pelo autor, pois cada leitor projetará naquela figura ficcional o seu mundo subjetivo. As personagens, para Reis, são “‘em suma, nós’. Nós que lemos como ‘pessoas de livro’” (REIS, 2015, p. 120, grifos do autor). Logo, não há como o autor saber o que virão a ser suas personagens, sendo certo que esses que estão nos livros.

A partir disso, pode ser instaurada a sobrevida das personagens, uma vez que elas estão sujeitas à refiguração, especialmente se houver a universalização dos sentidos intrínsecos à condição de figuras ficcionais delas. A “sobrevida pode assumir feições diversas, incluindo a mais ousada, que é a que consiste no ato de interpelação ou questionação do autor pela personagem” (REIS, 2015, p. 124). A sobrevida também pode ser entendida como o fato de uma personagem sair do mundo ficcional para o mundo real, como Dom Quixote, por exemplo, transformado em estátua. Essa personagem ganhou uma existência própria em

<sup>45</sup> SANTA-BÁRBARA, José. **Vontades**. Lisboa: Caminho, 2013.

<sup>46</sup> Esta personagem faz parte do romance *Ensaio sobre a cegueira*.

relação à sua construção original, vivendo, assim, uma vida para além daquela projetada na obra ficcional, totalmente fora do controle do seu autor. Ela ganhou uma sobrevida. Ademais, “as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional, como podem prolongar a sua existência numa segunda vida, com consciência de que essa sobrevida é uma possibilidade e até um direito” (REIS, 2015, p. 136), como ocorre com o heterônimo Ricardo Reis e seu criador Fernando Pessoa, que ganham uma nova vida, uma que não conhecíamos, na obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

Para desenvolver um estudo acerca das personagens ficcionais também é necessário atentar para o modo como a figuração dessas pessoas de livro acontece. Para Carlos Reis, há “dois componentes importante da construção da personagem: a sua dimensão extra-textual, que remete para a memória de experiências do leitor, e a sua dimensão intertextual, apelando às enciclopédias de leituras de quem lê” (REIS, 2015, p. 82). Outra maneira de compreender o processo de figuração ou refiguração da personagem, segundo Reis, é observar os quatro elementos determinantes para a figuração da personagem. O primeiro é da ordem da intencionalidade, individualização (propriedades definidoras de uma personagem, que é própria daquela personagem e de mais nenhuma outra) que compreende três pontos: 1 – o nome, a alcunha, a designação profissional da personagem; 2 – a dinâmica interna da personagem (essa personagem existe em um universo autônomo), que abarca a integração e relevância na economia da história, a relação sistemática com o coletivo das personagens, a evolução da personagem no enredo e o grau de participação dessa em conflitos; 3 – os dispositivos de figuração, que articuladamente concretizam a figuração, e, para Carlos Reis, esses dispositivos podem ser divididos em três: “dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos); [...] dispositivos de ficcionalização (ou, no mínimo, paraficcionais); [...] dispositivos de conformação acional ou comportamental” (REIS, 2015, p. 123).

O primeiro é aquele em que é mais evidente o trabalho textual,

[...] são aqueles que a chamada narratologia clássica fixou de forma sistemática, a partir dos trabalhos fundadores de Gérard Genette, nos anos 70 e 80 [...]. Por exemplo: as pausas descritivas em regime omnisciente, que operam caracterizações alargada, levando, pela já comentada homologação com a pintura, a retratos com apreciável potencial mimético [...]. Ou então os movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e temperamentais, como se vê na chamada personagem-tipo, com feição temática e social [...]; como é evidente, a personagem-tipo é praticamente obrigatória no romance realista, mas reencontra-se na ficção do século XX, de tendência neorrealista ou similar, prolongando assim a funcionalidade crítica do tipo social, um prolongamento não isento de constrangimentos ideológicos, como se sabe. Em contraste (um contraste que vale aqui como afirmação daquilo que se quer cancelar), outra ficção narrativa, em contexto pós-modernista, tende a desvanecer a retórica da figuração, no aspecto discursivo de que tenho estado a falar; o que não significa a rasura da personagem enquanto tal (REIS, 2015, p. 125-126).

O segundo, dispositivos de ficcionalização, é entendido por Reis como aquele em que a figuração da personagem evidencia ou demonstra a condição de entidade ficcional da personagem. A relação entre figuração e ficcionalidade tem a ver com o problema das tensões entre imanência e transcendência das obras. A personagem, segundo Reis, é um ser intrínseco e em partes aprisionado ao texto ficcional, tendendo a romper com aquele seu estatuto pré-definido; assim, a personagem projeta-se para uma dimensão da transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção. O ímpeto de autonomização passa a estimular uma “visão fenomenológica da personagem; é pela concretização, no ato de leitura, que autonomização se decide, contribuindo para incutir sentidos renovados ao texto e atualizando-o, na esfera das preocupações, dos anseios e das experiências de vida do leitor” (REIS, 2015, p. 127).

Já o terceiro dispositivo, de conformação acional (conformação pode ser entendido como a ação de dar ou tomar forma, ato ou efeito de formar um ser ou uma coisa, segundo Reis (2015)), são os que, conforme o desenvolvimento de uma ação narrativa e de sua temporalidade, podem constituir aspectos de configuração da personagem. Reis afirma que isso remete para as bases do princípio narratividade, se considerar como propriedade diretamente ligada à ação narrativa, como conflitos, tensões, enfrentamentos, cumplicidades, dissensões. Para Reis tal ideia é concreta, clara e irrecusável nos textos narrativos e a pertinência da interação personagem/ação, e “as situações e os eventos interrelacionados fazem sentido porque envolvem conflitualidade e assumem uma dimensão humana, associada a um dinamismo (decorrente também da temporalidade narrativa) que contribui para consumir a figuração” (REIS, 2015, p. 132). Esses dispositivos, segundo Reis (2015) são referentes aos comportamentos humanos que estão implicados e manifestados na ação narrativa. Dessa forma, tais comportamentos revelam a feição psicológica, ideológica ou moral da personagem. A conformação acional abrange simultaneamente personagem, ação, tempo e eventos singulares que se pode encontrar na ação. Ela não define a personagem desde o primeiro momento, mas funciona como uma prévia para o desenvolvimento da figuração, sendo um processo gradual e complexo, que nos ajuda a compreender a personagem.

De acordo com Reis, o segundo elemento determinante para a figuração da personagem é da ordem da extensionalidade, da transficcionalidade, da sobrevida, compreendendo algo para além do objeto significante, para além de si mesmo. Nele estão os dispositivos de ficcionalização, a semântica transficcional da personagem, a representatividade temática, o condicionamento e as determinações extra-ficcionais e a sobrevida, a qual considera, também, os movimentos hipertextuais, as transposições hipermediáticas e a fortuna crítica.

Há o terceiro elemento é da ordem da estratégia narrativa. Nesse é preciso atentar para o estatuto do narrador, se ele for personagem, observar que há dois eus, o que narra e o narrado, a funcionalidade narrativa da personagem (se conta histórias dentro da história) e a correlação com os regimes de focalização e estruturação do tempo.

O professor Carlos Reis, ao pesquisar as narrativas meta-históricas, discorre que nelas se encontra, muitas vezes, “a figuração ficcional de personalidades históricas, por via de metalepse, com o propósito ideológico bem diverso do que inspirava a novelística histórica do romantismo” (REIS, 2015, p. 130). Isso ocorre em *Memorial do convento*, de José Saramago, com D. João V e D. Ana Maria Josefa, por exemplo, e para tratar dessa personagens, ele usa o termo *personagem meta-histórica*.

Os estudos realizados por Carlos Reis sobre as figuras de ficção, pensando nos seus processos e figuração, auxiliam no entendimento das personagens no romance e no desvendamento de quem são essas personagens. Refletir e investigar os elementos e dispositivos de figuração, a partir da minha leitura, enquanto mulher, brasileira, branca e pesquisadora, e do meu mundo subjetivo, são formas de direcionar a minha interpretação das mulheres saramaguianas. E, assim como Saramago refletiu ao pensar na metafísica de seus romances e nas suas personagens, eu pergunto que imagem do feminino elas representam, se aquele que o autor diz ter buscado fazer e a teoria da personagem desenvolvida por Carlos Reis pode vir a ajudar-me a responder tais questionamentos.



## 4 PERSONAGENS FEMININAS SARAMAGUIANAS: UMA LEITURA DAS EVOCAÇÕES E PROCESSOS

### 4.1 A *JANGADA DE PEDRA*

#### 4.1.1 Que mulheres estão a bordo da jangada?

A *jangada de Pedra* (1986) apresenta uma narrativa acerca da separação da Península Ibérica do continente europeu. Assim, o lugar vê-se transformado em ilha (a Jangada) e fica à deriva, navegando pelo oceano. Mas antes de chegar neste momento da história, lemos uma série de fatos insólitos relacionados aos cinco protagonistas e que os unirá no decorrer do enredo: Joana Carda riscou, com uma vara de negrilho, o chão e os cães mudos passaram a ladrar; Joaquim Sassa teve um momento de grande força e lançou uma pesada pedra ao mar; Pedro Orce começou a sentir o chão tremer sob seus pés; José Anaiço passou a ser seguido por um bando de estorninhos em todos os lugares; e Maria Guavaira começou a desfiar uma meia de lã azul e o fio não tinha fim.

Nessa narrativa, o principal focalizador é o narrador, caracterizado como um narrador externo (*external narrator*), que controla as perspectivas. A partir da voz que fala, a focalização se alterna entre externa e interna, pois algumas vezes o focalizador é uma personagem, sendo *non-character-bound focalizer* (focalizador não vinculado à personagem) e *character-bound focalizer* (focalizador vinculado à personagem). Essas personagens que dedicarei meu olhar são mulheres Joana Carda e Maria Guavaira. Elas dividem o protagonismo com os homens. Contudo, em termos de número, há uma disparidade, visto que há três personagens masculinas e duas femininas.

A primeira figura a aparecer é Joana Carda. A perspectiva do narrador é dada sobre o objeto focalizado. Quando é acessado os atos mentais e físicos da personagem, segundo Nünning, é alcançado a sua perspectiva e nós, leitores, somos convidados a projetar nosso saber acerca de pessoas da ficção, construindo, assim, o universo ficcional:

Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbére começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se (SARAMAGO, 1988b, p. 7).

Neste trecho, mesmo que se tenha a pretensão de relatar um fato, o narrador organiza a narrativa sob sua perspectiva. Expressa, assim, uma expressão de opinião ou juízo de valor, pois a mulher está relacionada a algo da natureza, o galho e a terra, e também ao místico, como se tivesse praticado algum ato de feitiçaria. Imagem essa que, há muito tempo, vem sendo atrelada à figura feminina. Apesar de também existir a imagem do homem ligado ao místico, ao sobrenatural, como feiticeiro ou mago, quando é uma mulher, o resultado de tal magia, geralmente, é ligado a algo desastroso para humanidade. Neste caso, o ladrar dos cães, que há muito tempo não latiam, pois causa pânico nos moradores locais, sendo entendido como sinal de mau agouro no enredo. Além disso, a menção do Cérbero, cão de três cabeças que guarda as portas do inferno, mais uma vez conecta a figura feminina ao maligno, ao demoníaco; no entanto, cabe lembrar que tanto o cão quanto o diabo são figuras positivas na narrativa de Saramago como um todo.

De acordo com Schmidt (2017), os padrões atribuídos às mulheres estão ligados a uma superestrutura ideológica patriarcal. Esses servem de base à

[...] construção de uma política que fixa o feminino como uma categoria sexual, natural e imutável, e não como uma construção cultural. Uma vez que o sentido de gênero na ideologia patriarcal não se traduz simplesmente pela noção de “diferença” do feminino em relação ao masculino, mas pela noção de divisão e inferioridade, a polarização dos sexos, tradicionalmente definida pelos termos “cultura” e “natureza”, perpetua uma mitologia que hierarquiza os papéis sexuais e que, em última análise, visa assegurar a subordinação da mulher e controle da sexualidade feminina (SCHMIDT, 2017, p. 41).

Assim, muitas vezes, representar a mulher ligado à natureza, ao místico, reforça estereótipos, atitudes e normas que foram dadas às mulheres. Estar conectado a isso não é ruim, porém quando isso é feito sistematicamente, como forma de reduzir o feminino e condicioná-lo somente a esse lugar, isso se trona um problema.

Por muito tempo na literatura, segundo Schmidt (2017, p. 43), houve a dicotomização da personagem mulher, representando-a, de modo geral, entre dois polos: mulher-deusa, como antídoto à imperfeição do homem; mulher-demônio, encarnação do sexo. Joana e Maria, por diversas vezes, oscilam entre essas duas categorias, a primeira com a vara de negrilho e a segundo com o cuidado do sítio e trato com os animais. Quando isso é colocado à serviço da ideologia patriarcal, a mulher é glorificada, quando aparenta alguma ameaça, ela é degradada, temida e negada

Na sequência, há o trecho em que o narrador externo comenta esse ato de Joana Carda e cria uma hipótese, marcada pela conjunção “se”, de uma conversa entre ela e um alguém

que a indaga sobre o seu ato de riscar o chão. É o primeiro contato do leitor com a voz dessa personagem, porém é uma voz, mesmo que esteja em discurso direto – marcado pelas vírgulas e inicial maiúscula, estilo do autor –, em que o focalizador é o narrador externo e a focalização é interna. Nessa conversa hipotética, não aparece a real voz da personagem, é um ponto de vista externo, a ideia do narrador de como essa personagem reagiria e falaria, vide os trechos sublinhados:

[...] bastou que uma mulher chamada Joana Carda riscasse o chão com a vara de negrilho para que todos os cães de além saíssem à rua vociferantes, eles que, repete-se, nunca tinham ladrado. Se a Joana Carda alguém vier perguntar que ideia fora aquela sua de riscar o chão com um pau, gesto antes de adolescente lunática do que de mulher cabal, se não pensara nas consequências de um acto que parecia não ter sentido, e esses, recordai-vos, são os que maior perigo comportam, talvez ela responda, Não sei o que me aconteceu, o pau estava no chão, agarrei-o e fiz o risco. Nem lhe passou pela ideia que poderia ser uma varinha de condão, Para varinha de condão me pareceu-me grande, as varinhas de condão sempre eu ouvi dizer que são feitas de ouro ou de cristal, com um banho de luz e uma estrela na ponta, Sabia que a vara era de negrilho, Eu de árvore conheço pouco, disseram-me depois que negrilho é o mesmo que ulmeiro, sendo ulmeiro o mesmo que olmo, nenhum deles com poderes sobrenaturais, mesmo variando os nomes, mas, para o caso, estou que um pau de fósforo teria causado o mesmo efeito, Por que diz isso, O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, não se pode restringir-lhe, mil vezes o ouvi à gente mais velha. Acredita na fatalidade, Acredito no que tem de ser (SARAMAGO, 1988b, p. 8, grifos meus).

O narrador controla, por meio dessa perspectiva da personagem não nomeada e da ironia, um possível julgamento que Carda sofreria: ser taxada de “adolescente lunática”, diferenciando do que esse sujeito acha que é “mulher cabal”; pensando em nossa sociedade, isso seria o mais leve que poderia acontecer com ela. Nessa focalização vinculada à personagem, há uma comparação e discussão entre os tipos de mulheres e aceitação de uma em detrimento da outra. Dentre os sinônimos que cabal tem (obviamente é dado no masculino, a tal da linguagem ‘neutra’): completo, perfeito, acabado, competente, idôneo, capaz; leva a entender que uma mulher tem essas características, enquanto a adolescente não. Ademais, esse julgamento questiona a racionalidade feminina “se não pensara nas consequências de um acto que parecia não ter sentido, e esses, recordai-vos, são os que maior perigo comportam”, algo que praticamente toda mulher já enfrentou. No senso comum criado pelo patriarcado, as mulheres são consideradas seres passionais, enquanto os homens são os detentores de razão.

Ainda nesse interrogatório, percebo a insistência dessa focalização vinculado à personagem em atrelar à Joana Carda percepções que seriam óbvias do universo feminino, como os contos de fadas e o conhecimento das plantas da natureza, representado pela

pergunta sobre a vara de condão e tipo de galho. É como se toda a mulher imaginasse uma varinha mágica em qualquer pedaço de pau e tivesse afinidade com todos os elementos da natureza, como se isso nos fosse nato, ou mesmo que creem em elementos sobrenaturais e fantasiosos, o que cai por terra com as respostas de Joana. Desse modo, mesmo que não seja a voz da personagem há uma tentativa de derrubar as concepções acerca do feminino, contudo não é dada a oportunidade do feminino fazer isso é o narrador externo quem assume a focalização, não é o feminino se expressando diretamente, é a imagem que se tem do feminino que é apresentado.

Os cinco protagonistas têm ligação com o místico, Joana Carda, Pedro Orce e José Anaiço à natureza, risco no chão, terra tremer, estorninhos, respectivamente, Joaquim Sassa à força e Maria Guavaira ao trabalho manual. As figuras femininas, assim, ainda estão conectadas aos estereótipos definidos pela sociedade: domínio da natureza e confecção de rendas, produtos de lã, manufaturas.

Assim como Joana Carda, o que Maria Guavaira fez também não é um bom sinal, pois, ao compará-la à Ariadne às avessas, indica que o seu feito leva à perdição:

E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome embora não gerúndio, que subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho, [...] e achando-o vazio pôs-se a desfazer-lhes as malhas, por desfazio de quem não tem outra coisa em que ocupar as mãos. Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio da lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho, não bastavam os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente. [...] Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perde-nos. A ponta, onde está (SARAMAGO, 1988b, p. 16).

À medida que narra, a focalização do narrador externo apresenta informações acerca dessas personagens, como ocorre quando José Anaiço encontra Joana Carla pela primeira vez. É através da perspectiva do narrador e de José Anaiço (perspectiva da personagem) (parte sublinhada) que descubro mais informações de quem é essa mulher:

Parou José Anaiço à entrada da sala, viu uma mulher nova, uma rapariga, *só pode ser esta, não há aqui outra pessoa, apesar de estar no contraluz dos cortinados das janelas parece simpática, ou mesmo bonita, veste calças e casacos azuis, de um tom que deve ser anil, tanto pode ser jornalista como não, mas ao lado da cadeira onde se senta tem uma pequena mala de viagem e sobre os joelhos um pau nem pequeno nem grande, entre um metro e um metro e meio, o efeito é perturbador, uma mulher vestida assim não se passeia pela cidade de pau na mão, Jornalista não será, pensou José Anaiço, pelo menos não estava à vista os instrumentos do ofício, bloco de papel, esferográfica, gravador.*

A mulher levantou-se, e este gesto, inesperado, pois está dito que as senhoras, segundo o manual de etiqueta e boas maneiras, devem esperar nos seus lugares que

os homens se aproximem e as cumprimentem, então oferecerão a mão ou darão a face, de acordo com a confiança e o grau de intimidade e sua natureza, e farão o sorriso de mulher, educado, ou insinuante, ou cúmplice, ou revelador, depende. Este gesto, talvez não o gesto, mas o estar ali, a quatro passos, levantada uma mulher esperando, ou, em vez disto, a súbita consciência de se ter suspenso o tempo enquanto não for dado o primeiro passo, é verdade que o espelho é testemunha, mas de um momento anterior, no espelho José Anaiço e a mulher ainda são dois estranhos, deste lado não, aqui, porque vão conhecer-se, conhecem-se já. Este gesto, este gesto que antes não pôde dizer tudo, fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo, esta impressão não confundível com o conhecido tremor de que fala Pedro Orce, não vibram de José Anaiço os ossos, mas todo o seu corpo sentiu, física e materialmente sentiu, que a península, por costume e comodidade de expressão ainda assim chamada, de facto e de natureza vai navegando, só o sabia por observação exterior, agora o sabia por sua sensação própria que o sabe. Assim, por causa desta mulher, se não apenas deste momento em que ela veio, que mais do que tudo contam as horas em que as coisas acontecem, deixou José Anaiço de ser apenas o involuntário chamariz de pássaros loucos. Avança para ela (SARAMAGO, 1988b, p. 112-113, grifo meu).

Nesse encontro das personagens, do modo como a perspectiva da personagem e a do narrador se relacionam resulta a estrutura de perspectiva, há um alternância entre focalização externa e interna, a qual se realiza no processo de leitura. Dessa forma, eu, leitora, procuro identificar e organizar os contrastes e semelhanças entre os tipos de focalizadores, de focalização e de perspectivas.

Assim como a focalização se modifica no decorrer da narrativa, os níveis de narração, segundo Bal (2017), também mudam conforme a posição do narrador. Para isso, a autora faz a distinção entre duas situações linguísticas, uma pessoal e outra impessoal. Na situação pessoal, pode-se distinguir indicadores linguísticos tais como, pronomes pessoais, em primeira e segunda pessoa, palavras emotivas e expressões modais, o que é percebido no início do excerto acima: “não há aqui outra”. Na situação impessoal encontram-se pronomes na terceira pessoa e pronomes indicativos, advérbios de lugar e tempo que estabelecem uma distância do falante (este, seu, desta, agora, no momento anterior). Esses indicadores da função emotiva são relevantes porque, por meio deles, o narrador refere-se a si mesmo.

No caso desse excerto, a perspectiva do narrador e da personagem José Anaiço se confundem ao focalizar a personagem Joana na sala. Normalmente, em uma situação narrativa básica o actante (*actor*)<sup>47</sup> fala para outro actante. Não obstante, em alguns casos, o narrador pode referir-se a si mesmo implícita ou explicitamente. Os sinais de função emotiva são também sinais de auto referência. Quando o narrador combina uma situação narrativa, na qual a voz do actante compartilha o espaço narrativo, no qual o próprio narrador utiliza da

---

<sup>47</sup> Mieke Bal faz distinção entre os termos *actante (actor)* e *personagem (character)*, sendo que o termo *actor* é usado para se referir a uma figura mais geral e abstrata, é uma função do enredo; e *personagem* para a figura mais específica, distinta, na maioria das vezes com características humanas, é uma figura da narrativa.

linguagem pessoal, referindo-se a sua própria posição, esse narrador se transforma em um actante virtual (possível, mas não realizável). Por isso, nesse caso, há uma mistura de níveis chamada de interferência textuais, pois os níveis narrativos começam a se entrelaçar ou se mesclar. Uma vez que, ao expressar sinais emotivos, se auto referenciando, o narrador coloca-se no mesmo nível narrativo dos actantes.

Para Bal, as situações narrativas podem ser diferenciadas nas bases das referências no texto para situações de linguagem pessoal ou impessoal. Para entender tais referências, então, é necessário atentar para os indicadores textuais. Segundo Bal,

When the signals of the personal language situation refer to the language situation of the narrator, we are dealing with a perceptible narrator. When the signals refer to the language situation of the actors, and a clear change of level has been indicated by means of declarative verb, a colon, a dash, or quotation mark, we speak of a personal language situation at the second level. [...] When, however, the signals refer to a personal language situation in which the actors participate without previously stepping down from their narrative level, then have *text interference* (BAL, 2017, p. 45, grifo da autora)<sup>48</sup>.

Quando os níveis se entrelaçam, as palavras das personagens são representadas no nível do narrador, pois esse adota o discurso do actante. A forma mais comum disso acontecer é através do discurso indireto: “here the narrator represents the words of the actor as it is supposed to have uttered them” (BAL, 2017, p. 45)<sup>49</sup>. Segundo Bal, o discurso indireto tem algumas características: primeira, é narrado em um nível superior ao que supostamente as palavras na narrativa deveriam ter sido ditas; segunda, o texto do narrador indica explicitamente que as palavras de um actante são narradas por meio de um verbo; e, terceira, uma conjunção ou algo que os substitua e as palavras do actante parecem ser reproduzidas com o máximo de precisão e elaboração:

The first characteristic distinguishes indirect discourse from direct discourse. The second characteristic distinguishes indirect discourse from a mode of representation that is even more indirect. This is most frequently termed *free indirect discourse*, but is also called ‘free indirect style’ or ‘reported discourse’. I call it free indirect discourse (FID). The third characteristic distinguishes (free) indirect discourse from narrator’s text. This last distinction is the one that gives us the most problems in the practice of analysis. That is because the third characteristic is relative (BAL, 2017,

---

<sup>48</sup> “Quando os indicadores da situação de linguagem pessoal se referem à situação linguística do narrador nós estamos lidando com um narrador discernível. Quando os indicadores se referem à situação linguística dos actantes, e uma mudança clara de grau é indicada por meio de verbos declarativos, uma vírgula, um travessão ou aspas, nós estamos falando de uma situação linguística de segundo nível. [...] Todavia, quando os indicadores se referem a uma situação linguística pessoal na qual os actantes participam sem abandonar previamente o seu nível narrativo, temos uma *interferência textual*” (BAL, 2017, p. 45, grifo da autora, tradução nossa).

<sup>49</sup> “aqui [no discurso indireto] o narrador representa as palavras do actante como as deveria tê-lo pronunciado” (BAL, 2017, p. 45, tradução nossa).

p. 46-47, grifos da autora)<sup>50</sup>.

Se a segunda característica do discurso indireto é deixada de lado, estando presente a terceira característica, ocorre o discurso indireto livre e, assim, há a mistura ou interferência entre o texto do narrador e o da personagem. Os sinais da situação de linguagem pessoal do ator e da situação de linguagem (im)pessoal do narrador se cruzam, sem referência explícita para isso. Compreender o funcionamento do discurso indireto, do indireto livre e o texto do narrador possibilita entender os atos narrados e as palavras de uma personagem, pois, por meio desses discursos, a fala da personagem passa a ser narrada em um terceiro nível.

Ainda nesse excerto, é perceptível uma das rupturas que muitos pesquisadores exaltam nos textos saramaguianos: a mulher é quem toma iniciativa de procurar os homens para contar o acontecido e tentar traçar relações entre a história de cada um, além de mostrar o que aconteceu com ela. Se considerar as literaturas canônicas com as quais me deparei em minha formação e trajetória acadêmica, bem como as representações do feminino, em que a mulher sempre é a passiva (vide as princesas dos contos de fada ou as personagens que ficam à espera da iniciativa do homem, em ideal romântico da dama, como em *Iracema* de José de Alencar), nesse romance há uma quebra de expectativa e rompimento com essa tradição, já que a mulher é ativa.

Além do nome e sobrenome dessa personagem feminina, o focalizador vinculado à personagem, misturando com a perspectiva do narrador, revelam a opinião e construção do imaginário feminino dessa voz narrativa. O comentário do narrador, conforme indica Bal, carrega significados e ideologias importantes para o entendimento das ideias presentes no texto. Por meio dele vem algumas características sobre ela, sua aparência física, postura, vestes e projeção da sua profissão, criando um ar de mistério em torno dela para o leitor.

Através do uso dos dispositivos de figuração discursivo (retórico-discursivo), quando menciona as vestes e o fato de muitos conhecerem o feito insólito dos três personagens masculinos, cria-se a justificativa para a suposição da profissão de jornalista de Joana. Ao mesmo tempo, me pergunto o que leva ele a buscar uma profissão que explique o fato dessa mulher o procurar. Será que ela só poderia ter tal atitude se for de cunho profissional? Ainda nesse trecho, o narrador externo ironiza aqueles preconceitos e julgamentos das sociedade

<sup>50</sup> “A primeira característica distingue discurso indireto do discurso direto. A segunda característica distingue discurso indireto de um modo de representação que é ainda mais indireto. Esse último é mais frequentemente denominado *discurso indireto livre*, mas também é chamado de ‘estilo indireto livre’ ou ‘discurso relatado’. Eu o chamo de discurso indireto livre (DIL) [FID na sigla da versão em inglês]. A terceira característica distingue o discurso indireto (livre) do texto do narrador. Esta última distinção é a que nos dá os maiores problemas na prática da análise. Porque a terceira característica é relativa” (BAL, 2017, p. 46-47, grifos da autora, tradução nossa).

sofridos pela figura feminina, quando essa está fora do esperado ou do padrão, como a roupa que usa, a atitude que teve e, nesse caso, andar com uma vara de negrilho à mão à procura de um homem.

A ironia se repete em outro comentário argumentativo do narrador externo a respeito do gesto “inesperado” de Joana se levantar. Essas partes argumentativas

[...] often give explicit information about the ideology of text. It is, however, quite possible that such explicit statements are treated ironically in other parts of the text, or are contradicted by descriptive or narrative parts of the text to such an extent that the reader must distance herself from them. If we want to evaluate the ideological tenor of text, an analysis of the relationship between these three textual forms within the totality of entire text is crucial element (BAL, 2017, 26)<sup>51</sup>.

Tal perspectiva do narrador critica os manuais de condutas destinados ao público feminino, nos quais são indicados as posturas e comportamentos, geralmente de submissão, que as mulheres devem ter em lugares públicos e privados, principalmente diante do masculino. Indicações essas que procuram agradar ao homem e atender àquilo que a sociedade patriarcal acredita ser o papel ideal da mulher. Tais manuais também servem como guia para definir o que é e o que não é uma mulher cabal, uma mulher de respeito. Isso culmina nos velhos dizeres que ainda hoje circulam na boca do povo, como ‘mulher para casar’, ‘bela, recatada e do lar’ e ‘mulher para se divertir’, reforçando aquela dualidade de deusa/demônia, boa/ruim. Como Joana Carda está indo de encontro ao dito por estes manuais, não é à toa que a sua atitude de riscar o chão com a vara de negrilho traga a afirmação, na narrativa, de ela ter desencadeado um mau presságio, visto que ela não está seguindo o papel que lhe foi dado de mulher passiva, ocorrendo assim, uma crítica.

Repetidas vezes o narrador externo focaliza os gestos e ações de Joana Carda, seja o de se levantar, o de ir contra os manuais, ou o de estar ali à procura dele, afirmando que foi por causa desta mulher que José Anaiço mexeu-se, saiu de sua passividade. Isso coloca a figura feminina como aquela que desestabiliza os padrões e alicerces sociais e como a aquela que pode fazer com que os homens tenham alguma atitude. Isso tem um lado positivo, porque mostra que nós mulheres temos tal capacidade e podemos fazer isso, mas também joga em nós a responsabilidade de fazer isso, como se bastasse nós querermos que a sociedade vai mudar, como se só dependesse de nós, como se os homens também não tivessem o seu papel

---

<sup>51</sup> “[As partes argumentativas] frequentemente fornecem informações explícitas sobre a ideologia do texto. Entretanto, é possível que tais declarações explícitas sejam tratadas ironicamente em outras partes do texto ou sejam contrariadas por partes descritivas ou narrativas, a tal ponto que a leitora [sic] precise distanciar-se delas. Caso queiramos avaliar seu teor ideológico, é crucial fazer uma análise da relação entre essas três formas textuais no texto como um todo” (BAL, 2017, p. 26, tradução nossa).

nessa mudança, coloca-nos o rótulo de salvadora da humanidade. Será que realmente somos? Será que é isso que queremos? Será que isso não é eximir o homem da responsabilidade da mudança dessa sociedade patriarcal e misógina?

Até o momento conheço a personagem através do olhar do outro, em sua maioria, a perspectiva do narrador externo e uma fala apenas do personagem Anaíço (sublinhada no trecho), que vai ao encontro da perspectiva do narrador. Com esses focalizadores, é acionado outro dispositivo de figuração cunhado por Reis (2015), o de conformação acional ou comportamental que, juntamente com o retórico-discursivo, permeia toda figuração da personagens femininas desse romance. Assim, da dimensão distinta referente a descrição e a ainda iniciante figuração da personagem, teorizados por Carlos Reis (2015).

A voz da personagem feminina só começa a aparecer na página 114, trazendo uma focalização, novamente, alternada entre Joana e o focalizador externo, que por vezes se confunde com o focalizador vinculado à personagem José Anaíço. Os níveis da narrativa, o tipo de focalizador e focalização variam e, no decorrer dessa obra saramaguiana, a exemplo do excerto que já abordei e do que está a seguir, é possível ver um primeiro nível de focalização em que o focalizador é externo, delegando a focalização para um focalizador interno, o focalizador de segundo nível. Assim, vários níveis são possíveis e o foco pode ser transferido do primeiro para o segundo nível.

A percepção dessa mudança de nível pode ser feita por meio da identificação de marcadores de mudança, os quais Bal chama de *attributive signs* (sinais atributivos). Tais sinais podem permanecer implícitos, forçando o leitor a deduzi-los de outras informações menos claras da de figuração dessas personagens femininas, como o de Joana Carda, primeira personagem feminina que tem sua voz apresentada, nesta mistura de níveis e focalizações:

Ela responde, e sua voz é agradável, baixa, mas clara, O que eu tenho para dizer, tanto é para um como para os três, desta maneira talvez até me saiba explicar melhor. Os olhos têm uma cor de céu novo, [...] É mesmo bonita, e os cabelos, que são quase pretos, não deviam dar com os olhos, cor de céu novo de dia, cor de céu novo de noite, estão bem uns para os outros, Posso ser-lhe útil em alguma coisa [...], Não sei se poderemos falar aqui, murmurou Joana Carda, Estamos sós, ninguém nos ouve, Mas a curiosidade é muita, veja [...] Não posso convidá-la a subir, além de parecer inconveniente, deverá ser proibido receberem os hóspedes visitas nos quartos, Por mim não teria importância, não precisaria de defender-me de quem certamente, não está a pensar em atacar-me, De facto não é essa a minha intenção, tanto mais que a vejo armada. Sorriram ambos, mas no sorriso havia algo de forçado, de constrangido, uma súbita aflição, na verdade a conversa tornara-se íntima de mais para quem só há três minutos se conhece, e apenas de nome, Em caso de necessidade este pau servia , disse Joana Carda, mas não é para isso que o trago comigo, para falar francamente é ele que me traz a mim. A declaração, de tão insólita, limpou os ares, equilibrou as pressões, a atmosférica e a sanguínea. Joana Carda segurava a vara sobre os joelhos, esperava a resposta, enfim José Anaíço

disse, É melhor sairmos, conversaremos na rua, num café, ou num jardim, se quiser. Ela pegou na mala, ele tirou-lha da mão, Podemos deixá-la no meu quarto, mais o pau, O pau não o largo, a mala levo-a também, talvez não seja conveniente voltar aqui, Como quiser, pena é que a sua mala de viagem seja tão pequena, metia-se-lhe o pau dentro, Nem todas as coisas nascem umas para as outras respondeu Joana Carda, o que, apesar de óbvio, comporta não pouca filosofia (SARAMAGO, 1988b, p. 113-115, grifos meus).

Entremeio ao diálogo dessas personagens, o narrador externo focaliza a personagem e apresenta mais algumas características de Joana, ocorrendo o uso dos dispositivos retórico-discursivos. Essas correspondem a um ideal de beleza recorrentes na tradição ocidental: cabelos escuros, olhos claros, provavelmente azuis, o que também indica que sua pele, possivelmente, é branca. Representação essa com a qual me deparei durante boa parte da minha vida, imagem indicada nas mídias como o tipo de beleza ideal, a ser alcançada para ter sucesso diante dos homens e fonte de elogios, basta lembrarmos do ícone que foi Ana Paula Arósio, tida como *sex symbol* nos anos 1990 ou Mel Lisboa no início dos anos 2000.

A descrição da fala de Carda, o tom de voz dela (murmuro) e o modo de falar, apesar de anteriormente ironizar os manuais de etiqueta e demonstrar um certo tom de discrição, indicam uma fala de acordo com o padrão indicado ou esperado de uma mulher: voz suave e tom baixo. A focalização do narrador externo também quebra o diálogo, apresentando o que seriam as impressões de José Anaiço sobre essa mulher, quando ele faz dessa focalização vinculada à personagem parece que, enquanto essa mulher fala, o homem está preocupado ou dando atenção à aparência dela, destacando que, para ele, a beleza, o corpo vem antes do que expressa verbalmente, antes do que pensa. Mesmo que seja para mostrar o encantamento deste homem diante desta mulher, que o desestabilizou emocionalmente, me parece ainda prevalecer a aparência física antes das ideias, pois não apresenta a perspectiva da personagem masculina a respeito dessa fala, sobre o que Joana tem a dizer aos três homens.

O dispositivo de conformação acional aparece nas falas de Joana Carda. Nessas, eu percebo que há certa liberdade com uso das palavras e encaminhamento da conversa. Além de mostrar a não desconfiança dela em relação a índole daquele homem, quando afirma que, presumivelmente, ele não vai atacá-la, é a voz dela que encaminha o diálogo a um cunho mais íntimo, como afirma a perspectiva do focalizador externo, através do comentário argumentativo na sequência.

Também é o mote para que haja a pergunta sobre a vara de negrilho que ela carrega, indicando se seria uma arma para se defender de qualquer ataque masculino. Na sequência, ela deixa claro que o fato de carregar esse pau não é para se defender. Ainda, revela a não preocupação com o que os outros poderiam pensar de sua imagem, uma vez que deixa claro

não se preocupar em ir ou não para o quarto daquele desconhecido. É através da voz dessa personagem, também, que muitas reflexões e críticas são construídas ao longo da narrativa como expressada na última fala do excerto acima. Nesse caso, temos essa mulher à frente de seu tempo e mais perspicaz, que está mais preocupada com seus interesses do que as percepções dos outros.

O que para os três homens parecia estar resolvido, após passarem pelas investigações, se liquefez com a presença dessa mulher. A partir do aparecimento de Joana, o narrador externo cria uma generalização sobre as mulheres, por meio de um trecho argumentativo, trazendo sua perspectiva do objeto focalizado: “[...] mas esta aparecida mulher por assim dizer, veio fazer voltar tudo ao princípio, como de todas elas, aliás, é apanagem, ainda que nem sempre dessa radical maneira” (SARAMAGO, 1988b, p, 132, grifo meu), relacionando como aquelas que tem apanágio, que pode ser entendido como uma característica, um atributo, um privilégio. Isso tem, novamente, dois pontos que podem ser discutidos. O primeiro é referente ao lugar em que o narrador externo coloca Joana e as mulheres, como figuras que podem mudar os espaços e as situações em que elas se encontram. Isso cria uma representação às leitoras, contribuindo para o entendimento de que elas podem buscar mudanças na sociedade. Se considerar a época da escritura da obra e em que a história se passa, isso é um avanço, porque a mulher precisava, ainda mais do que hoje, reivindicar seus direitos, como o básico de falar com um homem ou se levantar quando deseja. Todavia, o segundo ponto coloca a mulher na posição de ser quem pode mudar sua situação na sociedade, tirando do homem a parte que lhe cabe dessa responsabilidade. Enquanto o homem não precisava revisar praticamente nada sobre a sua posição, como acontece com os personagens masculinos desse enredo, a mulher é quem pode fazer alguma coisa e se levantar contra o patriarcado, basta ela querer, o que sabemos que não acontece na prática.

Na sequência, Joana consegue convencê-los a acompanhá-la até o local do risco, sem dar grandes explicações. Uma construção utópica, porque, diariamente, as mulheres são questionadas por qualquer tomada de posição ou ideia dita, principalmente por aqueles que não a conhecem. Talvez, aqui haja um indício da posição que se espera do homem diante da figura feminina quando a mesma lhe apresenta suas perspectivas. Uma postura masculina diferente daquela que enfrentamos no nosso dia a dia, em que somos interrompidas, questionadas, em que duvidam do nosso conhecimento, não nos dão espaço de fala. Mesmo quando Pedro Orce desconfia, chama ela de estouvada (amalucada), vide trecho a seguir, o comentário não é feito diretamente à Joana, mas sim ao seu colega José Anaiço, que a defende. O narrador externo ainda conduz a focalização do enredo e apresenta a perspectiva

das personagens pelo discurso direto, indireto e indireto livre (em itálico). Nesse último não fica claro se realmente é a opinião da personagem ou do narrador, mesmo assim, pode-se afirmar que narrador e personagem compartilham da mesma perspectiva, uma focalização vinculada à personagem, sobre a figura feminina:

Joana Carda ainda não revelou o nome do lugar ou sequer duma cidade próxima dele, limitou-se a dar a direção geral, Vamos para o norte, pela auto-estrada, depois indico o caminho. Discretamente Pedro Orce puxara José Anaiço de lado para lhe *perguntar se achava bem irem assim à aventura, cegamente entregues ao alvedrio duma estouvada de pau na mão, se não seria isto uma armadilha, um rapto, uma ardilosa manha*, De quem, quis José Anaiço saber, Isso não sei eu, podem estar a querer levar-nos para o laboratório de um sábio louco (SARAMAGO, 1988b, p. 132).

A defesa de José Anaiço pode ser entendida como resultado do encantamento que está sentindo por ela, o que beira à irracionalidade, pois vai seguir as indicações de uma desconhecida. Ao mesmo tempo em que a problemática característica de mulher envolvente, que torna o homem desvairado, também ocorre o idealismo em relação a essa mulher que confiou em três homens desconhecidos e decidiu viajar com eles, sem considerar o risco, desde cedo aprendido por nós mulheres, de sofrer algum abuso, como o sexual, por exemplo.

Quando os quatro se reuniram para acertar a viagem, acontece, então, o interrogatório com Joana Carda. Assim, se efetiva aquelas perguntas e explicações que o narrador nos apresentou no início do romance. Os níveis da narrativa, cunhados por Bal (2017) se trocam, e o que era a focalização do narrador, as suposições dele no início, passa a ser das personagens. Agora, o alguém, o narrador actante virtual que a indagou no início como uma personagem sem nome, são os protagonistas homens dessa história. Joana Carda passa por aquilo que mencionei anteriormente, que sempre passamos ao apresentarmos nossas ideias e pontos de vista.

Ainda sobre a personagem Joana Carda, há mais algumas menções que a caracterizam e ajudam a construir sua figuração. No trecho a seguir, descubro esses pormenores, por meio do dispositivo de conformação-acional presente na própria voz da personagem ao rebater um comentário de Joaquim Sassa:

[...] Agora vamos por este caminho, respondeu Joana Carda, e enquanto fomos andando direi de mim o que falta dizer, não que isso importe muito à razão que aqui nos trouxe, mas porque não faria qualquer sentido continuar a ser uma desconhecida para quem me acompanhou até aqui, [...] o murmúrio de Joaquim Sassa, Que menina. Joana Carda sorriu, Menina já não sou, nem a virago que lhe pareço ser. Não direi virago, Autoritária, senhora do seu nariz, pernóstica, perliquitete, Credo, o que aí vai, diga misteriosa e basta, Porque há um mistério, porque não traria aqui

ninguém que não acreditasse sem ver, mesmo vocês, em quem também os outros não acreditam, Agora já nos vão fazendo esse favor, Mais afortunada fui eu, que só precisei de dizer uma palavra, Oxalá agora não vá precisar de muitas (SARAMAGO, 1988b, p. 138, grifos meus).

Nesse trecho, há o segundo nível da narrativa, devido à focalização interna e perspectiva da personagem Joana Carda, bem como a *qualification* a que Bal se refere. É ela quem toma a iniciativa de relatar parte de sua vida a esses homens que acreditaram nela, sendo a focalizadora. Há a presença da consciência dessa personagem feminina acerca dos rótulos que podem vir a lhe colocarem por causa de sua aparência ou de suas atitudes. Ela antecipa o que o olhar do outro poderia produzir sobre ela, afirmando que, apesar de aparentar ser *virago* – expressão para definir mulher robusta de modos masculinos – não o é. A personagem elenca outros adjetivos que imagina serem o que seu/sua ouvinte ou o leitor/a está pensando sobre ela. Quando é utilizado um adjetivo recorrente para se referir às mulheres: misteriosa, ela rebate que o mistério não é ela ou está nela e sim no fato que aconteceu com ela, do mesmo modo como aconteceu algo misterioso com eles. Desse modo, há uma perspectiva da personagem sobre o misterioso não ser do feminino, como costumeiramente se diz, mas de determinadas circunstâncias. A consciência dessa mulher, da sua sorte em ter sido acreditada apenas com a palavra, sem dar grandes explicações justificativas e provas, fica clara.

Ao contar onde vive e a razão de viver ali, justificando e, ao mesmo tempo, não justificando os motivos de sua separação, a voz da personagem propicia a reflexão acerca da nossa necessidade, como sociedade, em querer saber os motivos das decisões da vida alheia, além de apresentar a perspectiva dessa figura feminina quanto à vida. O narrador neste momento não se pronuncia, prevalecendo o discurso direto, apenas relata as ações das personagens se direcionando ao local do risco, nem os personagens masculinos respondem alguma coisa. A perspectiva de Joana parece que está sendo ouvida apenas por nós leitores/as. Pela voz da personagem, ainda há uma crítica aos costumes que direcionam uma mulher separada aos cuidados dos parentes próximos. Atitude essa que ela não sabe se é certo ou não, pois sua preocupação não parece ser com os costumes ou com o pensamento das sociedades em relação a isso, mas a sua compreensão de sobre o que é a vida e o que ela fez ou fará com a sua vida. Não parece ser uma mulher preocupada com as convenções sociais, e sim consigo mesma, contribuindo assim, para a figuração dessa protagonista pelo leitor.

Somente neste momento, o narrador externo descreve as sensações de José Anaíço e Joaquim Sassa, caracterizando-os como desorientados, e tece comentários argumentativos

destas falas de Joana Carda. A focalização do narrador externo (em itálico), que pode ser confundida com os pensamentos e focalização dos personagens masculinos em uma leitura rápida, julga os pensamentos e opiniões de Joana Carda, ao mesmo tempo em que critica determinada categoria de filósofos. Parece que ele a subjuga como filósofa, enquanto exalta José Anaiço como professor preparado para identificar as contradições dela. Se fosse ao contrário este julgamento aconteceria? Na última fala, parece estar ligada a essa personagem aquela característica de sexto sentido, que muitas mulheres ouvem ser pertencente ao feminino, assim como a tarefa de reunir e representar aqueles que estão fora do padrão ou da lógica do mundo:

[...] Não vivo nesta aldeia de Ereira, começou Joana Carda, a minha casa era em Coimbra, só aqui estou desde que me separei do meu marido, há um mês, os motivos, de que adiantaria falar de motivos, às vezes basta um só, outras vezes nem juntando todos, se as vidas de cada um de vocês não vos ensinaram isto, coitados, e digo vidas, não vida, porque temos várias, felizmente vão-se matando umas às outras, senão não poderíamos viver. Saltou uma regueira larga, os homens seguiram-na, e quando o grupo se recompôs, agora pisando um chão macio e arenoso, de terra que as cheias assorearam, Joana Carda continuou a falar, Estou em casa de uns parentes, queria pensar, mas não o balancé do costume, terei feito bem, terei feito mal, o feito feito está, queria pensar na vida, para que serve, para que servi eu nela, sim, cheguei a uma conclusão e julgo que não há outra, não sei como a vida é. Vê-se na cara de José Anaiço e Joaquim Sassa *que vão desorientados, a mulher que desceu à cidade de pau na mão a proclamar impossíveis actos de agrimensora saiu-lhes filósofa nos campos de Mondego, e da espécie negativa, ou, mais complicada ainda, dessa categoria especial que diz sim quando disse não, que dirá não quando sim tiver dito. José Anaiço, que recebeu o preparo de professor, está habilitado a perceber melhor estas contradições, não é o caso de Joaquim Sassa, apenas as pressente, por isso o incomodam duplamente.* Prossegue Joana Carda, agora parada porque está perto do local aonde quer conduzir os homens, e ainda lhe falta alguma coisa para dizer, outras que houver ficarão para outra altura, Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas como os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente me sinto eu, teria sido uma desilusão se não tivessem vindo comigo até aqui, mas vieram, pode ser que alguma coisa ainda tenha sentido, ou volte a tê-lo depois de o ter perdido todo, agora acompanhem-me (SARAMAGO, 1988b, p. 138-139, grifos meus).

Nem todas as personagens de Saramago possuem nome e sobrenome, mas esse não é o caso dos protagonistas desse romance. São utilizados elementos da ordem da intencionalidade para a figuração dessas personagens e da ordem da estratégia narrativa (REIS, 2015), através da correlação entre os focalizadores. Joana Carda, além da figuração mencionada até o momento, compondo quem ela é, também apresenta uma explicação sobre seu sobrenome ao/à leitor/a e a José Anaiço, através da sua perspectiva, depois de ouvir a explicação da origem de Anaiço (uma justificativa muito próxima daquela dada por Saramago a respeito de

seu próprio sobrenome). A focalização principal é a interna, e a personagem informa características sobre si (*qualification*):

Um avô meu chamava-se Inácio, com o tempo tornou-se apelido da família, e tu, por que é que te chamas Carda, Em tempos passados a família tinha o apelido de Cardo, mas uma avó que depois de lhe morrer o marido ficou com a família à custa começaram-lhe a dar o nome de Carda, tinha merecido bem o seu próprio nome de mulher. Julguei que fosses carda de prego, Agora já podia ser, e outra coisa, uma vez fui procurar-me no dicionário e vi que carda era também um instrumento de dilacerar as carnes, pobres mártires, esfolados, queimados, degolados, cardados, É isso que me espera. Se eu voltasse ao nome de cardo não ganharia com a troca, Sempre picarás, Não, eu não sou o nome que tenho. Quem és, então, Eu. José Anaíço estendeu a mão, tocou-lhe no rosto, murmurou, Tu, ela fez o mesmo, em voz baixa repetiu, Tu, e os olhos arrasaram-se de lágrimas, será por estar ainda sensível da sua má vida passada, agora, tinha de ser, vai querer saber da vida dele, És casado, tens filhos, que fazes, Fui casado, não tenho filhos, sou professor. Ela respirou profundamente, se não foi antes um suspiro, de alívio, depois disse, sorrindo, É melhor chamá-los coitados, morrem de frio. José Anaíço disse, Quando contei ao Joaquim o nosso primeiro encontro, quis dizer-lhe a cor dos teus olhos, mas não fui capaz, disse cor de céu novo, disse uns olhos não sei bem, e ele pegou na palavra, passou a chamar-te assim mesmo, Como, Dona Olhos Não Sei Bem, claro que na tua presença não se atreve, Gosto do nome, Gosto de ti, e agora temos de chamá-los (SARAMAGO, 1988b, p. 150, grifos meus).

Na explicação da passagem da palavra *Carda* para o feminino, me deparo, talvez pela primeira vez, com uma abordagem referente ao sobrenome das famílias. No momento da escritura desse trabalho, não me vem à mente outro romance que eu tenha lido em que convide o/a leitor/a a pensar no fato de o sobrenome que prevalece, que passa de geração para geração, sempre serem da família do homem. Por muito tempo, o casamento sempre fez com que a mulher perdesse seu sobrenome e assumisse o sobrenome do esposo e os/as filhos/as oriundos/as dessa união também recebem o sobrenome do homem. Quando esses/as recebem o da mulher, é o sobrenome do meio, o qual, em uma próxima união, caso seja uma mulher, perde esse sobrenome, ficando com o do pai e une a ele o sobrenome do marido, ou nem registra-se os/as filhos/as com o sobrenome da mãe. Isso aconteceu comigo, meus dois sobrenomes são do meu pai, que são do pai dele; não tenho o sobrenome da minha avó paterna nem da minha mãe, a qual perdeu o sobrenome dela de solteira, que era do meu avô, para assumir o sobrenome do meu pai.

Esta questão do sobrenome familiar revela o quanto a mulher e os filhos são objetos, são posse do homem. Segundo Shulamith Firestone (1976), as classes sexuais estão enraizadas na sociedade, e isso é orquestrado a fim de parecer algo ‘normal’ e ‘natural’. A partir dessa discussão e do dualismo sexual, a autora passa a discorrer e desmontar a visão da época – sobre o qual podemos dizer que ainda existe, atualmente –, da família biológica, revelando que ela “é um poder de distribuição inerentemente desigual” (FIRESTONE, 1976,

p. 18). A família biológica é a principal peça disso, pois nela há hierarquias ordenadas pelo homem e repressões, principalmente sexuais, que mantêm as mulheres e crianças a serviço do masculino. Uma das formas disso acontecer é por meio da anulação do sobrenome da mulher e dominação do sobrenome do homem, tanto nas crianças quanto nas mulheres, como forma de marcar que ambos são propriedades do masculino.

O problema desta fala de Joana Carda é o “merecido”, como se a mulher tivesse que fazer por merecer para ganhar o seu próprio nome e ser dona de si. Ainda, reflito sobre as diferenças de significados quando uma palavra passa do masculino para o feminino. No feminino, Carda é uma ferramenta para cardar, atrelado ao trabalho manual; no masculino, Cardo é uma planta espinhosa, segundo o dicionário (2000). Geralmente, a versão no feminino tem tom pejorativo ou ruim, como, por exemplo, bruxo/bruxa: feiticeiro, mago, mágico/feiticeira, mulher feia, boneca de trapos<sup>52</sup>. Quando José tenta defini-la a partir do sobrenome, Joana não aceita, dizendo que ela não é o sobrenome que carrega, rompendo com essa tradição de família e, por consequência, de objeto de uma família, geralmente, comandada pelo homem.

A intervenção do narrador externo com um trecho argumentativo, ao descrever a hipótese das lágrimas de Joana Carda, me fazem pensar no que seria essa perspectiva dele sobre ‘a má vida passada’, se ele infere foi por causa das recordações do casamento de Joana e término desse, ou do que ela tenha passado com sua família, ou o fato de ela não saber bem o que fazer com a sua nova, vida após a separação. Percebo apenas o julgamento dele sobre a vida dela, o ponto de vista do narrador achando que algo foi ruim para ela.

Na sequência, a focalização do narrador relata o suspiro de alívio dela, por saber que aquele homem, pelo qual se interessou, não apresenta nenhum impedimento nem filhos, nem esposa, reforçando o desejo dela e também certo pudor, porque, provavelmente, não teria a mesma relação com ele caso houvesse isso. É como se o narrador apresentasse uma justificativa ao leitor, a fim de evitar qualquer questionamento sobre essa relação dos dois.

No fim desse excerto, se desenha o encaminhamento da relação que se construirá entre José Anaiço e Joana Carda. Talvez o comentário argumentativo do narrador de má vida passada possa indicar que, com essa união, isso se desfará, em razão de ter encontrado um novo amor, outro homem, como se para ter isso precisasse ter um homem no meio. Ainda no final do excerto supramencionado, a focalização das personagens reforça a figuração dela, com as características de seus olhos e alcunha recebida por causa disso, bem como a

---

<sup>52</sup> Sinônimos encontrados no *Dicionário de sinônimos on-line*, disponível em: [sinonimos.com.br](http://sinonimos.com.br).

perspectiva dela sobre isso. Ainda sobre ela, o narrador externo nos esclarece, mais adiante, que ela tem certa independência financeira e não depende dos parentes ou de homens, por exemplo, para sobreviver: “[...] de Joana Carda é que nada sabemos quanto ao particular dos recursos, pelo menos já vimos que não parece mulher para viver de caridades ou a expensas de macho” (SARAMAGO, 1988b, p. 167). Esse trecho argumentativo está vinculado à perspectiva dos personagens, e talvez do/a leitor/a, sobre quem é essa figura.

A personagem Maria Guavaira é a última personagem protagonista a ser apresentada. É o cão Constante que leva Joaquim Sassa, José Anaiço, Pedro Orce e Joana Carda até ela, sendo Joana quem instigou todos a seguirem o cão. No primeiro contato com Maria, não temos grandes revelações, e a focalização externa revela ser Joaquim Sassa o primeiro a vê-la: “Do interior escuro da casa surgiu uma mulher. Tinha na mão um fio, o mesmo que Joaquim Sassa continuava a segurar. A mulher desceu o único degrau da porta, Entrem que devem vir cansados, disse. Joaquim Sassa foi o primeiro a avançar, levava enrolada no pulso a ponta do fio azul” (SARAMAGO, 1988b, p. 176).

Até o momento é perceptível que o focalizador externo controla a narrativa dando ideia de existir um certo ciúme e inveja de Joaquim diante da relação de José e Joana. Como sei dessa ideia do autor em unir o masculino e o feminino, espero, sem grandes surpresas e anseios, que os dois formem um casal, o que mais adiante é confirmado na narrativa. O focalizador externo molda a narrativa e os personagens de um modo que o leitor veja o fio como do destino, que conduz esse homem a essa mulher, como se fossem predestinados, como se no destino de cada mulher houvesse um homem e vice-versa.

O capítulo 13 inicia com a focalização da personagem Maria Guavaira, contando como encontrou o cão e o ajudou. Quando indagada por Anaiço sobre o motivo do cão tê-los guiado até ela, Maria responde:

Não sei, só sei que um dia partiu com os dentes um bocado de fio, olhou para mim como se quisesse dizer Não saias daqui enquanto eu não voltar, e foi pelo monte acima, por onde agora desceu subiu então, Que fio é este, perguntou Joaquim Sassa enquanto enrolava e desenrolava do pulso a ponta que ainda o ligava a Maria Guavaira, Quem me dera a mim saber, respondeu ela dobrando entre os dedos a ponta do seu lado e assim esticando o fim como um tensíssima corda de guitarra, mas nem ele nem ela pareciam reparar que estava atados, os outros, sim, olhavam, que pensamentos tiveram calaram-nos, ainda que não seja assim tão difícil adivinhá-los, Porque eu não fiz mais do que desmanchar uma meia velha, dessas que serviam para guardar dinheiro, mas a meia quee desmanchei daria um punhado de lâ, ora o que aí está corresponde à lâ de cem ovelhas, e quem diz cem diz cem mil, que explicação encontrará para este caso (SARAMAGO, 1988b, p. 178, grifos meus).

Há a intercalação das falas e, conseqüentemente, da focalização entre as personagens e focalização do narrador externo, sendo esse quem controla tudo. Os níveis de narrativa compõem uma dança entre os focalizadores. Repetidas vezes a perspectiva do narrador reforça que o fio liga Joaquim Sassa e Maria Guavaira, indicando ser alguma coisa do inconsciente, pois os dois não percebem isso, deixando a ideia de, talvez, ser o destino o autor disso.

Até o momento, a figuração dessa personagem só se dá como alguém solícita e envolvida, de alguma forma, com o acontecimento insólito, somente mediante aspectos de sua conformação-acional. Contudo, à medida que as personagens conversam, os contornos dessa figura feminina se delineiam. O focalizador externo tece comentários argumentativos que caracterizam Maria Guavaira como cética, quando ela se torna a porta-voz das reflexões e críticas dos elementos da sociedade como, por exemplo, das notícias transmitidas nas diferentes mídias. Desse modo, há a falsa sensação de dar voz e vez à figura feminina, visto que ao mesmo tempo a julga e rotula como descrente, incrédula e ironiza a situação:

As notícias são palavras, nunca se chega bem a saber se as palavras são notícias.  
*Com essa céptica sentença se interrompeu por alguns minutos a conversa, Maria Guavaira foi buscar umas tigelas [...]. Então ele quis saber se ela vivia sozinha, porque até este momento não se viram outras pessoas na casa, e ela respondeu que era viúva a três anos, que vinham trabalhadores fazer o serviço da terra, Estou entre o mar e os montes, sem filhos nem mais família, irmãos que tenho emigraram para a Argentina, meu pai morreu, minha mãe está doida na Corunha, mais sozinhas do que eu deve haver poucas pessoas no mundo. Podia ter voltado a casar, lembrou Joana Carda, *mas logo se arrependeu, não tinha o direito de dizer tal coisa, ela que ainda há poucos dias quebrara um casamento e já andava com outro homem, Estava cansada, e uma mulher, na minha idade, se torna a casar, será por causa das terras que tiver, os homens vêm casar com a terra, não com a mulher.* É ainda tão nova, Fui nova, e já mal me lembro do tempo e que o fui, e tendo dito inclinou-se para a lareira, para que o lume a mostrasse melhor, olhava Joaquim Sassa por cima da fogueira e era como se tivesse a dizer-lhe, *É assim que eu sou, repara bem em mim, vieste ter à minha porta agarrado a um fio que estava na minha mão, poderei, se quiser, puxar-te para a minha cama, e tu virás, tenho certeza, mas bela nunca serei, a não ser que tu me transformes na mais formosa mulher que alguma vez existiu, é obra que só homens são capazes de fazer, e fazem-na, pena é que não possa durar sempre.*  
 Joaquim Sassa olhava-a do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, agora cavando superfícies, depois alisando sombras, mas o que não se alterava era o brilho dos olhos escuros, acaso uma lágrima suspensa se tornara película de pura luz, Não é bonita, pensou, mas também não é feia, tem as mãos gastas e fatigadas, não se comparam com as minhas que são de empregado de escritório em gozo de férias pagas (SARAMAGO, 1988b, p. 179-180, grifos meus).*

Ao contrário de Joana Carda, que conta sobre si aos outros protagonistas, aqui é o narrador que traz à tona a viuvez de Guavaira e o fato de morar sozinha no sítio, mas a partir do discurso indireto, “ela respondeu que”. Somente na sequência, há a mudança do 1º nível

narrativo para o 2º, e a focalização se intercala entre narrador e personagens. É aberto espaço para ela narrar o que aconteceu com a sua família (*qualification*), justificando, assim, a sua solidão. Entremeio a isso, surge a perspectiva de Joana, sugerindo um casamento, fala essa dita sem pensar, sendo o narrador externo o focalizador da sensação dela de arrependimento e autojulgamento por estar impondo à colega uma ‘solução’, a perspectiva do narrador e da personagem se mesclam e dividem a mesma ideia (“não tinha o direito”). Aqui a focalização interna, vinculada à personagem reproduz algo da sociedade aprendido e, possivelmente, sofrido no patriarcado, julgar e indicar sempre à mulher o casamento, para que ela não se sinta sozinha. Ao mesmo tempo ela se corrige e se arrepende do dito, colocando-se no lugar de Maria caso tivesse ouvido o que ela proferiu (há uma espécie de germe de sororidade). Contudo, como está em discurso indireto livre, também pode ser entendido como o dedo da moralidade do narrador externo, que repreende Joana, pois seu comportamento dos últimos dias não a deixa julgar ninguém.

Isso é interessante na narrativa, porque me percebo em situações semelhantes no meu processo de desconstrução do machismo estrutural, habitante em mim, quando me pego julgando, oferecendo soluções para outras mulheres baseada naquilo que o patriarcado me ensinou durante todos esses anos. É uma briga interna diária de nós mulheres, e deveria ser dos homens também, para sermos mais empáticas com as outras e não afirmarmos e/ou cobrarmos da outra aqueles padrões que a sociedade já nos cobra e tenta nos impor. O arrependimento de Joana Carda não tem este nível de compreensão, de tentar romper com o patriarcado, mas sim porque não se acha digna de julgar, porque está cometendo um erro ao se separar, fugir da casa dos parentes que acolheram e estar com outro homem, praticamente desconhecido, fora de um casamento socialmente aceito. Desse modo, ela não está sendo digna de julgar os outros, como se fosse menor por ter tais atitudes. Não vemos isso nas falas de julgamento dos personagens masculinos ao longo da história em relação às concepções de outros homens ou mulheres.

Na resposta de Maria sobre casar-se novamente, também vejo marcas do patriarcado e certa ironia ao afirmar que somente mulheres jovens podem contrair matrimônio. Ao mesmo tempo, o dispositivo de conformação-acional associado à perspectiva dela, mostra sua consciência de não se iludir com o primeiro ‘par de calças’ que aparece, pois sabe que, muitas vezes, o interesse não é por ela, é pelos seus bens. Desse modo, critica aqueles que veem as mulheres de mais idade com uma fonte de renda ou alguém de quem podem se aproveitar materialmente.

Pela focalização de Maria sobre o olhar do outro acerca de si, é perceptível que ela também é uma mulher com dificuldade de aceitar elogios, como de ser nova ou de aceitar que alguém possa ver beleza nela, só porque não goza da flor da juventude. A narração apresenta um discurso indireto e os sinais da situação de linguagem pessoal do ator e da situação de linguagem (im)pessoal do narrador se cruzam, sem referência explícita para isso, criando um terceiro nível desse discurso. Assim, cria-se a imagem do que Maria estaria pensando ou fazendo para Joaquim Sassa, na tentativa de convencê-lo de que não é bela; outrossim, mostra que capacidade de atrair um homem para o sexo ela tem, porém beleza não. Indica uma baixa autoestima desta personagem, além daquela crença e reafirmação de que uma mulher precisa da comprovação, aprovação e certificação do homem para se sentir bela. Já a perspectiva de Joaquim Sassa também está presa à questão do corpo de Maria, colocando-a entre bonita e o feia e analisando as mãos dessa mulher em comparação às suas, bem como o trabalho desempenhado por ambos.

Na perspectiva dos dois personagens, José Anaiço e Joaquim Sassa, as duas mulheres chamam atenção pelo olhar. Mesmo que em vários momentos eles atentem às outras partes do corpo dessas mulheres, geralmente o atributo que atrai o olhar masculino, há uma ruptura daquilo que realmente encontramos na sociedade, pois não são as partes do corpo que costumeiramente são citadas (peito, bunda, perna). Contudo, não são mencionados elogios e percepções da parte intelectual dessas duas mulheres: ainda é algo meramente atrelado à visão masculina sobre o corpo feminino.

Joaquim Sassa perde-se em seus pensamentos a observar Maria Guavaira através do lume da lareira, como se fosse sugado pelo olhar daquela mulher:

[...] enquanto eu olho e continuo a olhar esta Maria Guavaira que tem um maneira de olhar que não é olhar mas mostrar os olhos, veste de escuro, viúva que o tempo já aliviou mas que o costume e a tradição ainda enegrecem, felizmente brilham-lhe os olhos, e ali está a nuvem que não parece pertencer a esta casa, os cabelos são castanhos, e tem o queixo redondo, e os lábios cheios, e os dentes, ainda há pouco os vi, são brancos, graças a Deus, afinal esta mulher é bonita e eu não tinha reparado, estive ligado a ela e não sabia a quem, tenho que resolver, regresso ou deixo-me ficar aqui [...] pode-se alegar a dificuldade nos transportes, agora ficou vulgar, agora mais bonita, e agora, agora, ao lado de Maria Guavaira não vale nada Joana Carda, a minha é muito mais bela senhor José Anaiço, ora veja se pode comparar a sua mulher citadina e perluxosa com esta criatura silvestre que com certeza sabe ao sal que o vento traz por cima dos montes e deve ter o corpo branco debaixo daquelas roupas, se agora eu pudesse (SARAMAGO, 1988b, p. 180-181).

Do mesmo modo como Joana Carda, Maria também é uma mulher branca dentro dos padrões, conforme a perspectiva do narrador externo vinculado à perspectiva da personagem Joaquim nos descreve na cena acima. O longo pensamento de Joaquim Sassa vem à tona a

tradição de indicar às mulheres viúvas o uso de roupas pretas, como forma de mostrar o luto e segregá-las. A viuvez de Maria só é reforçado pela roupa, porque seu olhar e atitude já estão libertos dessa situação. É pela perspectiva de Sassa que o/a leitor/a descobre algumas características físicas desta personagem. É a descrição deste homem que transforma Maria em uma mulher bonita. Parece que Joaquim fica aliviado, ao agradecer a Deus, por ter percebido ou construído ao observá-la a beleza dessa mulher, indicando que se sentiria frustrado caso estivesse interessado por uma mulher que julga não ser bonita. Ao perceber a beleza dela, ele descobre quem ela é, reduzindo essa mulher apenas o corpo: “[...] é bonita e eu não tinha reparado, estive ligado a ela e não sabia a quem”. Então, vejo que ele só decidiu ficar porque percebeu o quão bonita é. A preocupação de Sassa não é tanto com o sentimento em relação a ela, mas uma competição masculina subentendida, pois acaba comparando Maria a Joana em termos de beleza, como se tivesse ganhado de José por ter ficado com uma mulher mais bonita. Como acontece em nosso cotidiano, aqui há um homem criando uma competição entre as mulheres sem nem mesmo elas saberem. Além disso, nos devaneios dele, Maria já pertence a ele ao afirmar que a minha é mais bonita. Outrossim, ocorre a comparação, o embate entre a mulher luxuosa e da cidade contra aquela do campo e, talvez, mais selvagem, reforçando os estereótipos já existentes entre mulheres do sítio e as urbanas.

Assim como José indagou sobre o sobrenome de Joana, Joaquim pergunta sobre a origem do Guavaira. O dispositivo de conformação-acional e a *qualification* indicam, então, que o dela também tem relação com o lado materno:

Donde é que veio esse nome de Guavaira, que é que significa, e Maria Guavaira respondeu, Guavaira, que eu saiba, é nome que ninguém mais tem, sonhou-o a minha mãe quando eu ainda estava dentro dela, queria que eu me chamasse Guavaira, só assim, mas o meu pai teimou que também havia de ser Maria, e fiquei como não devia, Maria Guavaira, Então não sabe o que quer dizer, O meu nome veio de um sonho, Os sonhos significam sempre alguma coisa, Mas não o nome que estiver no sonho, agora digam-me dos nomes que têm. Disseram-lho, cada qual o seu, um por um. Então Maria Guavaira, remexendo com um tição o lume, disse, Os nomes que temos são sonhos, com quem estarei eu a sonhar se sonhar com o teu nome (SARAMAGO, 1988b, p. 251, grifos meus).

Maria mantém sua posição diante da afirmação e Joaquim de que sonhos têm significado e demonstra a não preocupação com a questão de não saber o significado do seu sobrenome. Como o Joana refletia sobre a vida e o que ela é, Maria tem o seu momento filosófico e fala sobre nomes e sonhos, dessa vez sem julgamento do narrador.

#### 4.1.2 O entrelaçamento entre as protagonistas: mulheres e homens

Desde o primeiro encontro de Joana Carda com José Anaiço e de Maria Guavaira com Joaquim Sassa, estabeleceu-se um vínculo entre cada par, iniciou-se uma relação amorosa e carnal. Por isso, é importante olhar para essas relações e atentar para o modo como elas se constituem e como isso constitui a figuração das personagens femininas. Muitas vezes, são nesses relacionamentos que a figura da mulher se apaga ou se transforma naquela que cuida, gerencia e orienta o homem, dando continuidade ao papel de mãe desses homens. Para ser uma relação igualitária, as tarefas devem ser iguais, sem aquela divisão de funções masculinas e femininas construída na sociedade.

Ao encontrar Joana e passar a tarde com ela, ouvindo seu relato sobre o risco, José deixou de ser o homem seguido pelo bando de estorninhos. Ele percebeu o adeus das aves e ligação disso com a chegada dela: “[...] há uma coincidência, os estorninhos foram-se quando a Joana apareceu, A Joana, É o nome dela, Podias dizer a gaja, a tipa, a miúda, é assim, que o pudor masculino fala das mulheres quando dizer-lhes o nome seria demasiado íntimo” (SARAMAGO, 1988b, p. 125). A partida dos estorninhos pode ser lida como o entendimento de que José agora tinha uma companhia só para ele, visto que, mesmo quando estava com seus amigos, Pedro e Joaquim, as aves ainda permaneceram com ele. Tal ideia também pode ser reforçada com as imagens que os estorninhos fizeram no céu antes de partir: *cunha*. No sentido denotativo, além de ser uma peça de metal usada para rachar lenha, em Portugal, pode ser aquele que recomenda alguém ao outro, pistolão; no sentido figurado é aquele que se intromete na vida de um casal; asa ou flecha, o que pode ser interpretado como Cupido.

A focalização de José Anaiço sobre seu encontro com Joana Carda aos seus amigos, apresenta as descrições físicas da personagem. São descrições iguais ao que o narrador externo havia nos dito quando José a vê no salão do hotel; porém, aqui o focalizador é um pouco mais detalhista. Enquanto ouve o relato do amigo, a preocupação de Joaquim Sassa, que se repete quando encontra Maria Guavaira, é em saber se ela é bonita e jovem. Joaquim diversas vezes ironiza os sentimentos de José, zombando das características de Joana, apelidando-a. Joaquim também atribui o estereótipo feiticeira/bruxa, como aquela ligada ao mágico/magia, e de doida a ela, como se o que tivesse acontecido com eles fosse um evento menos insólito e mágico. Posteriormente, quando algo dito por ela vai ao encontro do que ele pensa, julga-a como possuidora de juízo. Novamente, a figura feminina se modifica e a figuração acontece conforme a perspectiva das personagens masculinas, indo de um oposto ao outro. Na sequência, Joaquim julga ser mentira o relato dela (léria: ábia, fala astuciosa que

visa iludir, enganar outrem). No fim, a focalização José é sarcástica ao se referir a ela, usando o apelido dado por Joaquim e o nome dela no diminutivo:

Já te disse que era essa minha intenção, mas foi aí que apareceu a mulher mesmo na altura em que me preparava para sair, ia começar pela embaixada de Espanha, apareceu e tinha uma história para contar, vinha de pau a mão, trazia uma maleta de viagem, vestia calças e casaco azuis, tem cabelos pretos, a pele muito branca, os olhos não sei bem, é difícil dizer, Interessantes pormenores para a história peninsular, só falta dizeres-me que a senhora é bonita, É, Nova, Digamos que sim, que é nova, embora não seja precisamente uma rapariga, Pela maneira como falas, apaixonaste-te, A palavra é das grandes, mas senti o chão do hotel oscilar [...] que queria a Dona dos Olhos Não Sei Bem, e que pau era esse, O pau é de negrilho, Sei pouco de botânica [...] Chama-se Joana Carda, Está apresentada, vamos agora ao miolo do caso, Imagina tu que encontras um pau no caminho e que, por distração ou sem qualquer fito consciente, fazes um risco no chão, [...], Agora imagina que esse risco produzia, por um efeito mágico ou causa equivalente, uma fenda nos Pirinéus, e que os ditos Pirinéus se rachavam de alto a baixo e a península ibérica começava a navegar pelos mares fora, A tua Joana é doida, Já houve outras, mas esta não veio a Lisboa para nos dizer que, por ter feito um risco no chão, a península se separou da Europa, Graças, meu deus, o juízo ainda é deste mundo, O que ela diz é que o risco que fez não desaparece, nem com o vento, nem deitando água em cima, nem raspando, nem varrendo com uma vassoura, nem pisando-o a pés, Lérias, Tanto como seres tu o mais forte lançador de pesos de todos os tempos [...], Queres que eu acredite que um risco feito na terra, foi na terra, não foi, se mantém apesar do vento, da água e da vassoura, E se lhe meteres uma enxada reconstitui-se, É impossível, Não estás a ser original, essa palavra também a usei eu, e a Joanhinha dos Olhos Não Sei bem limitou-se a responder Só Lá Indo Ver ou Só Indo Lá Ver, não tenho certeza. Calou-se Joaquim Sassa (SARAMAGO, 1988b, p. 122-123, grifos meus).

Desses estereótipos, questionamentos e dúvidas nada foi repetido com Maria Guavaira. Talvez porque viram que tal atitude não foi a ideal com Joana ou porque passaram acreditar em todas esses eventos insólitos, ou ainda, José não estava com ciúmes como Joaquim e não se viu compelido a atacar a relação dele.

A relação de Joana Carda e José Anaiço iniciou-se a partir de um desejo dos dois, rompendo com o tradicional de o homem tomar a iniciativa, como no momento em que a focalização do narrador externo traz que foram embarcar no carro para viajarem até o local do risco: “[...] Mas o que verdadeiramente conta, por cima destes raciocínios bifurcados, é que Joana Carda e José Anaiço querem ir juntos no banco de trás, e em movimentos, pausas e aparentes distrações alguma coisa fizeram para isso” (SARAMAGO, 1988b, p. 134). Isso ficou mais forte quando lá chegaram e a focalização passa a ser de Joana e José, sendo a decisão dela, sem pressão de ninguém, de acompanhar aquele homem que acabou de conhecer: “José Anaiço segura a mão de Joana Carda, e diz, Estamos do lado de cá do risco, juntos, por quanto tempo, e Joana Carda respondeu, Já não falta muito para o sabermos” (SARAMAGO, 1988b, p. 143), “É então que Joana Carda diz, Estou pronta para ir onde ele

nos levar, se foi para isso que veio, quando chegarmos ao destino saberemos” (SARAMAGO, 1988b, p. 146).

Para fugir das críticas e repreensões que seus primos ou cidadãos locais poderiam fazer a respeito de sua decisão de acompanhar um homem que acabara de conhecer, o narrador externo relata que Joana Carda precisou inventar uma desculpa. Tal focalização externa mostra preconceitos daquela sociedade que, como a atual, julga as decisões das mulheres de acordo com preceitos e preconceitos marcados pelo machismo. Não há a perspectiva dessa personagem mostrando essa consciência por parte dela em relação a essa situação, somente a do narrador.

Após ouvir a decisão de Joana Carda, José Anaiço e ela combinam como fariam para irem juntos e a focalização do narrador externo avalia, em um trecho argumentativo, a posição dela de não questionar as indicações recebidas nem de quem estava as dando (SARAMAGO, 1988b, p. 148). Também a focalização é do narrador externo acerca da atitude dela de beijá-lo, novamente é a mulher que tomou a iniciativa, e as sensações que esse ato causou. A partir dessa focalização, é feita a crítica aos costumes e pensamentos que, provavelmente, os primos e boa parte da sociedade teriam sobre essa personagem feminina, mexendo com tais ideias que posam estar presentes no leitor também. Boa parte da figuração dessa personagem feminina nessa relação, ocorre pela perspectiva de um narrador externo, que nada tem de neutro; pelo contrário seu olhar sobre a personagem feminina termina ironiza e reflete as opiniões hegemônicas de que as mulheres devem ser discretas.

Quantas de nós mulheres não ouvimos esse tipo de juízo ou até mesmo proferimos essas palavras sobre outras mulheres, principalmente quando essas estão ou acabaram de sair de um relacionamento, mesmo que esse seja um relacionamento abusivo? Diariamente, é a mulher quem vai ser acusada de ter feito alguma coisa errada para que aquele amor acabasse. Por mais crápula, escroto que o homem seja, a culpa costuma, recorrentemente, recair na mulher, basta vermos como as vítimas de estupro ou violência doméstica são tratadas pelos órgãos responsáveis pelo seu acolhimento e pela sociedade. O peso do papel social atrelado à mulher durante toda a nossa existência, do que nos é passado como o certo, faz com que nós mulheres nos sintamos culpadas por qualquer ação que fuja a isso. Nossos sentimentos e sensações também perpassam por isso, o que resulta nesse sentimento de remorso, como é perceptível também no questionamento que Joana faz a si mesma.

Ademais, vejo certa cumplicidade e confiança entre mulheres na conversa de Joana com sua prima, apesar de ainda ser apenas um desabafo, pois não há a tentativa de conscientização das duas, visto que Joana não comenta nada a partir da fala de sua prima. O

comentário argumentativo é do narrador externo, por meio de um discurso indireto livre, com a conjunção ‘se’. As palavras do actante parecem ser reproduzidas com o máximo de precisão, explicando o motivo do desejo da prima ir embora, por ser mal casada, talvez por estar vivendo uma vida diferente da imaginada e com uma pessoa que não gosta:

[...] escusado será dizer que estas instruções se destinaram a Joana Carda, *que as recebeu sem pôr em causa a competência de quem as dava*. Disse Joana adeus até amanhã, e no último instante, quando já tinha um pé no chão, *virou-se para trás e beijou José Anaiço, na boca, pois então, não esse disfarce de face ou comissura, foram dois relâmpagos, um de rapidez, outro de choque, mas deste prolongaram-se os efeitos, o que não seria se o contacto dos lábios, tão doce, se tivesse prolongado*. Diriam os primos de Ereira, se soubessem o que aqui acaba de passar-se, *Afinal não és mais do que uma leviana, nós a acreditamos que o culpado era teu marido, paciente deve ele ter sido, um homem que conheceste ontem, e já o beijas, nem ao menos deixaste que fosse ele a tomar a iniciativa, é o que uma mulher sempre deve fazer, porque, enfim, é preciso resguardar o respeito, e além disso tinhas dito que ias e vinhas no mesmo dia, dormiste em Lisboa, fora de casam não é bonito, não, o que fizeste, mas a prima, quando toda a gente está deitada, levanta-se da sua cama e vai ao quarto de Joana perguntar-lhe como foi, ela diz-lhe que não sabe bem, e é verdade, Por que fiz eu isto, pergunta Joana Carda enquanto se afasta sob a densa penumbra das árvores, vai de mãos soltas, assim pode levá-las à boca, como quem retém a alma. [...] ainda duas mulheres estarão a conversar numa casa de Ereira, no segredo da noite, Quem me dera ir contigo, *diz a prima de Joana, casada e mal-maridada* (SARAMAGO, 1988b, p. 148-149, grifos meus).*

O amor nascido entre Joana e José é contado em sua maioria pela perspectiva externa, sendo tomada como algo natural e praticamente incontrolável, porque não conseguiam se manter longe um do outro. Assim que se encontraram, beijaram-se novamente e declararam juras de amor, sendo mais longa a fala de Joana, através da focalização interna e perspectiva das personagens. Nessa conversa, Joana traz uma perspectiva importante, nem sempre mencionada na construção de um relacionamento. Isso também é uma justificativa ao leitor para a ação dessas personagens, mostrando uma certa pureza na construção desse amor, um pouco livre das convenções sociais como flertes, namoro, noivado e, então, casamento e como isso nem sempre tem a ver com o amor:

Gosto de ti, creio que te amo, disse José Anaiço honestamente, Também eu gosto de ti, e também creio que te amo, por isso te beijei ontem, não, não é bem assim, não te teria beijado se não sentisse que te amava, mas posso amar-te muito mais. Nada sabes de mim, Se uma pessoa, para gostar doutra, estivesse à espera de conhecê-la, não lhe chegaria a vida inteira. Duvidas que duas pessoas possam conhecer-se, E tu, acreditas. É a ti que pergunto, Primeiro diz-me que é conhecer. Não tenho aqui um dicionário, Neste caso, ir ao dicionário é ficar a saber o que já se sabia antes. Os dicionários só dizem o que pode servir a todos, Repito a pergunta, que é conhecer. Não sei, E contudo podes amar. Posso amar-te, Sem me conheceres. Assim parece (SARAMAGO, 1988b, p. 149-150, grifos meus).

A iniciativa de dormirem juntos também partiu de Joana Carda, revelando detalhes dessa personagem e de sua figuração. A focalização é do narrador externo que tece comentários argumentativos em relação à decisão dela, afirmando/ironizando que isso é a perdição do mundo, pois não seguiu os padrões sociais convencionados, em que o homem é que toma a iniciativa e ambos, principalmente as mulheres, tinham que fingir falta de interesse, sufocar seus sentimentos e suas sensações para manter aquela imagem que todos queriam ver. Segundo Hooks (2021, p. 127),

[o] pensamento sexista ensinado as mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre somente masculino, que apenas uma mulher de pouco nenhuma virtude diria ter necessidade sexual apetite sexual. Divididas pelo pensamento sexistas entre o papel de mandona e o de puta as mulheres não tinham base para se construir sexualmente.

Assim, Joana rompe um pouco com esse pensamento sexista, mas em relação ao prazer feminino isso não ocorre totalmente, pois, a perspectiva narrativa coloca a mulher na posição de submissa ao dizer que o resultado, entendido como ato sexual, seria com a mulher por baixo, a receber o homem. Mesmo que fosse aceita essa atitude da personagem feminina, o julgamento ainda permanece, pois o focalizador diz não ser uma postura adequada falar tais coisas diante de um senhor de idade como Pedro Orce, ironizando e trazendo à tona aqueles estereótipos a respeito de mulheres de determinada nacionalidade, como espanholas que têm ‘sangue quente’ ou mesmo as brasileiras que dizem ‘serem da cor do pecado e fáceis, suscetíveis a luxúria’.

Isso pode estar atrelado a uma discussão, proposta por Bell Hooks (2021), de que o homem heterossexual não espera que mulheres virtuosas sejam sexualmente ativas, que falem de sexo ou demonstrem seus desejos sexuais. Há o duplo sentido quando fala que os tempos estão mudados: pode ser essa crítica às mulheres que agem de tal maneira, com certa liberdade sexual; como também pode ser a ironia, que os tempos já não são mais os mesmos ou as pessoas já não aceitam mais aqueles modos de viver e agir ultrapassados, arcaicos e cerceadores, que essa tradição já não serve. Na verdade, nunca serviu para atender as necessidades de todos, apenas serviu e serve para manter todos sob às rédeas do patriarcado:

Mas dois minutos ainda não tinham passado e aí estava Joana Carda a dizer em voz clara, Nós ficamos juntos, em verdade está o mundo perdido se já as mulheres tomam iniciativas deste alcance, antigamente havia regras, começava-se sempre pelo princípio, uns olhares quentes e atractivos por banda do homem, o descer suave das pálpebras da mulher insinuando a mirada frecheira por entre as pestanas, e depois, até ao primeiro toque de mãos, as coisas eram muito conversadas, havia cartas, arrufos, reconciliações, sinais de lenço, tosses diplomáticas, claro que o resultado

final acabava por ser o mesmo, de costas na cama a donzela, por cima o galador, com casamento ou sem ele, mas nunca por nunca ser este despautério, esta falta de respeito diante de um homem de idade, e ainda dizem que as andaluzas têm sangue quente, vejam esta portuguesa, a Pedro Orce que aqui vai nunca nenhuma disse assim cara a cara, Nós ficamos juntos. Mas os tempos estão muito mudados, oh se estão, se Joaquim Sassa queria brincar com os sentimentos alheios saiu-lhe séria a conversa, e Pedro Orce talvez tenha percebido mal, a palavra juntos não se diz da mesma maneira em castelhano e em português. José Anaiço não abriu boca, que havia ele de dizer, faria uma péssima figura se se mostrasse com suficiências de galã, pior se se desse ares de escandalizado, o melhor foi ter-se calado, não é preciso pensar muito para compreender que só Joana Carda podia ter dito as palavras de compromisso, imaginemos a grosseria se ele as tivesse dito sem primeiro a consultar, e mesmo assim, ainda que lhe perguntasse se estava de acordo, há atitudes que só uma mulher pode tomar, depende da circunstância e do momento, é isso, o momento, aquele exacto segundo que está colocado entre dois que dariam em erro e desastre (SARAMAGO, 1988b, p. 163, grifo meu).

O personagem masculino José Anaiço opta pelo silêncio, talvez porque o narrador externo não abre espaço para a perspectiva desse, controlando ainda mais a narrativa, deixando apenas a focalização do narrador. Em ambos os casos, isso não ajuda a personagem feminina diante dos pensamentos e olhares do outro, ele não apoia o dito por ela, prefere ficar na passividade como se fosse somente ela quem deveria fazer a situação e os pensamentos mudarem. Ao menos não deixou a situação pior, desmerecendo ou reprimindo o que ela disse, ele permaneceu na situação confortável para ele. Por que se interessar em querer mudar ideias ou apoiar ideias mais liberais, quando não se tem interesse em mudar o mundo que lhe favorece tanto?

Quando é descrita a primeira noite de relação sexual entre Joana Carda e José Anaiço, a focalização principal é do narrador externo. É mantido o estereótipo de mulher que recebe o homem, de mulher passiva, de mulher suave enquanto a dureza, que aqui pode ser entendida como a ereção e como algumas atitudes de ‘pegada intensa’, características do masculino: “[...] ela o recebeu, sem outro movimento, duro ele, ela suavíssima” (SARAMAGO, 1988b, p. 165). A figuração dessa personagem, dada em sua maioria pela perspectiva do outro, oscila, nessa relação, entre a passividade e a tomada de iniciativa para algumas coisas, mas sempre sendo julgada pelo olhar do outro.

Assim como Joana Carda, Maria Guavaira é quem dá o primeiro passo para concretizar a ligação entre ela e Joaquim Sassa, dada pelo fio de lã azul: “[...] ela dobra todo o fio, chegando ao pulso dele rodeia-o como se invisivelmente o atasse outra vez, e depois mete o pequeno novelo no peito, sobre o significado deste gesto só um tolo teria dúvidas, mas seria preciso ser muito tolo para que as tivesse” (SARAMAGO, 1988b, p. 179). Maria, pela focalização do narrador externo, é a figurada com aquela imagem social da mulher que enreda o homem, de tal forma que ele não consegue fugir. Essa relação entre a personagem e a rede

ecoa como se nós mulheres fôssemos sempre ardilosas, que hipnotizam e controlam os homens, inocentes e desprotegidos.

Apesar de haver o consentimento e o desejo, não parece ter uma atitude sexual mais ativa do feminino; a focalização da cena retrata o momento como se ela tivesse apenas “aberto as pernas”. Além disso, o gozo de Maria é relatado pela focalização do narrador externo, que traz suas impressões disso misturadas com o discurso indireto livre. O modo como é narrado esse momento, atrelando dispositivos discursivos aos de conformação-acional no decorrer da figuração, dá a entender que fazia muito tempo, talvez desde o falecimento de seu marido, que ela não gozava, sendo necessário um homem para despertar essa sensação e fazer com que ela não queira mais usar o preto, marca da sua viuvez, mas suas roupas coloridas, as quais, segundo o narrador, são “cores femininos”. Mas o que seria isso? Uma marca do binarismo e machismo em que há cores para homens e para mulheres? Ao mesmo tempo que Maria gosta das sensações sentidas, sente culpa ao imaginar o julgamento que virá do outro, da sociedade, pelo que ela fez:

Percorreu com as mãos o corpo, desde o meio das coxas, rodeando o púbis, depois pelo ventre até aos seios, e de súbito lembrou-se do seu grito de espanto quando dentro de si o gozo explodira como um sol. Agora de todo desperta, morde os dedos para não gritar o mesmo grito, mas queria reconhecer no som reprimido as sensações, torná-las para sempre inseparáveis, outra vez fosse desejo reacionado, quem sabe se o remorso, a angústia que diz a conhecida frase, Agora que vai ser de mim os pensamentos não são isoláveis doutros pensamentos, Intenções não são puras outras impressões, esta mulher vive no campo, longe das artes amadoras da civilização, Daqui a pouco chegamos dois homens que vêm trabalhar nas terras de Maria Guavaira, que vai ela dizer-lhes, com a casa desta maneira cheia de estranhos, não há nada como a luz do dia para mudar a figura das coisas. Mas esse homem que dorme lançou um Rochedo ao mar, [...], E mais que aos outros me juntou a ti, puxei o fio e vieste até à minha porta, até à minha cama, até ao interior do meu corpo, e à minha alma, e só dela pode ter saído o grito que dei. Alguns minutos os olhos cerraram-se-lhe, quando os abriu viu que Joaquim Sassa acordara, sentiu-lhe a dureza do corpo, e a soluçar de ansiedade abriu-se para ele, não gritou, mas chorou rindo, e tornou-se dia Claro. [...] Levantou-se Maria Guavaira e o seu corpo é branco como Joaquim Sassa sonhara, ela diz, Não queria vestir essas minhas roupas escuras [...]. os misturados cores femininos, não que isto seja guarda-roupa de teatro ou ela abastada lavradora, mas toda a gente sabe que dois vestidos de mulher fazem uma festa e com duas saias e duas blusas se arma um arco-íris. (SARAMAGO, 1988b, p. 186-188).

Esse excerto me faz lembrar da falta de informação que muitos têm, principalmente as mulheres, – e nesse momento me incluo, porque por muito tempo eu também desconhecia minhas capacidades e meu corpo – acerca da possibilidade da mulher se masturbar e gozar com seu próprio toque, mantendo o gozo feminino atrelado à penetração. Sabe-se que isso não acontece com todas as mulheres, já que a maioria só consegue gozar com a estimulação do

clitóris ou outra parte erógena do seu corpo. A perspectiva do narrador externo sobre a relação sexual das personagens pode não ser um problema, porém repete a mesma cena que eu, mulher, cresci vendo em novelas e filmes das relações sexuais entre homem e mulher: mulher por baixo, praticamente parada, e homem por cima sendo o protagonista e ela gozando com a penetração. Ao repetir inúmeras vezes esse padrão, tanto homens quanto mulheres, que não acessem informações sobre seu corpo e o corpo do outro e as formas de prazer de ambos, acabam criando a imagem de que só assim alcança-se o prazer ou que, se assim não gozar, tem algum problema, levando muitas mulheres ficarem frustradas, porque não conseguem gozar com penetração, e os homens julgam as mulheres que não conseguem isso, chamando-as de frígidas.

As personagens femininas também são figuradas como ‘do lar’, pois ao longo da narrativa, aquelas tarefas de ‘cuidado do lar’ (mesmo não tendo um lar em forma de casa) ficaram a encargo de Maria e Joana, visto que o focalizador menciona apenas elas fazendo isso: “Voltam a cozinha para preparar a refeição” (SARAMAGO, 1988b, p. 188), “Não foi fácil acender o lume, mas as artes de Maria Guavaira acabaram por vencer a relutância da lenha molhada, que estalava e refervia nas extremidades como se vertesse a seiva” (SARAMAGO, 1988b, p. 255), “As mulheres tinham acabado de lavar alguma roupa e estendiam-na numa corda esticada (SARAMAGO, 1988b, p. 274), “Joana Carda acendeu o candeeiro. Maria Guavaira tirou a sopa do lume, deitou azeite para uma frigideira, que pôs sobre o trempe, esperou que o azeite fervesse, entretanto partira uns ovos, que mexeu, juntou-lhes rodelas de chouriço” (SARAMAGO, 1988b, p. 275).

Ao que parece, para o focalizador externo, isso é algo natural às mulheres e aos homens o cálculo (visto que eles cuidavam das finanças), contudo esse natural é o natural construído e posto como tal pela sociedade por muitos anos: “Armazéns de pronto-a-vestir, as mulheres, que a elas coube, naturalmente, a escolha da coleção, com Joaquim Sassa ao lado a fazer cálculos” (SARAMAGO, 1988b, p. 247). Com base nas reflexões gerais em torno da natureza calcadas no patriarcado sobre as diferenças entre os sexos, é possível afirmar

[...] que o dualismo natureza/cultura produziu a moldura dominância do humano declinado pelo masculino em sua relação com o ser menos humano, uma categoria entre humano e o não humano que veio a definir o ser mulher, definição decorrente da racionalização do mimetismo biológico que ratificou as representações de uma relação pertence a mente “natural” do corpo das mulheres com a natureza (SCHMIDT, 2017, p. 394, grifo da autora).

Apenas em um momento o narrador externo ironiza, em um trecho argumentativo, o pensamento que o leitor possa a vir a ter sobre isso e o que geralmente a sociedade pensa ao ver uma família. Atrela, quase que automaticamente, o ato de cuidar e das tarefas domésticas à mulher:

Quem soubesse que naquela galera viajavam cinco pessoas assim distribuídas por sexos, poderia, com alguma experiência de vida, saber o que se passava debaixo do toldo, de acordo com a composição do grupo à vista na boleia, exemplificando, se nela viajavam os três homens podia se apostar que as mulheres iam entregues aos cuidados domésticos, sobretudo os de costura (SARAMAGO, 1988b, p. 273-274).

Em alguns momentos as tarefas aparecem divididas, entre homens e mulheres, mas as personagens que pensam, se preocupam com a organização e funcionamento “da casa”, como majoritariamente acontece na realidade, ficou a encargo das personagens femininas, como pensar o que se precisa comprar, onde podem dormir: “José Anaíço e Joaquim Sassa verificam o estado dos arreios, enquanto as mulheres repetem e registam as contas do comércio de hoje, que depois Joaquim Sassa, contabilista, passará aos livros” (SARAMAGO, 1988b, p. 274). Maria e Joana aparecem sempre como as que pensam no bom andamento dessa nova família, seja na perspectiva do narrador, seja na das personagens: “Maria Guavaira diz, Temos de comprar aventais, há poucos de reserva” (SARAMAGO, 1988b, p. 275), “Joana Carda disse para Maria Guavaira, Não comprámos os aventais, já só temos dois” (SARAMAGO, 1988b, p. 276).

O fato de fazer e precisar pensar nisso, mesmo quando há divisão de tarefas, é cansativo e uma sobrecarga para essas personagens, reforçando o que já acontece no dia a dia de várias mulheres – me incluo nisso também. Segundo Schmidt (2017, p. 171)

[...] a ideologia científica divide o mundo em dois segmentos – o conhecedor (mente) e o conhecível (natureza), sendo que a relação entre os dois é de distância de separação, uma relação entre sujeito e objeto radicalmente cindidos. O que é ideologia patriarcal fez foi gendrar as duas metades. A natureza objetificada e adjetivada como feminina enquanto o conhecimento é substancializado como masculino.

Ao homem, cabe proteger o feminino e seguir o indicado por elas, como é perceptível na focalização externa: “Maria Guavaira subiu para boleia, ao lado sentou-se Joaquim Sassa de guarda-chuva aberto, é o seu dever, acompanhar a mulher amada e defendê-la dos maus tempos” (SARAMAGO, 1988b, p. 208). Elas guiam não somente os afazeres domésticos ou a galera, cuidando para que os animais não se machuquem ou trabalhem demais, mas também a moral e sensatez do grupo, vide a cena da proposta de José Anaíço de dormirem em uma das

casas desabitadas, mas Maria Guavaira declarou que nunca ficaria numa casa sem permissão dos donos e bastaram essas palavras para definir uma regra de dignidade (SARAMAGO, 1988b, p. 210). Assim, seja pela perspectiva delas ou do narrador externo, se compõe a figuração dessas mulheres no costurar dos dispositivos retóricos-discursivos e de conformação-acional.

Na discussão entre o quanto poderia seguir com a galera, sem machucar os cavalos, Maria Guavaira estava quase a zangar-se com Joaquim Sassa, é a primeira vez que uma perspectiva mais impositiva, de perda de paciência, aparece das figuras femininas. Nesse momento, a focalização do narrador comenta que, nessas situações,

[...] os homens ficam humildes, é uma verdade que as *mulheres geralmente ignoram*, reparam apenas no que lhes pareceu ser o despeito masculino, a reacção da autoridade contrariada, é assim que os equívocos e mal-entendidos se arranjam, provavelmente a causa de tudo isso estará na insuficiência do aparelho auditivo dos seres humanos, *das mulheres em particular, ainda que se gabem de finíssimas ouvidoras*, [...] o fio azul é a mais forte atadura do mundo como daqui a pouco se há-de ver. Maria Guavaira disse, seis horas por dia será o máximo, podendo ser andaremos as três léguas por hora, não podendo será o que os cavalos derem, Partimos amanhã, perguntou José Anaíço, Se todos estiverem de acordo, respondeu Maria Guavaira, *e com a sua voz de mulher*, para Joaquim Sassa, Achas bem, e ele, subitamente desarmado, Acho, e sorriu ( SARAMAGO, 1988b, p. 241-242, grifos meus).

No momento da leitura da postura de Maria, esperava que fosse ter alguma crítica à atitude do personagem masculino, que sempre questiona o saber feminino. No entanto, neste trecho, com certo tom irônico, há críticas às mulheres que, do alto da sua autoridade, não compreendem a humildade dos homens e nem os ouvem. Essa perspectiva do narrador, na realidade, é um pouco utópica, poucas são as mulheres que se impõe que enfrentam os seus companheiros sem sofrer nenhum tipo de agressão física, psicológica ou moral. Na maioria das vezes, em nossa sociedade, essa reação de raiva ao ter a autoridade contrariada parte do homem, que sente sua masculinidade ferida ao ser questionado. Também, muitas vezes, as mulheres não se vangloriam de ser excelentes ouvintes, porque realmente o são, mas sim porque passaram boa parte de sua vida ouvindo isso como uma verdade e incorporaram isso. Geralmente aquele que apenas ouve é o que está na posição de passivo, reforçando essa figuração das personagens femininas e, por conseguinte, o lugar da mulher.

Quando a focalização do narrador indica que o fio azul, aqui entendido como o amor entre Joaquim e Maria, é o que faz encerrar esse embate entre os dois, comentando que Maria dirige-se a Joaquim com sua “voz de mulher”, penso que teve dois tipos de vozes de Maria. A primeira é aquela que estava reivindicando a sua posição de conhecimento diante da condução

da galera, uma voz de homem, masculina, como se para ter autoridade e conhecimento sobre alguma coisa devêssemos incorporar o masculino ou abandonar o nosso lado feminino. A segunda aparece quando o amor é evocado, a retomada do sentimento, faz com que voltemos a ter a nossa voz de mulher.

Esse estereótipo da mulher ligado ao doméstico, à natureza e ao amor ainda é reforçado quando a perspectiva do narrador afirma que a alma feminina tem “profundidade insondável”, ao comentar a sugestão de nome ao cão que Joana deu, dizendo que Fronteira e Combatente são nomes ligados ao bélico, não combinando com a personalidade e a alma de feminina de Joana. Assim, a figuração da personagem Joana, a conduz para alguém passiva e pacífica novamente.

Sentimento de cuidado com o outro é apresentado pela focalização externa vinculado à personagem quando Joana e Maria sentem pena de Pedro Orce estar sozinho, sem uma companheira ou companheiro. Tomada por isso Maria Guavaira foi ao encontro de Pedro no bosque e a focalização externa da narrativa nos dá entender que os dois tiveram relações sexuais. Tal atitude fez com que Joaquim Sassa se afastasse dela e a chamasse, de maneira indireta, de promíscua ao falar com Joana, como aparece na perspectiva desse personagem: “Deita-te ao lado dela, eu fico com o José, e como lhe parecia que era boa altura para um sarcasmo, acrescentou, Não há perigo, isto é tudo gente séria, nada promíscua” (SARAMAGO, 1988b, p. 276). Se por um lado essa atitude não foi uma das piores, porque não agrediu fisicamente Maria, como geralmente acontece quando o homem se sente ou é traído, por outro a perspectiva da personagem julga e a taxa de promíscua, por ela ter vivido o seu desejo ou caso houvesse alguma relação entre as pessoas do mesmo sexo, já que ele afirma não haver perigo em as duas mulheres dormirem juntas os dois homens.

O focalizador externo também relata que Joana Carda também levada por esse sentimento de cuidado e preocupação com Pedro Orce e, talvez por solidariedade com o ato de Maria, vai ficar com Pedro na floresta, dando a entender que também tiveram relações sexuais. Na perspectiva do narrador, Joana “[...] a seguiu depois por duas razões, a primeira para não ficar de menos em heroicidade, a segunda para emendar o erro com erro, tornando regra a exceção” (SARAMAGO, 1988b, p. 290).

Em nenhuma das vezes, a perspectiva de Pedro Orce aparece, ele não se manifestou, nem para defender nem para acusar as personagens femininas. Ele nem mesmo foi ficar com o grupo após o acontecido, foi Joana que o puxou pela mão e o fez sentar-se com todos. O ocorrido só é, de certa forma, discutido quando Joana toma decisão de indagar a todos sobre o

que vão fazer diante desta situação, em vez de cada um ficar chateado em um canto, se se separarão ou se continuarão todos juntos.

A figuração de uma personagem feminina com iniciativa para resolver seus problemas se repete. Ao dar o ultimato, Joana também evoca uma reflexão a quem está lendo ou a ouvindo sobre o que seria culpa ou não. Foi preciso as mulheres trazerem essa discussão à tona, por causa do comportamento arredoio e de raiva de José e Joaquim, resultante da ideia fixa em nossa sociedade de que a monogamia sexual com homens dá o direito a eles de serem proprietários do corpo da mulher (HOOKS, 2021). As duas personagens femininas, talvez pela primeira vez, sustentam a sua posição e impõem os seus desejos, deixam claro aos personagens masculinos o que elas querem e o que estavam construindo nessa relação. Elas não se humilham, nem pedem perdão ou se apagam, como geralmente acontece nas relações para as mulheres manterem a pessoa amada ao seu lado, pelo contrário:

Assim como juntámos, assim poderemos separar-nos, disse Joana Carda, mas se para justificar a separação for preciso encontrar um culpado, não procure em Pedro Orce, culpadas, se o nome tem de ser esse, somos nós duas, eu e Maria Guavaira, e se entendem que o que fizemos terá de ser explicado, então andávamos equivocados desde o dia em que nos conhecemos, Eu parto amanhã, disse Pedro Orce, Não parte, disse Maria Guavaira, e, se partir, o mais certo é que nos separemos todos, porque eles não serão capazes de ficar conosco nem nós com eles, E não é porque não nos amemos, será por não sermos capazes de compreender. José Anaíço olhou para Joana Carda, estendeu de repente as mãos para o lume como se de repente elas tivessem arrefecido, e disse, Eu fico. Maria Guavaira perguntou, E tu, queres partir, ou ficas. Joaquim Sassa não respondeu logo, afagou a cabeça do cão que se aproximara, depois com as pontas dos dedos tateou a coleira de lã azul, fez o mesmo a pulseira que tinha no braço, enfim disse, Ficarei (SARAMAGO, 1988b, p. 276-277).

Apesar disso e da ideia que se possa acerca da relação entre eles, se terá alguma mudança no funcionamento, vejo que nada mudou ao longo da narrativa. Segundo Hooks (2021, p. 120), atualmente, “[...] parecia que mudanças na natureza dos laços sexuais levariam a outras mudanças [...] que os homens dividiriam igualmente com as mulheres as tarefas domésticas”, porém não é o que acontece, elas ainda estão presas ao âmbito doméstico:

No Capítulo 21, Maria Guavaira e Joana Carda descobrem que estão grávidas, e não sabem de quem. O focalizador externo mais uma vez as julga, diz ser uma situação embaraçosa, o trecho argumentativo do narrador reforça que elas praticamente os seduziram, como Maria prendeu Joaquim em sua teia, resultante do

[...] mau passo dado por Joana Carda e Maria Guavaira, indo, movidas de piedade ou outro mais complexo sentimento, por esses bosques e matos, à procura do homem sozinho, a quem quase tiveram de rogar para que ele, trôpego de comoção e

ansiedade, nelas entrasse e derramasse as suas penúltimas seivas (SARAMAGO, 1988b, p. 290).

Cada uma das personagens femininas levou o seu companheiro para local retirado e revelou a gravidez. Os níveis narrativos se misturam entre a perspectiva das personagens masculinas e do narrador, visto que a focalização é do narrador sobre reação de José e Joaquim e essa foi a mesma. Na perspectiva do narrador externo, era isso que ele e os leitores esperavam. Essa reação é, em certa medida, compreensível, visto que estão magoados com o ocorrido, mas não é de quem aparentemente tinha resolvido a situação, aceitado e perdoado o ocorrido, e de quem ainda tem não aceitou ter ‘perdido’ a mulher a outro ou não ser o único na vida dela. Nas perspectivas dos dois personagens masculinos, ‘o dedo da moralidade’, assim como geralmente acontece na sociedade, coloca como a culpada da gravidez a mulher, como se somente ela tivesse a obrigação de se precaver ou tivesse engravidado sozinha. Outrossim, a preocupação parece ser a da masculinidade ferida, pois outro homem, mais velho e menos viril, pode ter as engravidado, tanto que eles não querem que Pedro saiba do ocorrido:

Reagiram Joaquim Sassa e José Anaiço como estávamos à espera, uma explosão de fúria, um esbracejar violento, uma pungente mágoa, não estavam à vista um do outro, mas os gestos repetiam-se, as palavras eram igualmente amargas, Não te basta o que se passou, ainda me vem dizer que estás grávida e não sabe quem é o autor, [...] E Pedro Orce, que procedimento teremos, dizer-lhes, Não, [...] Acho melhor que não se fale no caso, confesso que me irritaria muito ver o Pedro Orce a olhar para ti, para vocês, com um ar padreador emérito, esta frase foi de José Anaiço, que domina melhor a linguagem, Joaquim Sassa exprimiu-se terra a terra, Emberraria ver o senhor Pedro Orce com ares de galo da capoeira. Deste modo, aceitaram os homens o afrontoso facto, ajudados pela esperança de que talvez venha a deixar de o ser no dia em que o enigma, hoje ainda sem figura, se resolver pela via natural (SARAMAGO, 1988b, p. 291-292, grifos meus).

No penúltimo capítulo, o leitor descobre, pelo focalizador externo, que não são apenas Joana e Maria que estão grávidas, mas todas as mulheres da península. A focalização externa conta isso informando que o matriarcado voltou, talvez por meio das atitudes dessas duas personagens. Ao mesmo tempo, critica o fato do matriarcado ter sido reduzido ao longo do tempo, como bem sabemos, pelo patriarcado. Para Lerner (2019, p. 53, grifo da autora),

[...] só podemos falar em matriarcado quando as mulheres têm poder *sobre* os homens, não ao lado deles; quando esse poder inclui o domínio público e as relações exteriores, e quando as mulheres tomam decisões essenciais não apenas para seus parentes, mas para a comunidade. De acordo com minha discussão anterior, esse poder deveria incluir a definição de valores e sistemas explicativos da sociedade, bem como a definição e o controle do comportamento sexual masculino. Pode-se

observar que defino matriarcado como a imagem refletida do patriarcado. Segundo essa definição, eu concluiria que nunca existiu uma sociedade matriarcal.

Existiram e ainda existem sociedades nas quais as mulheres compartilham poder com os homens em muitos ou alguns aspectos da vida, e sociedades nas quais mulheres em grupos têm poder considerável para influenciar ou controlar o poder dos homens.

Também existem, e existiram ao longo da história, mulheres em particular com todos ou quase todos os poderes dos homens, que representam ou por quem atuam como substitutas, por exemplo, rainhas e soberanas.

Então, há a afirmação do triunfo das mulheres, atrelando isso aos seus órgãos genitais e reprodutores, à gravidez:

Uma das mais interessantes consequências da inspirada comparação foi a *ressurgência*, se bem que mitigada pelas transformações que a modernidade transportou para a vida familiar, *do espírito matricial, do influxo mátrio, de que, revendo os factos conhecidos há muitas razões para pensarmos terem sido Joana Carda e Maria Guavaira precursoras, pelos modos da subtilidade natural, não de peito feito e caso pensado. As mulheres, decididamente, triunfavam.* Os seus órgãos genitais, com perdão da crueza anatômica, *eram afinal a expressão*, simultaneamente reduzida e ampliada, da mecânica expulsória do universo, toda essa maquinaria que procede extracção, esse nada que vai ser tudo, essa ininterrupta passagem do pequeno ao grande, do finito ao infinito [...].

[...] Foi o caso que, de uma hora para outra, descontando exagero que estas fórmulas expeditas sempre comportam, *todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas*, apesar de não se ter verificado qualquer importante alteração nas práticas contraceptivas delas e deles, referimo-nos aos homens com quem coabitavam, regular ou acidentalmente (SARAMAGO, 1988b, p. 305-306, grifos meus).

A figuração dessas personagens femininas gira em torno de cuidar dos homens, cozinhar para eles, transar com eles por pena e engravidar/maternidade, sendo as geradoras da nova geração dessa península. Segundo Schmidt (2017, p. 65), há algumas questões que a ideologia dominante censura, como as relacionadas à identidade da mulher que, tradicionalmente, é equivocada “[...] com os papéis que ela desempenha dentro de um contexto determinado pelos costumes sociais, pela moralidade convencional e pelas obrigações domésticas, e com a sexualidade feminina, que a cultura patriarcal interpreta como a função de uma realidade biológica”.

Isso é triunfar? Não sei se quero esse triunfo, eu quero mais que isso. Novamente, a mulher é direcionada à maternidade, como se esse fosse o nosso destino. Isso me faz lembrar da discussão de Schmidt (2017, p. 130-131) sobre as mulheres terem

[...] seu valor definido pela capacidade de reprodução e não foram imaginadas ou sequer convidadas a se imaginarem como parte da irmandade horizontal da nação, exceto como produtoras de cidadãos, permanecendo, portanto, como Outra para a nação. [...] o preconceito de gênero, decorrente do consenso sobre a natureza feminina, essencializada e circunscrita ao espaço doméstico da reprodução, cujo

controle era de importância vital para a manutenção da ordem social e da instituição da família, considerada fundamento do estado-nação patriarcal

Apesar da autora estar falando dos contextos nacionais latino-americanos, nesta obra saramaguiana, entendo que o mesmo ocorre nesse novo país flutuando que se formou. Além disso, a liberdade sexual dessas personagens, várias vezes apresentadas na fábula, e nenhum momento trouxe à discussão do controle de natalidade confiável e seguro, sem o qual não podem exercer totalmente o controle das consequência dos atos sexuais, o que resultou na gravidez. Desse modo, essas mulheres de papel não são tão transgressoras e estão colocadas no papel de mulher/mãe a que sempre as mulheres são colocadas.

## 4.2 AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

### 4.2.1 Que morte é essa que envia cartas?

*As intermitências da morte: romance* (2005b) apresenta uma fábula irônica e alegórica, cuja personagem central é a própria morte, a “pequena morte cotidiana” das pessoas de um país não nomeado. O enredo começa e termina com as seguintes palavras: “No dia seguinte ninguém morreu”. A partir do dia 1º de janeiro de um ano não especificado, não morreu mais nenhuma pessoa naquele lugar. Então, a protagonista é a morte que, como todos os demais personagens desse romance, tem letra inicial minúscula.

Assim como em *Jangada de Pedra*, nessa narrativa o narrador é externo, ou com uma narração “autoral” (*authorial*), de acordo com o texto de Ansgar Nünning (2001, p. 219), dotado de uma perspectiva individual, que sabe de tudo. Todas as perspectivas das personagens são julgadas com base em suas normativas e padrões:

[...] the character-perspectives are often evaluated by the authorial narrator, who explicitly comments on the cognitive limitations deriving from human subjectivity. [...] From the subordinate perspective of the characters, the reason for the conflicts are only partially understandable, whereas from the superordinate perspective of the narrator the reader is made to understand that their respective views of one another are completely distorted (NÜNNING, 2001, p. 220)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> “[...] as perspectivas de personagem são frequentemente avaliadas pelo narrador autoral, que comenta explicitamente as limitações cognitivas derivadas da subjetividade humana. [...] Da perspectiva subordinada das personagens, a razão para os conflitos é apenas parcialmente compreensível, enquanto da perspectiva superior do narrador, o leitor é levado a entender que suas respectivas visões um do outro são completamente distorcidas” (NÜNNING, 2001, p. 220, tradução nossa).

Antes de entrarmos em contato direto com a personagem principal, lemos seis capítulos que narram as atitudes, ideias e tentativas de entender o que estava acontecendo naquele país sob a focalização desse narrador externo. Entremeio a isso, há as concepções, julgamentos, perspectivas e definições acerca da morte e sua intermitência. Nessa narrativa, a personagem é construída muito mais pela voz dos outros, ou do narrador ou das personagens homens do que por sua própria focalização. Os níveis das narrativas se revezam entre externa e interna, sendo a principal focalização a do narrador; assim, a figuração da personagem morte acontece pelos elementos da ordem da intencionalidade, da extensionalidade e da estratégia narrativa.

Logo na primeira página, o focalizador externo apresenta aquela imagem clássica da mitologia grega, para explicar a pausa da morte: “[a] passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, como se *a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia*” (SARAMAGO, 2005b, p. 11, grifo meu). A morte é aproximada à figura de uma das três moiras que regem os destinos, sendo sua contraparte romana conhecida como Morta, a átropos. É considerada a mais velha das moiras, conhecida como a ‘inevitável’ e a que corta o fio da vida. A exemplo da cena da situação da rainha-mãe e o narrador comenta que ela ainda estava atada ao mundo dos vivos “[...] por um ténue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe por que estranho capricho, continuava a segurar” (SARAMAGO, 2005b, p. 12), ou ainda quando conta que as pessoas não têm mais medo “[...] da rangente tesoura da parca” (SARAMAGO, 2005b, p. 23).

Desde as primeiras descrições desse fato insólito, as maneiras de se referirem ao ser que não está ‘matando’ os seres humanos são sempre no feminino, apesar de ainda não ter uma definição clara de que se trata de uma figura feminina. Em um comentário argumentativo do focalizador externo, há a consciência desse narrador acerca disso e, em certa altura, traz à tona a questão da língua portuguesa usar o substantivo morte no feminino:

[...] *o eminente grafólogo* que estudou o primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não autor, mas isso talvez tenha sido consequência do simples hábito, dado que, à exceção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo género masculino, ou neutro, a morte sempre foi *uma pessoa do sexo feminino* (SARAMAGO, 2005b, p. 128, grifos meus).

Além da átropos, em uma pesquisa rápida na internet e em lembranças de filmes por mim assistidos, é possível encontrar outras figurações ficcionais e transficcionais da morte como uma mulher. Na série *Cursed: a lenda do lago*, a personagem Viúva é uma mulher e

representa a morte, interpretada por Shalom Brune-Franklin; Maurício de Souza criou a Dona Morte em *A Turma do Penadinho*; na novela das 19h, da Rede Globo, *Quanto mais vida, melhor*, lançada em novembro de 2021, também é uma mulher, interpretada pela atriz trans A Maia; na mitologia chinesa, Meng Po é a Senhora do Esquecimento, que serve ao Di Yu, o reino dos mortos; para os nórdicos, a morte é uma mulher idosa de capuz preto, conhecida pelo nome de Pesta, ou é representada pela deusa Hela, filha de Loki, banida por Ódin, dependendo da região; nos países bálticos, como Estônia, Lituânia e Letônia, a morte é chamada de Giltine, vista como uma mulher velha e feia, com nariz comprido e azul e com uma língua venenosa mortal; na mitologia grega, as filhas de Tânato, as Keres, são os espíritos de morte violenta e estão associadas às mortes de batalhas, doenças, acidentes e homicídios; há algumas vezes que a ceifeira aparece como uma mulher na série *Supernatural*, apesar da morte, dos Cavaleiros do Apocalipse, ser um homem, assim como os outros cavaleiros nesta produção<sup>54</sup>.

Em geral, a figuração da morte se dá como um ser espectral, com uma capa preta, ou um esqueleto com capa preta e gadianha em mãos ou como homem. Talvez isso ocorra devido à imagem por muitos anos criada dessa caveira mortal e porque, em algumas línguas, a morte não tem gênero, como no inglês e no escocês, ou aparece no masculino. Por exemplo, no conto “As relíquias da morte”, inserido na saga *Harry Potter*, não há a definição da morte; na animação que aparece no filme, é um espectro com capa preta, e na narração da personagem Hermione é usado ‘the Death’, ‘he’ e ‘him’, mantendo o masculino. Porém, em outros idiomas, como português, francês e espanhol, a morte é um substantivo feminino.

Assim, acompanhamos o enredo com a focalização externa sempre se referindo à morte no feminino como costuma ser na língua portuguesa. Com isso, nós leitores já vamos criando a imagem dessa figura como sendo feminina. Além disso, como mencionado, toda a referência feita a esse ser que parou de matar é feita ou pela focalização do narrador ou dos personagens masculinos, intercalando os níveis da narrativa, às vezes sendo uma focalização vinculada às personagens que representam autoridades nesse país, ou com discurso indireto livre.

Ao longo da narrativa, em nenhum momento são chamados especialistas ou alguém do governo, da imprensa ou da igreja (esse seria praticamente impossível, pois as autoridades religiosas da Igreja Católica são homens) do gênero feminino, o que pode ser uma ironia ou a

---

<sup>54</sup> As informações contidas neste parágrafo foram baseadas nos seguintes sites: *Aventuras na História*, disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/conheca-5-representacoes-mitologicas-da-morte-das-quais-voce-provavelmente-nunca-ouviu-falar.phtml>; e *Moisés de Oliveira*, disponível em: <http://moises-de-oliveira.blogspot.com/2015/11/a-personificacao-da-morte-em-diversas.html>

representação do que realmente acontece em nossa sociedade. O início da intermitência que deixou a população alegre, com a sensação de ter vencido a morte, logo se esvai e ela é tratada como alguém que não colabora, ou que ‘deu as costas’, e que os humanos não mereciam passar por isso (SARAMAGO, 2005b, p. 26-27).

O caso também levou a discussão entre os filósofos e, através da focalização vinculada às personagens, o focalizador externo nos leva a entender que há mais de um tipo de morte e que essa nossa protagonista é a morte dos seres humanos específicos deste país. Quem constrói a figuração dessa personagem, mais uma vez, é a perspectiva masculina, mostrando a hegemonia. Nessa focalização interna, além de classificar a morte de acordo com seus preceitos, também coloca em grau menor afirmando que tal não merecia alcunha de morte. Como eu leitora já estou com a imagem da morte no feminino, posso ser conduzida a entender que esse, então, mais uma vez é julgado e colocado em um patamar em que o masculino decide o que os demais merecem ou não. Desse modo, assim como toda a história da humanidade, o patriarcado é quem designa o lugar do feminino e cria os discursos que legitimam tais ideias:

Falávamos da morte, Não da morte, das mortes, perguntei por que razão não estão morrendo os seres humanos, e os outros animais, sim, por que razão a não-morte de uns não é a não-morte de outros,[...] Até onde a minha imaginação consegue chegar, ainda vejo uma outra morte, a última, a suprema, Qual, Aquela que haverá de destruir o universo, essa que realmente merece o nome de morte, embora quando isso suceder já não se encontre ninguém aí para anunciá-lo, o resto de que temos estado a falar não passa de pormenores ínfimos, de insignificâncias, Portanto, a morte não é única, conclui desnecessariamente o aprendiz de *filósofo*, É o que já estou cansado de te explicar, Quer dizer, uma morte, aquela que era nossa, suspendeu actividade, as outras, as dos animais e dos vegetais, continuam a operar, são independentes, cada uma trabalhando no seu sector, Já estás convencido, Sim, Vai então e anuncia-o a toda gente, disse o espírito que pairava sobre a água do aquário (SARAMAGO, 2005b, p. 73-74, grifos meus).

Somente no capítulo 7 a perspectiva da personagem morte aparece, por meio de uma carta que ela escreve em cor violeta e endereça ao director-geral da televisão. Por meio da focalização do narrador externo e perspectiva das personagens secundárias cria-se todo um momento de tensão sobre o conteúdo dessa carta e quem a escreveu, contribuindo com dispositivos para entender a figuração dessa personagem. Nós leitores e a população do país só ficamos sabendo do conteúdo no momento escolhido pelo diretor e pelo primeiro-ministro para comunicar as palavras da morte. Em entremeio a isso, a perspectiva desses dois personagens oscila com a do narrador, que as controla. Eles se perguntam o motivo de ser morte e não Morte, algo que o leitor pôde entender, a partir dos dispositivos retórico-

discursivos presentes a discussão entre os filósofos, sobre a existência de várias mortes, sendo que essa protagonista é uma morte de escalão inferior, não a Morte universal, a suprema, por isso usa inicial minúscula. Assim, há a estratégia narrativa no enredo, guiado pela focalização externa para a definição de quem é essa personagem:

O primeiro-ministro pegou na folha de papel, passou e os olhos sem ler e disse, É curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula, Também estranhei, escrever o nome com minúscula é anormal, Diga-me algo de normal em toda essa história que temos andado a viver, Realmente, nada (SARAMAGO, 2005b, p. 94).

A escrita de nomes com inicial minúscula também é uma característica do escritor José Saramago. Em alguns de seus romances, como *Ensaio sobre a cegueira: romance* e *Caim: romance* o uso da inicial minúscula em nomes das personagens é frequente, como uma forma de tirar a individualidade das mesmas e torná-las, de alguma maneira, universais. Neste romance, o dispositivo discursivo na forma da escrita do nome, revela, novamente, que essa morte não é tão singular assim, é apenas a morte das pessoas daquele país e não a Morte absoluta e superior, é igual às outras mortes existentes, apenas resolveu inovar na forma de cumprir o seu trabalho.

Apesar dos julgamentos e vociferações proferidas à intermitência da morte, quando os homens se aproximam de algo concreto dessa figura, o medo e receio toma conta deles, como o focalizador externo apresenta na cena do director-geral lendo a primeira carta da morte em rede nacional de televisão:

*Notava-se que estava nervoso, que tinha garganta apertada. Pigarreou um pouco para limpar a voz e começou a ler, senhor director-geral da televisão nacional, estimado senhor, para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos e até o dia trinta e um de dezembro do ano passado, devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente, embora, aqui entre nós dois, o senhor director-geral da televisão nacional, eu tenho de confessar a minha total ignorância sobre se as duas palavras, sempre e eternamente, são tão sinónimas quanto em geral se crê, ora bem, passado este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou de tempo gratuito e tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência, tanto de um ponto de vista moral, isto é, filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é, social, considerarei que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto, quer no sentido vertical, quer em sentido horizontal, seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade, o que significará que a todas aquelas pessoas que já deveriam estar mortas, mas que, com saúde sem elas, permaneceram neste mundo, se lhes apagar a candeia da vida quando se extinguir no ar a última*

balada da meia-noite, note-se que a referência à balada é meramente simbólica, não seja que alguém lhe passe pela cabeça a ideia estúpida de encavar os relógios dos campanários ou de retirar o badalo aos sinos pensando que dessa maneira deteria o tempo e contrariaria o que é minha decisão irrevogável, esta de devolver o supremo medo ao coração dos homens a maior parte das pessoas que antes se encontravam no estúdio já se havia sumido dali, e as que ainda se mantinham bichavam baixinho umas com as outras, os seus murmúrios zumbindo sem que o realizador, ele próprio a deixar cair o queixo de puro pasmo, se lembrasse de mandar calar com aquele gesto furioso que era seu costume usar em circunstâncias obviamente muito menos dramáticas portanto resignem-se e morram sem discutir porque de nada lhes adiantaria, porém, um ponto a em que sinto ser minha obrigação dar a mão à palmatória, o qual tem que ver como o injusto e cruel procedimento que vinha seguindo, que era tirar a vida às pessoas à falsa-fé, sem aviso prévio, sem dizer a água-vai, tenho de reconhecer que se tratava de uma incidente brutalidade, quantas vezes não dei nem sequer tempo a que fizessem testamento, é certo que na maior parte dos casos e lhes mandava uma doença para abrir caminho, mas as doenças têm algo de curioso, os seres humanos sempre esperam safar-se delas, de modo que só quando já é tarde de mais se vem a saber que aquela iria ser a última, enfim, a partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida, fazer testamento e dizer adeus à família, pedindo perdão pelo mal feito ou fazendo as pazes com o primo com quem desde há vinte anos estava de relações cortadas, dito isto, senhor director-geral da televisão nacional, só me resta pedir-lhe que faça chegar hoje mesmo a todos os lares do país esta minha mensagem autógrafa, que assino com o nome com que geralmente se me conhece, morte (SARAMAGO, 2005b, p. 99-100, grifos meus).

A focalização durante toda a carta é interna, sem interrupções do narrador ou do diretor. Toda a perspectiva sobre o assunto é da personagem morte, que não pede permissão a ninguém, apenas anuncia e explica as suas ações. Os dispositivos retórico-discursivo, de conformação-acional e de ficcionalização utilizados são ativados, pois revelam aspectos da figuração dessa personagem, como a ironia dela sobre a imagem que as pessoas têm dela – o fato de empunhar uma gadanha, inúmeras vezes retratada em obras de arte. O seu nome também não é algo fruto de sua escolha ou que seu/sua superior/criador/a tenha dado, mas sim uma construção do ser humano, o qual ela aceitou e utiliza para melhor ser reconhecida ou compreendida. Não há em sua perspectiva se ela se reconhece com esse nome ou gênero que lhe foi atribuído.

Através da focalização da personagem morte fica evidenciado a discussão acerca da finitude e desejo, de grande parte da humanidade, em ‘vencer a morte’, ter vida eterna. A partir disso, é possível pensar que a morte, de algum modo, sempre foi alegorizada, figurada e transfigurada, em nossa sociedade, para atender a determinados interesses, principalmente da Igreja e do Estado. Sua voz soa como um alerta, para que a população não passe a vida apenas sonhando com a prometida vida eterna e/ou temendo a morte, lutando contra o fim/contradoenças – uma metáfora para um ‘avisos do fim’ e para a ideia de tentar afastar/enganar a morte –, em vez de viver e aproveitar a vida. Por isso, sua decisão de dar aviso prévio do dia da finitude de cada indivíduo. Algumas páginas depois, a focalização do narrador, em um

trecho argumentativo, lembra o leitor que, além dessa oportunidade de saber quando a vida do sujeito chegará ao fim, a morte não é tão terrível assim, visto que ela, “[...] por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem (SARAMAGO, 2005b, p. 107).

Como a maioria das pessoas, principalmente as mulheres, que agem fora do esperado ou considerado ‘normal’, ela tem suas atitudes questionadas. A morte é desacreditada, pois não se tem notícia ou registro da figura da morte ter escrito alguma coisa no decorrer da história. A focalização externa vinculada às personagens embasa tal afirmação, além do discurso histórico – o qual é escrito em sua maioria por homens e a serviço de determinado grupo de poder –, devido à estrutura física da personagem, a qual eles desconhecem, mas falam como se tivessem visto-a e examinado-a. Assim, a figuração da protagonista vai ao encontro da imagem tradicionalmente divulgada, mas ainda parte do olhar do outro, em um entrelaçamento da voz do narrador vinculada ao discurso indireto de uma suposta personagem, que é o narrador sendo um actante virtual:

[...] um céptico protestado que não havia memória de a morte ter escrito alguma vez uma carta e que era necessário mandar fazer com urgência análise da caligrafia porque, dizia, uma mão só composta de trocinho ósseos nunca poderia escrever da mesma maneira que o teria feito uma mão completa, autêntica, viva, com sangue, veias, nervos e tendões, pele e carne, e que se era certo que os ossos não deixam impressões digitais no papel e portanto não se poderia por aí identificar o autor da carta, um exame ao adn talvez lançasse alguma luz sobre esta inesperada manifestação esse epistolar de um ser vivo, se a morte o é, que tinha estado silencioso toda a vida (SARAMAGO, 2005b, p. 101-102, grifos meus).

Por mais que pareça algo de certa lógica, não consigo ler tal trecho sem pensar em como a sociedade define e delimita as ações e ideias das pessoas mulheres a partir da aparência física e gênero sexual, determinando, então, o que ela pode ou não fazer. Assim, fez-se, como sempre, necessário evocar alguém do gênero masculino para fazer avaliação e legitimar ou não o que essa figura feminina fez e disse.

A maneira como a morte redigiu sua carta e o uso da língua também revelam a sua figuração, pois os dispositivos que o documento carrega revelam parte de sua refiguração, a aproxima e ao mesmo tempo afasta da imagem que o leitor tem do que seria e é essa figura do enredo. Contudo, nem mesmo a forma de escrita da morte escapa ao olhar arbitrário de seus focalizadores, com uma justificativa de tornar a leitura acessível, buscam aprimorar a escrita dela. É uma forma de corrigir a figura feminina e deslegitimar a sua expressão, colocando-a na posição de não saber, de não domínio da língua culta portuguesa. Novamente, aos níveis

narrativos se intercalam entre externo e interno, mas o narrador externo sempre controla tudo, sendo a focalização externa vinculada à personagem e o discurso indireto:

*Todos os jornais, sem exceção, publicavam na primeira página o manuscrito da morte, mas um deles, para tornar mais fácil a leitura, reproduziu o texto em letra de forma corpo catorze dentro de uma caixa, corrigiu-lhe a pontuação e a sintaxe, acertou-lhe as conjunções verbais, pôs as maiúsculas onde faltavam, sem esquecer assinatura final, que passou de morte para Morte, uma diferença inapreciável ouvido, mas que irá provocar nesse mesmo dia o indignado protesto da autora da missiva, também por escrito e no mesmo papel de cor violeta. Segundo opinião autorizada de um gramático consultados pelo jornal, a morte, simplesmente não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação, continuava o gramático, e perguntava, Se a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores gênios da literatura, escreve desta maneira, como não o farão amanhã as nossas crianças se lhes dá para imitar semelhante monstruosidade filológica, a pretexto de que, andando a morte por cá há tanto tempo, deverá saber tudo de todos os ramos do conhecimento. E o gramático terminava, Os disparates sintácticos que recheiam a lamentável carta levar-me-iam a pensar que estaríamos perante uma gigantesca e grosseira mistificação se não fosse a tristíssima realidade, a dolorosa evidência de que a terrível ameaça se cumpriu (SARAMAGO, 2005b, p. 111, grifos meus).*

A crítica presente neste trecho também é uma abordagem irônica do focalizador. Essa se aproxima da visão do autor Saramago em relação às opiniões, que recebeu dos críticos literários e dos gramáticos, acerca da forma de escrever que escolheu para compor seus romances. Em uma entrevista dada por Saramago ao Roda Viva, em 2003, foi-lhe perguntado sobre o porquê da sua revolta contra a pontuação. O escritor respondeu que sua rebelião vai em outra direção e não essa, que descobriu que “[...] a fala é muita mais expressiva, dinâmica que a escrita, [...] a questão aqui tem que ver por um lado com aquilo que nós chamamos de oralidade e por outro lado tem que ver com aquilo que não tenho muita certeza que a palavra existe, mas se não existe passa a existir com a aurolidade, da audição, que a palavra destina-se a ser ouvida, a palavra escrita é uma palavra está ali como uma crisálida a espera que a voz a desperte” (RODA VIVA, 2003). Ele passou a escrever assim porque “[a] pontuação não é apenas a construção de um estilo, é a métrica da expressão verbal. Na obra de Saramago, além da pontuação subverter a nova norma clássica, permite um fluxo do pensamento cotidiano” (DANTAS, 2018, p, 18) e porque os sinais de pontuações são aquilo que o autor quer expressar: “Escrevo como se fala. E direciono-me para a natureza do que para sofisticação”

(SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 238), “[a] estrutura narrativa dos meus livros procura aproximar a disciplina da escrita à espontaneidade da fala, da oralidade” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 238). Muitos ficaram desconcertados com sua forma de escrita e disseram que suas obras não poderiam ser abordadas em sala de aula, pois eram um mau exemplo para os jovens, os quais escreveriam de maneira errada, não aprenderiam a pontuação. Saramago afirmou, mais uma vez, que seus romances são para serem lidos em voz alta. Portanto, assim como autor, a morte, como escreve uma carta direcionada ao povo, também pode ter escolhido escrever assim, não porque não domina as normas gramaticais, mas porque a sua carta seria lida em voz alta, para ficar de uma forma mais oral e compreendida por quem a ouviria.

A focalização externa e interna constroem outra característica dessa figura: a peculiaridade de misturar inúmeras formas de traçar as letras. É como se tivesse ali inúmeras caligrafias reunidas, revelando a carga de conhecimento adquirido ao longo dos seus anos de existência. Contudo, apesar da maestria de carregar traços de diferentes escritas, a perspectiva do especialista em caligrafia taxa a morte de maneira a desqualificá-la e rotulá-la como uma descuidada ou inepta, por não ter se apropriado de letras e formas de escrever daqueles que, ao seu parecer, escreveriam de forma melhor, como os grandes nomes da literatura. Pensando que ela é uma figura feminina, este discurso corrobora com a ideia de que o ser feminino não domina as artes das letras, nem na sua escrita, nem na sua compreensão mais profunda, reforçando que o conhecimento é algo do masculino, ocorrendo uma crítica.

A morte não aceitou de maneira pacífica a intromissão do jornal na sua escrita. Ela mostra-se uma figura feminina que não se cala diante daquele que tenta repreendê-la ou corrigi-la de maneira indevida. Há uma postura encorajadora às leitoras que se vem na mesma situação em seu local de trabalho, por exemplo, comumente interrompidas e subjugadas. Com isso, pela segunda vez, ouvimos a sua voz através de uma carta. Apesar da perspectiva principal ser dela, o narrador externo ainda direciona a focalização tece comentários argumentativos, levando o leitor a ler a carta imaginando o tom de irritação da morte e o assunto do escrito, sem deixar espaço para o entendimento do leitor por si só, como faz ao longo de toda a narrativa, característica sempre presente no narrador saramaguiano:

Na tarde deste mesmo dia, como já havíamos antecipado, chegou à redacção do jornal *uma carta da morte exigindo, nos termos mais enérgicos, a imediata retificação do seu nome, senhor director, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte*, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só

conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já, que é isso, senhor director, porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados, aí lhe fica a informação, é gratuita, não cobro nada por ela, entretanto preocupe-se com explicar bem aos seus leitores os como e os porquês da vida e da morte, e, já agora, regressando ao objectivo desta carta, escrita, tal como a que foi lida na televisão, de meu punho e letra, convido-o instantaneamente a cumprir aquelas honradas disposições da lei de imprensa que mandam rectificar no mesmo lugar e com a mesma valorização gráfica o erro, a omissão ou lapso cometidos, arriscando-se neste caso o senhor director, se esta carta não for publicado na íntegra, a que eu lhe despache, amanhã mesmo, com efeitos imediatos, o aviso prévio que tenho reservado para si daqui por alguns anos, não lhe direi quantos para não lhe amargar o resto da vida, sem outro assunto, subscrevo-me com a atenção devida, morte (SARAMAGO, 2005b, p. 112, grifos meus).

Aqui a focalização da personagem morte confirma a discussão filosófica referida anteriormente: há mais de um tipo de morte e a escritora destas cartas, oportunizando aos seres humanos deste país experimentar o que seria a vida eterna, é uma morte de menor valor, diferente da Morte Suprema. Ao contrário do que o leitor da carta e do romance possa pensar de que ela tudo sabe, tudo conhece, nesta narrativa a figuração da personagem leva-a a uma sobrevida, que vai além daquilo que se sabe ou pensa-se conhecer da morte. Sua focalização sobre si mesma apresenta que algumas de suas características ela descobre através dos seres humanos, das afirmações por eles feitas ou por eles construídas. Assim, parte de sua figuração e refiguração, como atributos físicos ou comportamentais, ela assumiu a partir da perspectiva do homem sobre ela.

A perspectiva da protagonista traz a discussão sobre a linguagem, língua e seu uso e transformação com o passar do tempo, ponto esse que foi muito criticado pelo gramático na redação da carta da morte. O tom de ironia e crítica aos críticos e gramáticos, que se acham donos da verdade e da forma correta de se comunicar ou elaborar qualquer escrita, fica evidente, principalmente quando diz que esse ensinamento dado por ela é de graça. A focalização da personagem chama atenção ao fato de ter pontos dessa relação entre morte e seres humanos muito mais relevantes e conteúdos da carta mais urgentes para se preocupar, como a escrita de testamentos e aproveitar os dias que restam, do que com o estilo pontuação e letra da carta. Indiretamente, ocorre a crítica aos poderes que dão atenção às perfumarias do que assuntos que realmente são significativos para melhora da vida em sociedade. Os dispositivos retórico-discursivos e de conformação-acional, apresentados até

então, figuram essa personagem como alguém que sabe de seus direitos, cobra-os e ainda utiliza da sua posição para ameaçar aqueles que não estão cumprindo com suas obrigações, ou prejudicando alguém. Ela não é tão passiva e sabe como se impor.

Porém, a realização dos seus desejos e cumprimento do que ordena só acontece porque o diretor e o gramático sabem do poder da morte em ceifar a vida. Em outras situações cotidianas, uma mulher sem tais poderes não teria tanto sucesso, com muito custo seria ouvida e, se ouvida, seria questionada e/ou desacreditada e, caso cobrasse os seus direitos, de alguma forma seria impelida de alcançá-los, seja por meio de ameaças físicas ou psicológicas. Nesse sentido, essa figura feminina incentiva e encoraja as leitoras mulheres a cobrarem os seus direitos, mas ao mesmo tempo, devido a sua posição de poder maior diante da vida, deixa esse desejo a nós leitoras mais onírico, imaginário, do que realmente algo concreto, efetivo, uma vez que, no momento do embate diário, lembraremos que não temos esse poder tão forte diante da sociedade patriarcal. Então, ao mesmo tempo que instiga e atiza o fogo interno da luta por aquilo que nos é de direito, a leitora mulher pode não se reconhecer nessa personagem, visto que nos falta esse trunfo que causa medo nas autoridades, nos poderes masculinos.

Apesar do diretor não publicar o estudo do grafólogo, por medo do que a morte poderia dizer, o focalizador externo delega ao focalizador interno a perspectiva do estudo, possibilitando ao leitor acessar o conteúdo do mesmo. Nele é afirmado que a morte é uma figura feminina, pois o especialista usou o substantivo ‘autora’. Como discutido anteriormente, isso pode ter acontecido devido ao substantivo ‘morte’ também ser no feminino na língua portuguesa, contudo a repetição de substantivos e adjetivos no feminino vão reafirmando e consolidando a refiguração dessa personagem como uma figura feminina. Além disso, o fato de ter usado cor violeta para redigir o texto também, se alia a outros elementos encontrados pelos especialistas para indicarem, *no enredo*, se tratar de uma mulher. Essa cor pode ser entendida, devido a sua simbologia na cultura ocidental, como algo que remete ao mórbido, à magia, ao espiritual ou ao metafísico, mas também é comumente associada, pela sociedade patriarcal, como sendo uma cor feminina. Desse modo, reforça a ideia dela ser feminino e do lugar do feminino atrelado ao místico.

Pela focalização desse grafólogo é afirmado que a escritora das cartas, logo a morte, é uma assassina, então pode ser a morte, sendo tal teoria confirmada pela focalização do narrador externo e, em seguida, pela da própria protagonista. Novamente, duas perspectivas masculinas definem a personagem, colocando-a como aquela que mata, que comete homicídio (significado de assassino segundo dicionário Luft (2000)), e serial killer: “pessoa

que mata várias pessoas em ocasiões diferentes, geralmente seguindo um padrão ou utilizando o mesmo método”<sup>55</sup>:

[...] apontam a que a autora do escrito é aquilo que se chama um serial killer, uma assassina em série, outra verdade igualmente irrefragável, igualmente resultante do meu exame e que de algum modo vem desbaratar a tese anterior, acabou por se impor, isto é, a verdade que a pessoa que escreveu esta carta está morta. *Assim era, de facto, e a própria morte não teve mais remédio que confirmá-lo, Tem razão, o senhor grafólogo*, foram as suas palavras depois de ler a erudita demonstração. Só não se compreendia como, estando *ela morta, e toda feita ossos, fosse capaz de matar. E, sobretudo, que escrevesse cartas* (SARAMAGO, 2005b, p. 114).

A ironia da morte ser figurada como uma assassina ou assassina em série traz reflexões sobre os significados e funções diferentes de tais terminologias na sociedade. A morte é um ser essencial para a manutenção e rotação da vida, ela foi, em alguma medida, convocada, não sabemos por quem, para desempenhar isso, muitas vezes sem sentir satisfação ou outro sentimento em relação a isso, como acompanhamos no decorrer desse enredo. Já a/o serial killer tem ligações íntimas com a psicopatia e a psicose, que são desvios mentais distintos, e sente prazer em matar suas vítimas, não consegue controlar esse desejo. Ao ativar no leitor esse significado, pode desencadear uma perseguição a essa personagem. Enquanto a figura da morte é compreendida como aquela inevitável, com a qual em algum momento todo ser humano vai encontrar, ao transformá-la em uma serial killer é colocá-la em uma posição de ser enfrentada, combatida, caçada, com um rótulo de escória da sociedade, como geralmente são vistos os/as assassinos/as em série.

Ao longo da narrativa, a focalização conduz à ideia de que sempre se considerou a morte como submissa da figura de deus. No entanto, através da perspectiva dela, diante do questionamento se ela realmente é figura empregada dele, é retomada a ideia de deus e morte serem duas faces da mesma moeda, o que é considerado um pecado por muitos, porque ela não pode ser do mesmo nível de deus. Outrossim, pensar essa figura feminina no *status* de submissa a essa imagem do ser masculino, reforça o estereótipo e padrão construído do masculino como sempre sendo superior ao feminino, principalmente quando pensamos nas igrejas cristãs, que não aceitam o fato de uma postura considerada má, causadora da maior dor humana, viria dessa figura divina, muito menos de uma mulher de igual patamar que deus. “A dúvida de que deus teria autoridade sobre a morte ou se [...] a morte seria o superior hierárquico de deus torturava [o] santo instituto, [a] afirmação de que deus e a morte eram as

---

<sup>55</sup> Segundo definição do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2021). Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/assassina>. Acesso em: 25 nov. 2021.

duas caras da mesma moeda passara a ser considerada [...] heresia [...] sacrilégio” (SARAMAGO, 2005b, p. 119-121). A figura feminina é ligada, novamente, ao maléfico, como geralmente vemos em várias representações literárias ou no imaginário popular (as bruxas, por exemplo; Eva, que sucumbiu a um a serpente; Lilith, que não aceitou ser inferior a Adão e se aliou a Lúcifer, são comumente taxadas de más).

A voz narrativa acrescenta, em um trecho argumentativo, que “[...] a morte não tem qualquer necessidade de ser cruel, a ela, tirar a vida às pessoas basta-lhe e sobeja-lhe” (SARAMAGO, 2005b, p. 126), ao mesmo tempo conjectura se a mesma não tem olhos nem ouvidos para clamores, angústias e os desesperos de suas vítimas, pois está atarefada com sua retomada ao trabalho. Ao que parece, a perspectiva narrativa critica e julga essa figura, por meio de disfarçada compreensão e tentativa de defesa dela.

Em seguida, a perspectiva do narrador externo apresenta as posturas de ataques, direcionadas à morte, dos jornais locais, por meio de discurso indireto, e, entremeio a isso, tece uma crítica ao modo como imprensa reage e o modo pelo qual é feita a utilização do meio de comunicação para crucificar essa figura, apontando à sua perspectiva do que seria uma imprensa sensata: aberta ao diálogo. Isso é algo comum em nossa sociedade, principalmente se o foco for uma figura feminina, basta lembrar que, mesmo quando a mulher é vítima, em qualquer circunstância, de alguma violência ela também é acusada, julgada e dada como a culpada, imagina, então, o que não fazem quando essa mulher ‘tem a culpa’:

*Mal informados sobre a natureza profunda da morte, cujo outro nome é fatalidade, os jornais têm-se excedido em furiosos ataques contra ela, acusando-a de impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, serial killer outra vez, e houve até um semanário, dos humorísticos, que espremendo o mais que pôde do espírito sarcástico dos seus criativos, conseguiu chamar-lhe filha-da-puta. Felizmente, o bom senso ainda perdura em algumas redacções. Um dos jornais mais respeitáveis do reino, [...] apelava a um diálogo aberto e sincero com a morte (SARAMAGO, 2005b, p. 126-127).*

Os adjetivos usados pela imprensa nessa inflamação gerada na sociedade e a busca por respostas e explicações levou à caça desta figura feminina, assim como foi feito com as mulheres chamadas de Bruxas. Como se fosse algo inerente à espécie humana, tudo aquilo que nos causa estranhamento, que não sabemos explicar suscita o desejo da destruição do desconhecido. Essas ideias de caçar, prender e aniquilar aquilo que foge ao tradicional, ao padrão, ao aceito, geralmente, é incitado pelas autoridades e pela mídia em sua maioria comandada por homens.

Nesse enredo, o médico legista foi quem teve a ideia de chamar um estrangeiro famoso, especialista em reconstituição de face a partir de caveiras, mantendo a linha de especialistas homens para entender a morte. Então, usando pinturas, gravuras e representações diversas da morte, tentou construir o retrato falado dessa figura, uma refiguração. Na perspectiva narrativa, em um trecho argumentativo irônico, o problema não é o fato de caçar essa personagem, a crítica foi chamar isso de ambicioso por não serem iguais os três retratos falados criados. Agora, de uma maneira mais clara e materializada com os dispositivos retórico-discursivos, confirmou-se, sem sombra de dúvidas, que a morte realmente é uma mulher, acrescentou-se a informação de ser uma mulher jovem, ocorrendo assim, a refiguração, uma sobrevida dessa personagem:

O mal foi que, concluída intervenção do especialista estrangeiro, só uma vista pouco treinada admitiria como iguais as três caveiras escolhidas, obrigando portanto que os investigadores, em lugar de uma fotografia, tivessem de trabalhar com três, o que, obviamente, iria dificultar a *tarefa de caça-à-morte* como, ambiciosamente, a operação havia sido denominada. [...]. *A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher.* [...]. *Embora essa informação já tenha sido dada antes, convirá, para que não esqueça, insistir no facto de que os três rostos, sendo todos de mulher, e de mulher jovem, eram diferentes um dos outros em determinados pontos, não obstante, também, as flagrantes semelhanças que neles unanimemente se reconheciam* (SARAMAGO, 2005b, p. 128).

Em todo o enredo as vozes predominantes que tentam desvendar a morte e que constroem a sua figuração são masculinas. Os especialistas, as autoridades são formadas por homens, eles quem elaboram a história dessa figura feminina. Isso vai ao encontro do exposto por Schmidt (2017) de que tanto a sexualidade é historicamente construída quanto a história é sexualmente construída. E essas são elaboradas por meio da linguagem que também é masculina.

Os dispositivos retórico-discursivos usados, durante perspectiva do narrador externo ao relatar essa caça a morte, revelam mais algumas características dessa personagem: ela não era uma adolescente, nem uma mulher de idade madura ou prolecta, tem em torno de 36 anos de idade e é formosa como poucas, enfatizando aspectos físicos. A perspectiva do narrador informa que a morte não se sente intimidada com essa atitude dos humanos e continua a encaminhar as cartas e cor violeta mesmo com todos à sua procura. Páginas depois, a focalização externa confirma que a morte não tem aparência física de uma mulher, mas sim a clássica imagem do esqueleto coberto com uma capa preta, mora em uma sala escura acompanhada de sua gadanha. Também a perspectiva estruturante cria o entendimento de que

a caça à morte não a incomoda, o que a desestabiliza e instiga foi um fato de uma das cartas ter voltado a ela, sem ter chegado às mãos do destinatário.

Ao pensar nessa figuração da morte como uma mulher e no fato da humanidade sempre estar em busca de vencer a morte, inclusive nesta fábula as pessoas ficam, no início, felizes pela intermitência, lembro-me das palavras de Schmidt (2017) acerca do espaço em que é colocada a mulher na literatura. Uma das discussões é sobre a violência epistemológica da letra, na cultura patriarcal, estar na literatura e na sua institucionalização e que, muitas vezes, a existência do herói e superação desse de algum obstáculo em sua jornada, sendo o obstáculo sempre o feminino. Neste romance saramaguiano, o herói não é um homem, mas ainda permanece a ideia do obstáculo ser figurado como uma mulher, visto que a sociedade pretende caçar a morte e tenta sempre superá-la.

Diante do enigma dos motivos pelos quais a carta retornara, acessamos, depois de muito tempo de narrativa, a perspectiva da personagem. Os dispositivos de conformação-acional, que indicam o modo como a morte reage diante disso, bem como os trechos argumentativos do narrador externo, aproximam essa figura do humano, diminuindo um pouco essa aura e ser superior, refigurando-a. A focalização interna predomina e nela a perspectiva da morte traz como ela reconhece o peso da notícia que seus inscritos carregam, como é devastador para suas vítimas recebê-los. Absorta em seu atual problema, a morte cria hipóteses e tenta usar o raciocínio lógico para desvendar esse mistério, como talvez qualquer um de nós tentaria fazer. A interrelação dos três elementos de figuração da personagem (intencionalidade, extensionalidade de estratégia narrativa) e mudanças de níveis de focalização apontam a essa sobrevida da personagem, onde ela cada vez mais se direciona a uma refiguração próxima ao humano:

Que estupidez a minha, *murmurou*, como poderia ter falecido ele se a carta que o devia matar voltou para trás. *Tinha pensado as últimas palavras sem lhes dar maior atenção, mas imediatamente as recuperou para repeti-las em voz alta, com expressão sonhadora, Voltou para trás.* [...]. Ora, as cartas só podem ir aonde as levam, não tem perna nem asas, e, tanto quanto se sabe, não foram dotadas iniciativa própria, tivessem-na elas e apostamos que se recusaram a levar as notícias terríveis de que tantas vezes tem de ser portadoras. Como esta minha, *admitiu a morte com imparcialidade*, informar alguém de que vai morrer numa data precisa é a pior das notícias, é como estar no corredor da morte a uma quantidade de anos e de repente vem o carcereiro e diz, Aqui tens a carta, prepara-te. O curioso assunto é que todas as restantes cartas da última expedição foram entregues aos seus destinatários, e se esta o não foi, só poderá ter sido por qualquer fortuita casualidade, pois assim como tem havido casos de uma missiva de amor ter levado, só deus sabe com que consequências, cinco anos já chegaram destinatário que residia a dois quarteirões de distância, menos de um quarto de hora andando, também poderia suceder que esta tivesse passado de uma cinta transportadora a outra sem que ninguém se percebesse e depois regressasse ao ponto de partida como quem, tendo-se perdido no deserto,

não tem nada mais em que confiar que o rasto deixado a atrás de si. A solução será enviá-la outra vez, disse a morte à gadanha que estava ao lado, encostada à parede branca. *Não se espera que uma gadanha responda, e essa não fugiu a norma. A morte prosseguiu*, Se te tivesse mandado a ti, com esse teu gosto pelos métodos expeditivos, a questão já estaria resolvida, mas os tempos mudaram muito ultimamente, há que actualizar os meios de sistema, pôr-se a par das novas tecnologias, por exemplo, utilizar o correio electrónico, tenho ouvido dizer que é o que há de mais de higiénico, que não deixa cair borrões nem mancha os dedos, além disso é rápido, no mesmo instante em que a pessoa abre o outlook express da microsoft já está filada, o inconveniente seria obrigar-me a trabalhar com dois arquivos separados, o daqueles que utilizam computador e o dos que não o utilizam, de qualquer maneira temos muito tempo para decidir, estão sempre a aparecer novos modelos, novos designs, tecnologias cada vez mais aperfeiçoadas, talvez um dia me resolva experimentar, até lá continuarei a escrever com caneta papel e tinta, tem o charme da tradição, e a tradição pesa muito nisto de morrer. *A morte olhou fixamente o sobrescrito de cor violeta, fez um gesto com a mão direita, e a carta desapareceu* (SARAMAGO, 2005b, p. 136-137)

Apesar de eu achar que ela está solitária, divagando em seus pensamentos, ela tem uma companhia que, por enquanto, não a responde, apenas a ouve: a gadanha. Ao dirigir-se diretamente a sua companheira de labuta, conheço parte da motivação do uso das cartas: o desejo de atualizar sua forma de trabalho, aproximando mais do cotidiano e das ferramentas usadas pelos seres humanos. Por meio da perspectiva dela, pode haver duas reflexões: primeira acerca das mudanças daquilo tradicionalmente arraigado e firmado como imutável, em nossa sociedade, pois se até a morte mudou os seus métodos, então os outros nichos da sociedade também podem fazer, mesmo que ela ainda queira manter o tom de tradição no ato de morrer e, por isso, optou pela carta – recurso esse que ainda é acessível a todos, diferente dos recursos tecnológicos mais modernos –; a segunda diz respeito à rápida mudança nos meios de comunicação e como ela sabe disso, mas prefere ainda não aderir aos mais modernos, ficando naquilo que seria o intermediário: a carta. Dessa forma, é uma figura consciente do mundo e da época em que está e não vê problemas em se adaptar.

O fato dela estar em um monólogo, porque a gadanha não responde, me faz questionar o motivo desta solidão. Nesse vaguear dos meus pensamentos, recordo que nas representações vistas por mim, na minha formação, quando uma figura feminina ocupa posição de poder, ela geralmente é retratada como alguém de pulso firme, um pouco megera, insensível, autoritária e, por isso, solitária, características essas que fazem a mulher ser julgada, enquanto homens em cargos de autoridade com tais aspectos são considerados excelentes líderes. Frequentemente, o comentário dito sobre essas mulheres é que falta um homem, configurado na forma do ‘amor’, para acalmá-las; em um dizer mais chulo, elas são mal comidas/mal amadas.

Quando algo ou alguém, no caso esse homem, não tem a carta recebida, essa figura é desestabilizada e direcionada ao lado humano, como veremos na subseção seguinte, em direção ao violoncelista. Isso fica mais evidente quando a focalização do narrador externo diz que ela se encontra excitada pela quebra da monotonia do seu trabalho.

A humanidade, depois do parecer do grafólogo e do especialista em reconstituição de rostos, rompeu com a imagem clássica da morte caveira e passou a refiguração dela como uma mulher de carne e osso. Contudo, a perspectiva do narrador nos apresenta ela como o ser clássico, sem gênero, apenas no nome dado em português que indica substantivo próprio feminino, em sua imagem de caveira envolta em manto preto.

A voz narrativa segue o enredo compondo essa personagem, afirmando que ela sabe tudo a respeito do ser humano e, talvez, por isso é triste, nunca sorri, porque lhe faltam os lábios, e traz à vista um jeito no rosto de sofrimento, “[...] porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente” (SARAMAGO, 2005b, p. 139). Assim, ela já teve o aspecto humano, mas não sabemos por qual motivo o foi perdendo com o passar o tempo, uma possibilidade é porque tenha se afastando do humano que agora está retomando.

Na perspectiva externa, ela prefere ficar invisível quando sai a rua, em sua forma de esqueleto quando está em sua sala e, em poucas vezes, se mostrar ao moribundo, ou ainda em forma de uma mulher, como pôde comprovar o escritor Marcel Proust (SARAMAGO, 2005b, p. 145). Desse modo, a focalização do narrador afirma ser um esqueleto, ou “esqueletozinho de adolescente”, visto que “em medidas humanas, um metro e sessenta e seis ou sessenta e sete” (SARAMAGO, 2005b, p. 146). É pela voz do outro que ela se refigura como uma mulher, nunca uma figura masculina. Predominam, assim, os dispositivos retórico-discursivos e de conformação-acional.

Nessa refiguração da morte, o focalizador indica que ela também fica exausta com sua rotina, no entanto não dorme para descansar, apenas repousa e logo se recupera. Ela anseia por uma mudança, sendo sua esperança que a carta retorne de novo. Os seus sentimentos também vêm à tona, mas outra vez não pela sua voz e sim pela do narrador externo e dispositivos de conformação-acional. Ela deseja ser desafiada por essa pessoa, através do retorno da carta, da fuga de alguém a sua onisciência, assim o marasmo se romperia, se encaminhando cada vez mais para a humanização:

[...] a esta sala fria onde a autora e signatária da carta, sentada, em volta na melancólica mortalha que é seu uniforme histórico, com capuz pela cabeça, medita no sucedido enquanto os ossos dos seus dedos, ou os seus dedos de ossos,

tamborilam sobre o tampo da mesa. Surpreende-se um pouco a desejar que a carta outra vez enviada lhe venha novamente devolvida, que o sobrescrito traga, por exemplo, a indicação de ausente em parte incerta, porque isso, sim, seria uma absoluta surpresa para quem sempre conseguiu descobrir onde nos havíamos escondido (SARAMAGO, 2005b, p. 138-139).

Na página 74, o narrador apresenta a discussão dos filósofos sobre existir várias mortes, cada uma responsável por um setor e uma Morte suprema, mas somente na página 160 a perspectiva da protagonista afirma ser uma sectorial; entretanto, ela não se coloca em uma posição de inferiorizada. A sua perspectiva traz a reflexão sobre a importância daqueles que realizam tarefas menores, e dos poderes que todas as histórias e das classes operárias, quando essas se unem para defender os seus interesses, ficando perplexa ao dar-se conta dessa reflexão.

Ao pesar que ela está figurada como uma mulher, é possível aproximar à fala de Saramago pessoa sobre o poder adormecido das mulheres e da sua espera por elas se levantarem e tomarem o seu lugar de direito. Digo isso, porque são as mulheres, em nossa sociedade, que geralmente ocupam funções consideradas menores, como cuidar dos filhos seus ou dos outros, são subestimadas e não têm seus serviços reconhecidos. É considerado, ainda hoje, que os serviços domésticos não são trabalhos e as mulheres que ficam em casa acabam não tendo sua mão de obra reconhecida e a que está empregada fora de casa tem dupla ou tripla jornada, já que a atividade do lar fica somente para ela desempenhar, perpetuando a divisão sexual do trabalho. Todavia, sei que, se esses serviços forem suspensos, a nossa sociedade para e não se desenvolve, algo que nem sempre é discutido ou pensado.

A discussão posta à tona pela voz da personagem morte me conduz à reportagem no jornal Extra, da Globo, realizada por Letycia Cardoso em setembro de 2020, a partir do estudo “Tempo de Cuidar”, desenvolvido pela Oxfam,

[...] as mulheres são responsáveis por mais de três quartos do cuidado não remunerado, o que representaria uma contribuição de pelo menos US\$ 10,8 trilhões por ano à economia mundial. Essa responsabilidade afeta a inserção no mercado de trabalho: 42% das mulheres em idade ativa não têm remuneração, contra apenas 6% dos homens (CARDOSO, 2020, [n.p.]).

Neste estudo da Oxfam (2020, p. 10) é afirmado:

O trabalho de cuidado é essencial para nossas sociedades e para a economia. Ele inclui o trabalho de cuidar de crianças, idosos e pessoas com doenças e deficiências físicas e mentais, bem como o trabalho doméstico diário que inclui cozinhar, limpar, lavar, consertar coisas e buscar água e lenha. Se ninguém investisse tempo, esforços

e recursos nessas tarefas diárias essenciais, comunidades, locais de trabalho e economias inteiras ficariam estagnadas.

A focalização externa traz elementos de figuração que contribuem à refiguração dessa personagem, contando como a tinham colocado nessa posição e função de ‘assassina’, como se ela tivesse sido destinada a isso desde sempre, sem nem lhe darem maiores explicações. Eu, enquanto leitora mulher, reconheço esse lugar, porque desde cedo a sociedade nos diz o que devo/posso ou não fazer somente por causa do meu sexo e/ou gênero, atribuído ao nascer:

Tinham-na posto neste mundo há tanto tempo que já não consegue recordar-se de quem foi que recebeu as instruções indispensáveis ao regular desempenho da operação de que a incumbiam. Puseram-lhe o regulamento nas mãos, apontaram-lhe a palavra matarás como único farol das suas actividades futuras e, e sem que provavelmente se tivesse apercebido da macabra ironia, disseram-lhe que fosse a sua vida (SARAMAGO, 2005b, p. 160-161).

O narrador externo tece um comentário argumentativo longo, apresentando a sua hipótese a respeito da intermitência da morte e não comunicação disso à superior dela. Por mais que possa ser algo de tom irônico, pode não ser entendido de tal maneira, então há o julgamento da voz narrativa sobre essa tomada de decisão e da liberdade de comandar como realizar a sua função. Assim como no nosso dia a dia, nós mulheres, somos taxadas de loucas desequilibradas e inconsequentes, quando não seguimos os padrões e as regras impostas pela nossa hierarquia, aqui gerida e editada pelo patriarcado, a morte também sofre isso pela voz do narrador, que vê como única explicação razoável ela ter se esquecido da instância superior, por esta nunca ter aparecido realmente em seu trabalho ou por ela ser cabeça oca. A voz narrativa não levantou a hipótese dessa morte sectorial – dessa figura feminina da classe operária – ter os seus próprios desejos, as suas próprias percepções e perspectivas a respeito do meio que em está inserida, não considerou que ela pensa e repensa a sua própria função, baseando a sua tomada de decisão nisso. Assim, cabe ao/a leitor/a fazer tal suposições.

Nós leitor/as não acessamos a voz da protagonista morte relatando os motivos que a levaram a agir de tal forma, somente a voz do outro é que conta essa história e dá sua versão dos fatos. Assim, como ocorre na nossa sociedade, que por vezes silencia as mulheres e conta as histórias delas, aqui não é ela quem explica seus motivos e escolhas. A partir das discussões propostas por Schmidt (2017), vejo que a morte é, na maioria da fábula, alguém sujeitada às representações organizada por práticas sociais e discursivas que sustentam estruturas patriarcais, ela é objeto olhado, falado, desejado e consumido.

No comentário argumentativo do narrador no trecho a seguir, ele a julga, pois ela agiu de forma inesperada, sem conformidade com o que lhe foi atribuído, ao dado como seu papel. Não sabemos se o mesmo ocorreria se fosse uma figura masculina, mas sempre há mais intromissão no modo como mulheres desempenham seus trabalhos do que com homens. Além disso, historicamente sempre é dado quais são as atribuições e papéis as mulheres devem cumprir, usando isso como medida para julgar o feminino. Quantas vezes, nós mulheres, não temos nossas ideias e vontades questionadas? Quando escolhemos algo ou propomos mudanças, sem pedir permissão ao patriarcado, nós não estamos achando que somos rainhas ou senhoras do que fazemos ou dissemos, nós somos rainhas e senhoras do que fazemos e dissemos, porque sabemos daquilo que é ou não é para nós. Não devemos nem precisamos aceitar caladas o que nos é dito como certo por pelo patriarcado. Por exemplo, a questão do aborto no Brasil é majoritariamente discutida e decidida pelos políticos que são, em maioria, homens brancos, cis e heteros, bem como qualquer outra instância que diga respeito ao corpo feminino. Assim, nem sempre é preciso a autorização da hierarquia superior:

*Quando a morte, por sua conta e risco, decidiu suspender a sua actividade a partir do dia um de janeiro deste ano, não lhe passou pela oca cabeça a ideia de que uma Instância superior da hierarquia poderia pedir-lhe contas do bizarro despautério, como igualmente não pensou na altíssima probabilidade de que a sua pinturesca invenção das cartas de cor violeta fosse vista com maus olhos pela referida instância ou outra mais acima. São esses os perigos do automatismo das práticas, da rotina embaladora, da práxis cansada. Uma pessoa, ou a morte, para o caso tanto faz, vai cumprindo escrupulosamente o seu trabalho, um dia atrás do outro, sem problemas, sem dúvidas, pondo toda a sua atenção em seguir as pautas superiormente estabelecidas, e se, ao cabo de um tempo, ninguém lhe aparece a meter o nariz na maneira como desempenha as suas obrigações, é certo e sabido que essa pessoa, e assim sucedeu também à morte, acabará por comportar-se, sem que tal se aperceba, como se fosse rainha e senhora do que faz, e não só isso, também de quando e de como o deve fazer. Esta é a única explicação razoável de porquê à morte não lhe pareceu necessário pedir autorização à hierarquia quando tomou e pôs em execução as transcendentes decisões que conhecemos e sem as quais este relato, feliz ou infelizmente, não poderia ter existido (SARAMAGO, 2005b, p. 161).*

No momento em que a morte decide afastar-se de seus afazeres, como a grande maioria das mulheres, inclusive eu, deixou tudo encaminhado para que ninguém percebesse as suas ‘férias’. Digo a maioria das mulheres porque, ao observar as mulheres com quem convivi e me observar, percebi e percebo que a maioria, antes de viajar ou de sair, deixa tudo organizado na casa, faz de tudo para aqueles que ficam não tenham a sua rotina tão mudada e tenham as suas necessidades realizadas. Basta pensar naquelas mulheres mães que deixam o almoço do dia seguinte encaminhado durante a noite, para que quando cheguem do trabalho o terminem, como se fosse somente responsabilidade dela fazer isso, e não do seu companheiro

e seus filhos. Mesmo quando a família toda vai viajar, várias vezes, é a figura feminina quem arruma as malas, pensando no que levar, o que vão fazer, fiscaliza tudo o que é necessário para que a viagem ocorra bem e a estadia fora de casa seja tranquila. A morte mantém esse ritual e conversa com a gadanha para que essa distribua as cartas que ela deixou escritas e prontas para serem despachadas durante o prazo que ela ficará fora. Lembrando que o motivo dela fazer isso é a curiosidade e a indagação por saber o motivo da carta ao violoncelista sempre retornar. Ela sai dizendo que irá tentar descobrir uma maneira de “[...] entregar a maldita carta” (SARAMAGO, 2005b, p. 179).

Quando a morte decide assumir a imagem de ser humano de carne e osso, escolhe ser uma mulher, confirmando a refiguração dada pelos focalizadores externos e internos. A focalização externa explica o porquê, mas a primeira dedução que fiz, na primeira leitura, é o fato do destinatário da carta que retorna ser um homem, o violoncelista. Hoje percebo como esse pensamento foi e é moldado pelo machismo e pelo binarismo, pois para melhor se aproximar de um homem, sem levantar suspeitas, logo pensei que teria de ser uma mulher.

Isso não foi claramente explicitado no enredo, e também não fica claro se ela assumiu essa imagem externa de mulher por causa da nomenclatura que é lhe dada, por meio do substantivo feminino, ou porque o grafólogo usou substantivos no feminino para se referir a ela, ou ainda porque o especialista criou três imagens de mulheres como sendo. Se for uma dessas hipóteses, a morte aceitou/assumiu o rótulo, a imagem e o gênero que a sociedade lhe deu. Além disso, em conversa com a gadanha, surgiu a ideia de que vai seduzir o violoncelista, mas não diz diretamente que por isso se refigurou como mulher, fica subentendido. Nesse sentido, ela não é tão liberta e desconstruída, visto que seguiu o dito e atribuído a ela, como muitas vezes nós mulheres, mesmo que de maneira inconsciente, acabamos fazendo, norteadas por aquilo que tantas vezes repetem e nos colocam em determinados lugares, baseado na afirmação que são funções e papéis inatos às mulheres, transformando aquilo como se fosse uma verdade absoluta.

A questão da beleza da protagonista vem à tona tanto no nível narrativo externo como no interno, por diferentes focalizadores. Parece que os narradores saramaguianos têm certa preocupação com a aparência estética das mulheres das histórias que narram, pois nesta obra e na *Jangada de Pedra*, com a focalização externa vinculada ou não às personagens, há o enfoque nessa questão. Como exemplo, a perspectiva do narrador externo e da personagem gadanha, que falou pela primeira vez, se encontram e confirmam a beleza da morte, por meio de dispositivos retórico-discursivos e de conformação-acional, intercalando as três ordens dos elementos de figuração da personagem (intencionalidade, extensionalidade e estratégia

narrativa). A perspectiva da morte, posteriormente, demonstra saber disso e sente-se irresistível, descobrindo que tal aparência não provoca medo em ninguém:

*Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos como haviam calculados os antropólogos, Falaste, finalmente, exclamou a morte, Pareceu-me haver um bom motivo, não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga, Quer dizer que não foi por me teres achado bonita, Também, também, mas igualmente teria falado se me tivesse aparecido na figura de uma mulher gorda vestida de preto como a monsieur marcel proust, Não sou gorda nem estou vestida de preto, e tu não tens nenhuma ideia de quem foi marcel proust [...]. As modas são rotativas vão e voltam, voltam e vão, se eu te contasse que vejo por essas ruas [...], Estou Irresistível, confessa, Depende do tipo de homem a quem queiras seduzir, Em todo caso parece-te mesmo que vou bonita, [...] Levas a carta, perguntou a gadanha, [...] Levo, [...] respondeu a morte e, tocando a bolsa com a ponta de um dos dedos finos, bem tratados, que qualquer um apeteceeria beijar (SARAMAGO, 2005b, p. 181-182, grifos meus).*

A perspectiva da personagem explicita mais características sobre si (*qualification*). Nessa refiguração, o fato dela estar bonita vem ao lado do fato de ela estar/ser jovem, embora, de maneira direta, a beleza não esteja condicionada a juventude, pois está sendo usado um conectivo de adição (e jovem) e não um de explicação (pois/porque é jovem). Mesmo assim, acaba reforçando que alguém bonita necessariamente precisa ser jovem, principalmente se esse alguém for uma figura feminina. Além disso, quando a gadanha, após interrogação da morte, explica o motivo pelo qual decidiu falar nesse momento, vejo que o padrão de beleza exigido pela sociedade é reafirmado. Além da juventude, para ser bonita, também é necessário ser magra, já que a gadanha não deixou claro que a acharia bonita caso aparecesse gorda, disse que falaria, pronunciaria palavras, mesmo que ela aparecesse gorda. A refiguração da morte se encaixa no padrão de beleza ditado em nossa sociedade: jovem magra, só não sabemos se ela é branca ou não.

Nessa refiguração, a morte sabe se vestir de acordo com a moda atual, como a sociedade machista e patriarcal espera de uma mulher ‘decente’, ela sabe e entende de moda, como se toda mulher nascesse com isso instalado no gene. E como ela estava de acordo com o padrão de beleza física e de vestuário, ela está uma figura irresistível. Será que a perspectiva interna seria a mesma caso ela fosse uma mulher gorda vestida com roupas pretas? Como essa personagem pode ser tida como empoderada e dona de si se está atendendo a um padrão criado pelo patriarcado e, ainda, de alguma forma, desabona a imagem de mulheres que não se encaixam nesse padrão? Como uma mulher gorda se sentiria motivada e com autoestima elevada ao ler isso? No fim deste excerto, isso é um pouco amenizado quando a gadanha fala que depende do tipo de homem que ela pretende seduzir, o que pode ser entendido que esse

padrão não agrada a todos os homens, e leva a refletir que a beleza depende dos olhos de quem vê. Não obstante, outra vez a mulher é colocada com alguém a agradar o olhar do outro e que se uma mulher está vestida de maneira elegante e se sentindo irresistível é porque deseja seduzir um homem. Ela não poderia estar vestida assim para se sentir bem?

Mencionar os dedos bem tratados e apetecíveis de beijos também coloca a mulher leitora na posição de que, para merecer beijos, precisa se cuidar e estar de acordo com que é desejado. Isso me faz pensar que as mãos daquelas mulheres que desempenham serviços manuais mais rústicos e que degradam as mãos não merecem receber beijos, porque não são ‘atrativas’. Uma mão feminina precisa ser delicada fina e com pele de pêssego para ser atraente e digna de beijos?

Tal afirmação deve tocar de maneira negativa a autoestima da leitora, como eu, por exemplo, que não tenho as mãos desse tipo. Por muito tempo não aceitei o meu corpo, por ele não ser tão delicado e formoso como o padrão de beleza igual a esse figurado na narrativa, ou como o das modelos que aparecem na TV ou em outras mídias. Isso não ajuda na nossa aceitação como mulher, com nossas individualidades. Novamente a personagem feminina saramaguiana oscila na dicotomia da mulher ligada à natureza (mulher-deusa) – quando ela é a morte que mata, o que é algo natural ao ser humano, morrer – e a mulher ligada ao sexo – quando se traveste em uma mulher sedutora e que exercerá plenamente sua sexualidade.

Quando a focalização externa e a interna figuram a morte como uma caveira coberta de preto ou como a mulher gorda que aparece aos pés da cama do moribundo, ela é vista como uma figura causadora de pânico a quem a vê. Porém, quando ela se refigura nessa mulher bonita jovem e magra, ela não causa medo nas pessoas, mas sim atrai os olhares seja de admiração, quando conversa com personagens femininas, ou de desejo, quando são os homens que a olham. Isso acontece quando percebem sua presença no camarote do teatro, durante o concerto e, de maneira mais direta, quando busca informações de hotéis em uma agência de viagem.

Nesse local, a morte passou por um assédio, pois o atendente não aceita dinheiro dela pelo serviço prestado, mas insinua que receberia um outro tipo de pagamento, como um encontro, algum tipo de relação amorosa ou carnal, sem imaginar que estava a falar com o ser que o país inteiro estava caçando:

Ponha na minha conta, disse o homem, imaginando provavelmente, *com a incorrigível fatuidade masculina, algum apazível encontro em futuros próximos. Arriscou-se aqui a morte e respondeu com olhar frio, Tenha cuidado, não sabe com quem está a falar, mas ela apenas sorriu vagamente, agradeceu e saiu sem deixar o número do telefone nem cartão-de-visita* (SARAMAGO, 2005b, p. 187).

A morte defendeu-se da investida do homem, porém ela não falou de maneira clara que não tinha interesse ou que estava incomodada com o comentário; talvez porque isso é o que se passa na cabeça masculina de como uma mulher responderia em situações como essa. A resposta deixou um ar de mistério, que muitas vezes é compreendido pelos homens como um convite a desvendar esse mistério ou de que a mulher está ‘se fazendo’, instigando o desejo do masculino. É uma refiguração da morte que reforça às leitoras o padrão de atitude que muitas mulheres, inclusive eu tinha, têm diante de situações como essa, que não enfrentam o assediador e falar claramente que não gostaram da investida.

O comentário argumentativo do narrador externo sobre a atitude do homem não é um julgamento, como geralmente faria a protagonista, ele expressa uma certa irmandade com a personagem homem, como se tivesse ignorando o que ele fez. Mesmo que seja uma ironia do narrador, ele reafirma que o homem é assim mesmo (“incorrigível fatuidade”), sem emenda e muito vaidoso, presunçoso, não muda e não tem condições de mudar, cabendo aos outros aceitar esse jeito dele que, geralmente é machista e misógino. Diante disso, só consigo pensar que se tem algo que nós mulheres não somos é obrigada a aguentar assédio e aceitar isso como natural.

Para Schmidt (2017, p. 177-178)

[...] o Outro feminino é metaforizado em imagens da Mulher/Mãe, natureza, corpo, matéria, falta, o inconsciente, o não representável, o não dizível, as quais asseguram o lugar de construção da positividade do sujeito masculino. Assim, na lógica do funcionamento da ordem simbólica, a alteridade feminina é apropriada e inscrita na simbolização negativa da diferença. Não há, efetivamente, significação outra para o sujeito feminino exceto na posição do Outro, e o critério do Outro é o pré-requisito para a organização conceitual da experiência do sujeito homem e sua relação de sentido com o mundo. Trata-se, portanto, de um sistema fechado de significações em que a Mulher é fixa na estrutura da fantasia masculina e aprisionada à corrente do desejo daquele. A única posicionalidade possível para o sujeito feminino é pela normalização alcançada na cataxia heterossexual e procriativa, que pressupõe a repetição da estrutura que o encerra, pois significa reencenar o lugar paradigmático da Mulher/Mãe

Logo, a morte se figura pela voz masculina da fábula, sendo avaliada, olhada e definida pelo olhar dele. Em consonância a isso, ela se refigura em uma mulher que atende, fisicamente, aos padrões estabelecidos pelo patriarcado e que se relaciona com um homem. Ela é o outro presa ao gênero e ao sexo que corresponde ao imaginário e desejo daquela sociedade patriarcal.

#### 4.1.2 Quando a morte se apaixona

Em minha primeira leitura das ações da morte, diante do mistério do retorno da carta, assim como a protagonista, fiquei com curiosidade e querendo o esclarecimento desse mistério. À medida que acompanho o jogo entre os níveis interno e externo da narrativa, apresentando as decisões dela, vejo sua empolgação com o desafio que surgiu e como ela foi sendo enredada por isso, principalmente, quando vai descobrindo informações do violoncelista e o vê pessoalmente. É como se o narrador externo, que controla todas as perspectivas, me convidasse a acompanhar o processo de apaixonamento da morte por este homem, de uma forma que eu leitora fosse me convencendo e acreditando na importância disso para a protagonista, que estava presa à monotonia do seu trabalho e, no fim, aceitasse e concordasse com o envolvimento dela com ele e sua última intermitência. A forma como isso ocorre me faz perceber como a ideia de viver ou viver a humanidade em sua plenitude depende do outro, nesse caso do sexo oposto, mantendo o binarismo, já que nas obras de Saramago sempre há essa relação entre o feminino e o masculino, seja carnal ou amorosa.

A ideia de que o feminino se torna mulher quando se encontra com homem me parece estar presente nesse enredo, já que ela assume a imagem, a postura e o que é considerado ser mulher quando se interessa por esse homem e vai se relacionar com ele. Segundo Schmidt (2017, p. 249), “[...] as nossas histórias da literatura têm sistematicamente reescrita afirmado binarismo de gênero como dispositivo de controle, fazendo a diferença masculino/feminino um operador ideológico com a função estratégica de defini-la como o positiva e assimétrica”, apesar de estar se referindo à literatura brasileira, nessas duas obras saramaguianas o binarismo está presente e é o fio condutor na ideia de nova nação portuguesa.

Sei que se a morte tivesse matado o violoncelista, assim que o encontrou pela primeira vez, a história praticamente terminaria e, talvez, não tivesse o mesmo impacto, provavelmente pretendido. Ao mesmo tempo, sinto certa indignação ao pensar que essa refiguração da morte, mesmo sendo submissa a um ser maior, tem alguma autonomia e poder, bem como uma profissão e um cargo de certo prestígio, e abriu mão disso para envolver-se com um homem. A morte, que tem muitos anos de existência, que viu e sabe bastante sobre os seres humanos, parece ter esquecido de sua essência assim que assumiu a imagem e figura de uma mulher de carne e osso e avistou o que o binarismo dita como seu oposto e seu complemento, abrindo mão da sua profissão, da sua moradia e de quem ela é.

Isso não seria um problema se não fosse algo recorrente em nossa sociedade e que sempre foi afirmado pelo patriarcado como o caminho natural que as mulheres devem seguir

no momento em que se apaixonam por um homem. É confirmado, então, que profissão e família ou profissão e amor não podem ser duas coisas que as mulheres possam ter ao mesmo tempo. A vida da mulher, quando se encontra com um homem, tem que ser toda dedicada a ele. Dessa forma, nessa construção, não é uma figura feminina que foge a tais padrões, mas sim os solidifica e com certa força, visto que é um ser de grande poder a morte que está fazendo isso. Embora possa haver a discussão e defesa de que a figura feminina pode viver um grande amor, não precisando estar atrelada somente à sua profissão, ou que ela não deve carregar o peso no mundo nas costas, como a morte estava fazendo ao desempenhar sua função, ou que pode se libertar dessas amarras do seu trabalho para viver os seus desejos, quando ela abre mão de uma coisa em detrimento a outra, reforça a ideia que não se pode ter os dois ao mesmo tempo. Quem escolhe ter uma profissão não pode ter marido, quando se tem um marido não pode ter uma profissão, pois a mulher não conseguirá se dedicar tão bem aos dois, alguém perderá. Assim, essa refiguração e sobrevida da morte, mantém-se enraizada nos dogmas do patriarcado. Ademais, dá ideia de que o homem, a pessoa masculina, venceu a morte/dominou a morte.

Conforme avança a narrativa e a morte se aproxima do violoncelista, toda aquela força e confiança parece esmorecer. Quando ela se depara com o retorno da carta, sua perspectiva traz à tona a ira e alguns elementos que compõem sua figura: “É impossível, disse a morte à gadanha silenciosa, ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu, eu sou a morte, o resto é nada” (SARAMAGO, 2005b, p. 140). O desconforto e incômodo com aquela situação, que atrapalhava o bom andamento da sua função, nesse formato inovador implementado, segundo a focalização do narrador externo, a deixava

[...] confusa, desconcertada, o que, recordemo-lo, não é nada de estranhar se pensarmos no tempo que já leva neste ofício sem haver sofrido, até hoje, a menor falta de respeito do rebanho humano de que é soberana pastora. Foi nesse momento que a morte teve o funesto pressentimento de que o acidente poderia ter sido ainda mais grave do que primeiramente lhe havia parecido (SARAMAGO, 2005b, p. 141).

Por enquanto, a morte age como uma profissional, que tenta buscar soluções para este problema nos manuais e regulamentos que regem seu serviço. Pela perspectiva externa, a figuração da morte vai apresentando pequenas mudanças no modo dela agir e aquela morte calma, consciente do que estava fazendo e dona de si e das suas decisões vai, aos poucos, desmoronando. Do mesmo modo que nós mulheres, no nosso cotidiano, sofremos e vemos mulheres que ocupam grandes cargos sendo desacreditadas quando cometem um erro,

enquanto homens que fazem o mesmo são perdoados ou desculpados, tendo seus erros compreendidos e dados como normais ou ‘que acontecem’, a focalização externa apresenta essa perspectiva como uma afirmação e ou sentimento da morte naquele momento sem tecer nenhum comentário crítica ou julgamento sobre essa forma de pensar. A perspectiva do narrador externo apenas traz que ela, sozinha, deve achar um modo de sair ir desta situação, nem sua amiga e fiel escudeira gadanha ajudou ou o opinou de alguma forma:

[...] a pobre morte estava *perplexa, desconcertada, que pouco lhe faltava para começar a dar com a cabeça nas paredes de pura aflição*. Em tantos milhares de séculos de contínua actividades nunca havia tido uma falha operacional, e agora, *precisamente quando tinha introduzido algo de novo na relação clássica dos mortais com a sua autêntica e única causa mortis, eis que sua reputação, tão trabalhosamente conquistada acabava de sofrer o mais puro dos golpes. Que fazer, perguntou, imaginemos que o fato de ele não ter morrido quando devia o colocou fora da minha alçada, como vou eu descalçar esta bota* (SARAMAGO, 2005b, p. 142, grifos meus).

Além disso, o narrador externo expressa um sentimento de pena com a morte, pelo que está sentindo e passando e ainda ironiza, com deboche, a situação e que ela está passando e a perda de poder que ela tem, aproximando-a do que é ser um humano. O comentário do narrador parece ter mexido com a protagonista, pois teve uma atitude de enfrentamento irritação, saindo da passividade que se encontrava. É como se ela não tivesse aceito o lugar de coitadismo que estavam tentando colocá-la:

*Coitada da morte. Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu ombro, dizer-lhe ao ouvido [...], Não se rale, senhora morte, são cousas que estão sempre a suceder, nós aqui, os seres humanos, por exemplo, temos grande experiência em desânimos, malogros e frustrações [...]. A morte fez um gesto impaciente, sacudiu secadamente do ombro a mão fraternal que ali tínhamos pousado e levantou-se da cadeira. Agora parecia mais alta, com mais corpo, uma senhora morte como se quer, capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, mortalha a arrastar levantando fumo a cada passo. A morte está zangada. É a altura de lhe deitarmos a língua de fora* (SARAMAGO, 2005b, p. 143-144, grifos meus).

A carta ao violoncelista havia voltado e ele já havia completado 50 anos, sendo que deveria ter morrido aos 49. Sem saber a razão de não poder matá-lo, deseja vê-lo e descobrir como se livrar desse problema. Nesse momento, o narrador a figura como um ser superior, pois precisou “rebaixar a sua capacidade perceptiva à altura dos seres humanos, isto é, ver cada coisa de sua vez, estar em cada momento em um só lugar” (SARAMAGO, 2005b, p. 148). O comentário argumentativo do narrador explicita que, a fim de executar melhor o seu plano, ela “[...] tem de pelear muito para reprimir a tendência expansiva que é inerente à sua natureza, a qual, se deixada em liberdade, faria logo estalar e dispersar-se no espaço a precária

e instável unidade que é a sua, com tanto custo agregado” (SARAMAGO, 2005b, p. 148). Para se aproximar do homem, sem ele a perceber, se refigura deixando de lado a sua essência, sufocando o seu eu. Quantas mulheres não iniciam uma relação assim e, quando veem, estão anuladas, vivendo a vida do outro e presas em um relacionamento, muitas vezes, tóxico?

Nessa narrativa, os elementos e dispositivos de figuração da personagem contam ao leitor que a protagonista tem nome, apesar de estar com inicial minúscula e vinculado à sua profissão, e o homem não tem nome, apenas é nomeado pela sua profissão, característica essa muito frequente em vários romances saramaguianos. A atração física e/ou amorosa da morte pelo violoncelista, segundo a focalização externa, não se dá à primeira vista, ela sente certa decepção ao vê-lo, assim como eu leitora, e sua raiva aumenta, pois é um simples humano, não tem nada que justifique não ter morrido quando chegou a hora.

Toda aquela sofisticação e calma dela, construída na perspectiva estruturante até então, principalmente na redação da cartas, se esvai. Sem saber ou fazer algo consciente, ele a desestabiliza e a faz usar palavras e ter ações que antes o leitor não tinha acessado dela, como indica a o discurso indireto e trecho argumentativo (itálico):

[...] não há nele nada de especial que possa explicar as três devoluções da carta de cor violeta, o melhor que terá a fazer depois disto é regressar à fria sala subterrânea donde veio e descobrir tal maneira de acabar de vez com o maldito acaso que tornou este serrador de violoncelo em sobrevivente de si mesmo. *Foi para esporear a sua própria e já declinante contrariedade que a morte usou essas duas agressivas parcelas de palavras, maldito acaso, serrador de violoncelos, mas os resultados não tiveram altura do propósito* (SARAMAGO, 2005b, p. 152, grifo meu).

Na perspectiva estruturante percebo que, quanto mais ela se aproxima desse homem e das suas particularidades, mais sua refiguração se afasta daquela figura que conheço no início da história e daquela imagem do meu quadro de referência dela, direcionando-se para um ser mais humano. A chave que desencadeia, de maneira acelerada isso, é a partitura de uma música que ela encontra na casa do violoncelista, uma melodia Sebastião Back. Trata-se de uma música total, porque conteria virtualmente todas as possibilidades dos sistemas musicais. Ao que tudo indica, ao ouvi-la, a mulher resolve prevalecer sobre a figura metafísica, arrastando a morte a um movimento de definitiva integração à vida (LONGO, 2011, p. 48). A morte, ao reconhecer essa música e mais tarde ouvi-la sendo tocada pelo violoncelista, exclusivamente para ela, pode ter percebido, com mais atenção, das complexidades do ser humano e do valor da vida. A escolha da menção dessa suíte, como mencionado pelo narrador externo ao aproxima-la da música de Beethoven, se dá pela repetição dessa música e pelo tom de alegria, relacionada com a ideia de amizade e de amor.

O amor é organizado pela perspectiva estruturante como aquilo que acaba por vencer a morte. Amor esse ainda preso ao binarismo, visto que o causador disso é um homem e a morte foi transfigurada em uma mulher. Em algumas teorias acerca da simbologia dos números, consideram o número 6, – que foi mencionado na partitura – como o da família, do amor, do casamento, da amizade, e como foram 6 dias da criação, também é atrelado à questão da reprodução. *O Dicionário de símbolos* indica que esse número é a

[...] representa união, equilíbrio, perfeição, harmonia e poder, o que é manifestado na forma de seis triângulos equiláteros dentro de um círculo. Ele está presente na Estrela de Davi, o principal símbolo do Judaísmo. Também conhecido como Hexagrama, este representa a união dos elementos: céu e terra, feminino e masculino.

Bem como na antiguidade, ele é dedicado à Vênus, deusa do amor. Enfatiza-se assim, a ideia de que haverá um relacionamento entre violoncelista e a morte, como já era esperado por mim leitora, conhecendo a literatura saramaguiana.

A perspectiva estruturante, construída principalmente pela focalização externa do narrador, mesmo que de maneira indireta, reafirma aquela ideia que muito ouvi: o homem tem o poder de transformar as pessoas do sexo feminino em mulher. Ao longo de todo o enredo encontro perspectivas masculinas colocando a morte como uma mulher e a sua refiguração em uma mulher ocorre quando há o contato dela com o violoncelista. Embora até esse momento da narrativa eles não tenham tido relação sexual, a qual é o comumente dado, na nossa sociedade, como o homem transformando a menina em mulher, essa ideia é reforçada pela focalização externa e interna:

[...] deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite número 6 opus mil e doze em ré maior de johann sebastian bach composta em cöthen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor. *Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porque, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rastro de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua. Assim como estava, nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto. O homem não se tinha mexido. A morte pensou, Já não tenho nada que fazer aqui, vou-me embora, nem valia a pena ter vindo só para ver um homem um cão a dormirem, talvez estejam a sonhar um com o outro (SARAMAGO, 2005b, p. 152-153, grifos meus).*

A razão e o bom senso presentes na refiguração dessa personalidade da morte vão dando espaço a alguém que está sendo dominada pelos seus sentimentos de apaixonamento

“[...] não há nenhum motivo razoável para que continue ali, *mas imediatamente argumenta que sim*, que há um motivo, e forte, porque esta é a única casa da cidade, do país, do mundo inteiro, em que existe uma pessoa que está a infringir a mais severa das leis da natureza” (SARAMAGO, 2005b, p. 153, grifo meu). Em nenhum momento, a morte considera a ideia de eliminar esse ‘problema’ através do método convencional, utilizado até o momento em que resolveu implementar as cartas. Ao que tudo indica ela queria esse desafio, seduzi-lo, por isso deixou passar tanto tempo e o violoncelista ter mais de 49 anos (quando deveria ter morrido). Desde a devolução da primeira carta, tudo que a focalização do narrador externo apresenta são as ações e pensamentos (dispositivos de conformação-acional) da morte em relação ao violoncelista, todo o resto dos seus afazeres e preocupações desaparece para o leitor, a vida dela se torna ele e gira em torno dele. Ainda quando retoma os seus escritos e envio das demais cartas, faz com certa pressa, ansiando voltar para esse ‘problema’ que ela quer resolver, mas que ao mesmo tempo não resolve. Essa morte refigurada age como uma pessoa apaixonada, construindo assim a ideia de amor, a qual perpassa sempre as obras saramaguianas e que nessa, para mim, tem mais ênfase.

A ideia da morte se apaixonar e isso causar-lhe uma crise interna não é o problema. O fato dela ir se transformando em outro alguém, se afastando do que foi apresentado até então é o que chama a atenção. Ambas as faces dessa morte, a sua primeira figuração, antes da devolução da carta, e a refiguração, pós encontro com o violoncelista, são versões apresentadas pelo narrador externo, sendo que a anterior é muito mais construída pela voz dos outros (autoridades e narrador) e a segunda por suas ações e pensamentos, mas ainda controladas pela perspectiva do narrador. Parece que o desafio e quebra da rotina, juntamente com o apaixonamento, fez também os pensamentos e voz dela ganhar espaço, como se só nesse momento ela tinha algo a dizer, pois estava enfrentando algo desconhecido por ela. Acompanho, então uma morte que oscila entre as versões: imponente X desestabilizada. Ao contrário do que comumente, nós mulheres, somos expostas quando é dado uma representação, em filmes e livros, de mulher apaixonada – alguém em êxtase, feliz, sonhadora, faz planos para o futuro com ele e vaidosa, por exemplo –, aqui é alguém perdida nesse turbilhão de sensações, porque ela não está acostumada com aquilo que é humano.

A focalização externa vinculada a personagem, misturando voz da personagem com a do narrador em um discurso indireto, traz, em alguns momentos, a retomada daquela figuração primeira da morte, ligada ao trabalho, com um trecho argumentativo do narrador:

Apesar de tudo, a morte que agora está se levantando da cadeira é uma imperatriz. *Não deveria estar nessa gelada sala subterrânea, como se fosse uma enterrada viva, mas sim no cimo da mais alta montanha presidindo aos destinos do mundo, olhando com benevolência rebanho humano, vendo como ele se move e agita em todas as direções sem perceber que todas elas vão dar ao mesmo destino [...].* a morte segura na mão o verbete do músico. Está ciente de que terá de fazer alguma coisa com ele, mas ainda não sabe bem o quê. *Em primeiro lugar deverá acalmar-se, pensar que não é agora mais morte do que era antes, que a única diferença entre hoje e ontem é ter maior certeza de o ser. Em segundo lugar, o facto de finalmente poder ajustar as suas contas com o violoncelista não é motivo para esquecer de enviar as cartas do dia.* Pensou-o e instantaneamente duzentos e oitenta e quatro verbetes apareceram em cima da mesa, metade eram homens, metade eram mulheres [...]. A morte voltou a sentar-se, pôs de lado o verbete do músico e começou a escrever (SARAMAGO, 2005b, p. 163, grifos meus).

Aos poucos as perspectiva da personagem morte ganha mais espaço, seja por pensamentos, ações, falas com a gadanha ou com o violoncelista, possibilitando o acesso do leitor aos elementos que compõem sua refiguração/sobrevida. Enquanto ela se mantém em seu quarto escuro e próxima a gadanha, aspectos da figura do início da romance são mantidos. Contudo, quanto mais ela se enreda no mistério da não morte do violoncelista, mais ações improváveis aquela primeira morte surgem. Os dispositivos de conformação-acional, presentes no trecho a seguir, apontam para uma morte com atitudes não praticadas por ela antes e até ousadas, para manter o vínculo com esse ser que a desafia. É uma figura com raiva, que sabe seus poderes e quer usá-los, como está presente nas características explicitantes por ela mencionadas (*qualification*).

Em uma primeira leitura, vi isso como um levante da morte e tomada de consciência do seu dever, porém, hoje pode encontrar outra interpretação possível, ligada ao estereótipo romanesco que muito vi em representações midiáticas e no cotidiano: a mulher, quando se apaixona e não quer reconhecer ou assumir isso, passa a odiar seu objeto amoroso, falando que não quer, mas fazendo ações que a mantém perto dele, em uma linguagem mais informal, ela ‘fica se fazendo’, movendo como se estivesse em um jogo, o jogo da conquista. Assim, a ideia de uma figura feminina dona de si, a frente de seu tempo e que toma o seu lugar não parece ser o melhor para defini-la, pois ainda está ligada ao padrão desenhado pela sociedade de como uma mulher se comportaria em situações como essa:

A morte foi buscar a carta que três vezes havia sido enviada e três vezes havia sido devolvida e colocou-a sobre a pilha de sobrescritos de cor violeta, *Vou dar-te uma última oportunidade*, disse. Fez o gesto do costume com a mão esquerda e as cartas desapareceram. Ainda dez segundos não tinham passado quando a carta do músico, silenciosamente, reapareceu em cima da mesa. Então a morte disse, *Assim o quiseste, assim o terás*. Riscou no verbete a data de nascimento e passou-a para um ano depois, a seguir emendou a idade, onde estava escrito cinquenta corrigiu para quarenta e nove. Não podes fazer isso, disse de lá a gadanha, Já está feito, Haverá consequências, Uma só, Qual, *A morte, enfim, do maldito violoncelista que se anda*

a divertir à minha custa, Mas ele, coitado, ignora que já tinha de estar morto, Para mim é como se o soubesse, Seja como for, não tens poder nem autoridade para emendar um verbete, Enganas-te, tenho todos os poderes e toda autoridade, sou a morte, e toma nota de que nunca o fui tanto como a partir deste dia, Não sabes no que que vais meter, avisou a gadanha, Em todo o mundo há um só lugar onde a morte não se pode meter, Que lugar, Esse a que chamam urna, caixão, tumba, ataúde, féretro, esquife, aí não entro eu, aí só os vivos entram, depois de que eu os mate, claro (SARAMAGO, 2005b, p. 164, grifos meus).

O focalizador externo analisa, além de narrar, as ações da morte, a tomada de decisão da mesma e cria hipóteses sobre isso, julgando-a e criticando-a: “Não tornará a cair na estupidez, ou na indesculpável fraqueza, de reprimir o que em si há de melhor, a sua ilimitada virtude expansiva, portanto não repetirá a penosa acção de se concentrar e manter no último limiar visível” (SARAMAGO, 2005b, p. 166). Os elementos de figuração presentes nesse trecho revelam a magnitude dessa personagem e como ela reprimiu isso em função do violoncelista. Apesar do focalizador externo indicar que a morte não se limitará novamente, a aproximação pelo violoncelista continua, não tira os olhos dele: “Aquele é o seu homem, um músico, nada mais que um músico” (SARAMAGO, 2005b, p. 167). A focalização externa está vinculada à personagem, indicando que ele pertence a ela, como se fossem destinados um ao outro e não podem fugir disso, bem como traz certa decepção misturada com tom de não preocupação por ser ‘só um músico’, muito aquém do que representa a figura da morte.

Quanto mais ela fica próxima ao violoncelista, mais a perspectiva estruturante se organiza a mostrar como o enlace se forma e ela passa a ter sensações e sentimentos próprios de uma pessoa. Na perspectiva do narrador externo, ela o vê como alguém de seu círculo de convivência, sua refiguração, agora, indica que ela age como a sociedade considera ser o agir das mulheres diante de homens próximos, bem como esclarece ao leitor a solteirice dele: “A morte está orgulhosa do bem que o seu violoncelista tocou. Como se se tratasse de uma pessoa da família, a mãe, a irmã, uma noiva, esposa não, porque esse homem nunca se casou” (SARAMAGO, 2005b, p. 169). A morte vai com ele para casa, ainda invisível e expansiva e “[...] tal como faria uma pessoa convidada a passar ali uma temporada, instalou-se” (SARAMAGO, 2005b, p. 169), deixando de lado a sua onipresença e onisciência, já que está toda dedicada a compreender esse ser humano.

Conforme a morte conhece e acompanha o violoncelista, aquela imagem retratada dela no início do romance – impiedosa com os humanos, pois mata-os sem dó –, abre espaço para uma figuração em que ela sente pena dele e acaba desviando-se do que seria a investigação dos motivos das cartas voltarem e se envolve com a vida dele. O sentimento de pena por saber que ele não terá tempo para o que está fazendo, também é oriundo do modo de vida que ela

observou e está ligado, talvez de maneira indireta, ao fato dele estar sozinho, mais precisamente, sem uma companhia feminina, como esposa, namorada ou outra forma de relação amorosa. A focalização externa reforça, assim, que não há impedimentos para a relação dos dois:

*A morte que teve pena dele, Coitado, o pior é que não vai ter tempo para conseguir, aliás, nunca o têm, mesmo os que chegaram perto sempre ficaram longe. Então, pela primeira vez, a morte reparou que em toda a casa não havia um único retrato de mulher, salvo de uma senhora de idade que tinha todo o ar de ser a mãe e que estava acompanhada por um homem que devia ser o pai. (SARAMAGO, 2005, p. 177, grifos meus).*

Ela poderia continuar a investigá-lo dessa forma, mas preferiu assumir a imagem de uma mulher (conforme já discuti na subseção anterior). Os dispositivos retórico-discursivos e de conformação-acional usados pelo focalizador externo, no trecho a seguir, refiguram a personagem de acordo com o padrão socialmente estabelecido pelo patriarcado, para uma mulher que deseja aproximar-se de um homem: bonita e jovem; e agindo como se espera que uma mulher assim aja: comprando vestido novo para ir ao encontro do seu pretendido. Talvez por desconhecimento das normas que regem os bons comportamentos femininos, ela vai sozinha ao concerto e ocupa um lugar de destaque, o que chama a atenção, pois foge ao predeterminado, dado que espera-se que mulheres façam isso e ocupem tal lugar somente em companhia de um homem:

*Com o seu vestido novo comprado ontem numa loja do centro, a morte assiste ao concerto. Está sentada, sozinha, no camarote de primeira ordem, e, como havia feito durante o ensaio, olha o violoncelista. Antes que as luzes da sala tivessem sido baixadas, quando a orquestra esperava a entrada do maestro, ele reparou naquela mulher. Não foi o único dos músicos a dar pela sua presença. Em primeiro lugar porque ela ocupava sozinha o camarote, o que, não sendo caso raro, tão-pouco é frequente. Em segundo lugar porque era bonita, porventura não a mais bonita entre assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras, como universo cujo sentido último se é que tal coisa existe num verso, continuamente escapa ao tradutor. E finalmente porque a sua figura isolada, ali no camarote rodeada de vazio e ausência por todos os lados, como se habitasse um nada, parecia ser a expressão da solidão mais absoluta. A morte, que tanto e tão perigosamente havia sorrido desde que saiu do seu gelado subterrâneo, não sorri agora. Do público, os homens tinham-na observado com dúbia curiosidade, as mulheres com os zelosa inquietação, mas ela, como uma águia descendo rápida sobre o cordeiro, só tem olhos para o violoncelista. Com uma diferença, porém. No olhar da desta outra águia que sempre apanhou as suas vítimas há algo como um ténue véu de piedade, as águias, já o sabemos, estão obrigados a matar, assim lho impõe a sua natureza, mas esta aqui, neste instante, talvez preferisse, perante o cordeiro indefeso, abrir num repente as poderosas asas e voar de novo para as alturas, para o ar frio do espaço para os inalcançáveis rebanhos das nuvens (SARAMAGO, 2005b, p. 191-192, grifos meus).*

A perspectiva do narrador externo, tão crítica em diversos momentos, não tece nenhum julgamento à maneira como as pessoas olham para ela, apenas apresenta um panorama do que acontece ao leitor, explicitando o que nós mulheres, assim como a morte, já experimentamos ao adentrar um lugar em situação parecida com esta. O foco é, então, indicar os efeitos que essa figura causou e como estava focada em seu músico, fortalecendo a imagem de uma pessoa apaixonada que só tem olhos ao seu objeto de desejo. A focalização externa, garante tal ideia ao compará-la à águia com olhar encoberto pelo véu da piedade e que não atacará sua presa, mas fugirá com ela para um lugar onde possam vivenciar o seu amor. Ela é refigurada como uma mulher apaixonada e que experimenta o que é ser humano.

Historicamente, o homem sempre foi colocado como cidadão e as mulheres não tinham os mesmos direitos que os cidadãos, visto que não o eram. Elas não foram excluídas do desenvolvimento da cultura, mas empurradas para a ideia de cidadã de segunda classe, sem garantias sociais e políticas. Construiu-se socialmente, então, a categoria de mulher feminina, que impôs a mulher o modelo da domesticidade como o ideal, o símbolo do bom comportamento e do valor, onde a mulher cumpre seu papel de esposa e mãe, sendo removida da esfera pública. Firmou-se, assim, a divisão do trabalho conforme o gênero, sendo que o cuidar da casa e da família era função da mulher e o trabalhar fora do homem (SCHMIDT, 2017, p. 237-238). Dessa forma, a partir do momento que a morte se refigura em uma mulher, assumindo ela se afasta do seu trabalho e vive em função do violoncelista, seguindo essa lógica da sociedade patriarcal.

A obra tem 207 páginas e somente na 193 a morte figurada como mulher de carne e osso e o violoncelista se encontram e conversam. No longo diálogo entre eles e poucos trechos comentados do narrador externo, é possível traçar elementos que compõem essa figura feminina em relação com o outro, a visão desse sobre ela e, assim, desvendar quem ela é. Os níveis narrativos se intercalam, prevalecendo a perspectiva interna, e os elementos de figuração (intencionalidade, extensionalidade e estratégia narrativa) se revessam nessa refiguração da morte. Nessa sobrevida, a personagem ainda causa impacto e carrega uma aura que ainda a conecta a sua essência, mas não é igual a causada nos moribundos descrita por Proust, é uma inquietação, a qual logo se esvai, conforme perspectiva da personagem violoncelista.

A morte tem iniciativa e não se preocupa com a impressão que possa causar ao se dirigir a um homem e dar o tom de conversa como aconteceu. Além de orgulho, esse homem causa-lhe emoção e prazer com seu modo de tocar. Em uma primeira leitura, parece ser uma

desculpa para enfim entregar a carta, mas não passa de uma falsa esperança que irá cumprir o seu objetivo, é um sentimento real dela para com ele.

Embora a fala da morte enfatize que tem um propósito, que busca ser firme na realização de suas tarefas, que é inevitável, não falha e ainda tem certo tom de ameaça, os atos dela mostram o contrário, pois teve mais de uma chance de entregar a carta ou dar cabo do violoncelista e não o fez. Ao agir assim, vejo uma mulher que atende ao estereótipo que muitos homens e mulheres têm das mulheres, principalmente quando essas estão em um jogo de conquista: mulher enigmática, seduzente, misteriosa, pronta para ser desvendada.

A focalização interna presente na voz na personagem, traz uma figura ousada, se penso na sociedade conversadora dessa história, quando a morte reconhece a ambiguidade na oração proferida e o tom sexual que a mesma pode ter, considerando que seu interlocutor é um homem e, por isso, poderia entender como um convite ao coito. Na sequência, ela desculpa-se, como se fosse um pecado ter feito isso e pronuncia uma fala de tom machista ao indicar que ouviria a ambiguidade se fosse homem e que isso “paga-se”. Mulheres também percebem duplo sentido, muitas vezes apenas fingem que não para fugir de situações embaraçosas como as de assédio. O que seria “a ambiguidade paga-se”? Será que uma mulher quando comete esse tipo de imprecisão deve ser punida de alguma forma ou aguentar as consequências calada?

Então, apareceu o violoncelista. *Ao vê-la, estancou chegou mesmo esboçar o movimento de recuo, como se, vista de perto, a mulher fosse uma outra coisa de mulher, algo de outra esfera, de outro mundo, da face oculta da lua. Baixou a cabeça, tentou juntar-se aos colegas que saíam, fugir, mas a caixa do violoncelo, suspensa de um dos seus ombros, dificultou-lhe a manobra de esquivar-se.* A mulher estava diante dele, dizia-lhe, Não me fuja, só vim para lhe agradecer a emoção e o prazer de tê-lo ouvido. Muito obrigado, mas eu sou apenas músico de orquestra [...] Se a questão é essa, eu também lhe poderei pedir, não trouxe comigo o álbum de autógrafos, mas tem aqui um sobrescrito que poderá servir perfeitamente, Não me entendeu, o que eu quis dizer é que, embora lisonjeado pela sua atenção, não me sinto merecedor dela, O público não parece ter sido da mesma opinião, São Dias Exactamente, são dias, e, por coincidência, é este o dia em que eu lhe apareço, Não queria que visse em mim uma pessoa ingrata, mal-educada, mas o mais provável é que amanhã já lhe tenha passado o resto da emoção de hoje, e, assim como me apareceu, desaparecerá, Não me conhece, sou muito firme nos meus propósitos, E quais são eles, Um só, conhecê-lo a si, Já me conheceu, agora podemos dizer-nos adeus, Tem medo de mim, perguntou a morte, Inquieta-me, nada mais, E é pouca coisa sentir-se quieto na minha presença, Inquietar-se não significa forçosamente ter medo, poderá ser apenas o alerta da prudência, A prudência só serve para adiar o inevitável, mais cedo ou mais tarde acaba por se render, Espero que não seja meu caso, E eu tenho certeza de que o será. [...]. Está cansado, perguntou a mulher, Um violoncelo não pesa muito, o pior é a caixa, sobretudo esta, que é das antigas, Necessito falar consigo, Não vejo como, é quase meia-noite, toda a gente se foi embora, Ainda estão ali algumas pessoas, Essas estão à espera do maestro, Conversaríamos num bar, Está a ver-me a entrar com um violoncelo às costas num sítio abarrotado de gente, sorriu o músico, imagine que os meus colegas iam todos lá

e levavam os instrumentos, Poderíamos dar um outro concerto, Poderíamos, perguntou o músico intrigado pelo plural, Sim, houve um tempo em que toquei violino, há mesmo retratos meus em que apareço assim, Parece ter decidido surpreendemos com cada palavra que diz, Está na sua mão saber até que ponto ainda serei capaz de surpreendê-lo, Não se pode ser mais explícita, Engano seu, não me referi àquilo que pensou, E em que pensei eu, se se pode saber, Numa cama, e em mim nessa cama, Desculpe, A culpa foi minha, se eu fosse homem tivesse ouvido as palavras que disse a si, certamente teria pensado o mesmo, a ambiguidade paga-se, Agradeço sua franqueza. A mulher deu uns passos e disse, Vamos lá, Aonde, perguntou o violoncelista, Eu, ao hotel onde estou hospedada, você, imagino que a sua casa, Não a tornarei a ver, Já lhe passou a inquietação, Nunca estive em quieto, Não minta, De acordo estive, mas já não estou agora. *Na cara da morte apareceu uma espécie de sorriso em que não havia sombra de uma alegria*, Precisamente quando mais motivos deveria ter, disse, Arrisco-me, por isso repito a pergunta, Qual foi, Se não a tornarei a ver, Virei no concerto de sábado, estarei no mesmo camarote, O programa é diferente, não tenho nenhum solo, Já o sabia, Pelos vistos, pensou em tudo, Sim, E o fim disto, qual vai ser, Ainda estamos no princípio. Aproximava-se um táxi livre. A mulher fez-lhe sinal para parar e voltou-se para o violoncelista, Levo-o a casa, Não, levo-a eu ao hotel e depois sigo para casa, Será como eu digo, ou então vai ter de tomar outro táxi, Está habituada a levar a sua avante, Sim, sempre, Alguma vez terá falhado, deus é deus e quase não tem feito outra coisa, Agora mesmo poderia demonstrar-lhe que não falho, Estou pronto para demonstração, Não seja estúpido, disse de repente a morte, e havia na sua voz uma ameaça soterrada obscura, terrível. [...] Não consigo compreender o que está a passar-se entre nós, creio que o melhor é que não nos vermos mais, Ninguém o poderá impedir, Nem sequer você, que sempre leva a sua avante, perguntou o músico, esforçando-se por ser irónico, Nem sequer eu, respondeu a mulher, Isso significa que falhará, Isso significa que não falharei [...]. O homem e a mulher não se despediram, não disseram até sábado, não se tocaram, era como um rompimento sentimental, dos dramáticos, dos brutais, como se tivessem jurados sobre o sangue e água não voltar a ver-se nunca mais (SARAMAGO, 2005b, p. 193-194-195, grifos meus).

A despedida deles não acontece, abrindo espaço para o comentário do narrador e focalização vinculada às personagens, criando a expectativa ao leitor de que a morte, finalmente, tinha recolhido informações necessárias para matar esse homem. Mas como o próprio título da obra diz, “intermitências”, espera-se que haja mais uma parada, só não sei, enquanto leio esta parte da narrativa, quando será isso nem os motivos. Além disso, esse comentário dá um tom de romance surgindo entre eles.

A perspectiva da personagem violoncelista sobre a personagem mantém parte do discurso masculino permeado de machismo ao taxar aquela mulher de doida. Em minha experiência, aquelas mulheres que têm atitudes mais ousadas, que questionam padrões, posturas e ideias perpetuadas pelo patriarcado, geralmente, recebem o adjetivo de louca, enquanto ele não se designa da mesma forma, no máximo estúpido, vaidoso, imprudente e ridículo, características essas, mesmos criticadas, mais aceitas pela sociedade do que doida. Ao passo que indica que a morte causou certo desconforto nele e prendeu sua atenção, quando esse fica pensando em como foi esse momento:

O violoncelista entrou em casa murmurando irritado, É doida, doida, doida, a única vez na vida que alguém me vai esperar à saída para dizer que toquei bem, sai-me uma mentecapta, e eu, como um néscio, a perguntar-lhe se não a tornarei a ver, a meter-me em trabalhos por meu próprio pé. há defeitos que ainda podem ter algo de respeitável, pelo menos digno de atenção, mas a fatuidade é ridícula, a ênfase é ridícula, e eu fui ridículo (SARAMAGO, 2005b, p. 195-196, grifos meus).

Essa refiguração de doida, logo se esvai na perspectiva da personagem masculina. Porém, a focalização da personagem enfatiza a refiguração dela como um ser que não causa medo, apenas um pouco de estranhamento, curiosidade e irritação: “Não direi que seja louca, pensou, mas lá que é uma mulher estranha, sobre isso não há dúvida” (SARAMAGO, 2005b, p. 196).

Em cada diálogo com o violoncelista, a morte é quem conduz o assunto, o tom da conversa e a focalização permanece interna, sem intervenções do narrador externo. No trecho a seguir, é perceptível a permanência da tomada de atitude dela, bem como sua característica irônica, de tal modo que consegue enredar o violoncelista, alimentando a curiosidade dele sobre ela. Nessa interação, a perspectiva do violoncelista retoma a figuração dela como louca, desequilibrada e a perspectiva dela volta a apresentar uma personagem que se desculpa, por qualquer ação que ele venha a julgar má, e que comente falhas quando o assunto é referente a ele. Comportamento esse que ela não tinha antes da devolução da primeira carta.

Novamente há a ideia de duas figurações dessa morte – uma correspondente a antes do retorno do sobrescrito e uma pós retorno – vem à tona pela focalização da morte, ao afirmar sua dupla personalidade. Uma corresponde aquela morte dedicada ao trabalho, o qual realiza com sucesso e maestria, a outra mais próxima do que é ser uma mulher humana apaixonada. Sendo que as duas não podem coabitar o mesmo corpo, uma das duas deve abrir espaço para a outra.

Como já discuti na subseção anterior, para viver um amor a mulher deve, em nossa sociedade arcaica e patriarcal, deixar de trabalhar. Apesar dela estar mais humanizada, ainda mantém sua gama de conhecimentos, principalmente sobre ele, e usa-se disso para abordar questões filosóficas acerca do que é a vida e, indiretamente, a morte, algo não alcançado pelo conhecimento e intelecto dele. A morte ainda tenta, de alguma forma, pincelar o tema da entrega da carta, mas é uma rápida menção sem parecer que realmente irá entregá-la e afastar-se dele, indicando esse rompimento com a figuração da morte que sempre cumpre seu dever:

É o cão que está a atender o telefone, se é ele, ao menos que faça o favor de ladrar. O violoncelista respondeu, Sim, sou o cão, [...], Não se zangue, estou a telefonar-lhe para que me perdoe, a nossa conversa meteu seu logo por um atalho perigoso, e o resultado viu-se, um desastre, Alguém a desviou para lá, mas não eu, A culpa foi

toda minha, em geral sou uma pessoa equilibrada, serena, Não me apareceu nenhuma coisa nem outra, Talvez sofra de dupla personalidade, Nesse caso devemos ser iguais, eu próprio sou cão e homem, As ironias não são bem na sua boca, suponho que o seu ouvido musical já lho terá dito, As dissonâncias também fazem parte da música, minha senhora, Não me chame minha senhora, Não tenho outro modo de tratá-la, ignoro como se chama, o que faz, o que é, A seu tempo virá a saber, as pressas são más conselheiras, mesmo agora acabámos de conhecer-nos, Vai mais adiantada que eu, tem o meu número de telefone [...], Porque em si tudo parece antigo, é como se em lugar de cinquenta anos tivesse quinhentos, Como sabe que tenha cinquenta anos, Sou muito boa a calcular idades, nunca falho, Está-me a parecer que presume demasiado de nunca falhar, Leva razão, hoje, por exemplo, falei duas vezes, posso jurar que nunca me tinha acontecido, Não percebo, Tenho uma carta para lhe entregar e não lha entreguei [...], Que carta é essa, Também a seu tempo saberá, Porquê não ma entregou, se teve oportunidade para isso, Duas oportunidades, Insisto, porquê não ma deu, Isso é que eu espero vir a saber, talvez lha entregue no sábado, depois do concerto, segunda-feira já terei saído da cidade, Não vive aqui, Viver aqui, o que se chama viver, não vivo, Não entendo nada, falar consigo é o mesmo que ter caído num labirinto sem portas, Ora aí está uma excelente definição da vida, Você não é a vida, Sou muito menos complicada que ela (SARAMAGO, 2005b, p. 197-198).

Na perspectiva da personagem violoncelista, a refiguração da morte como uma mulher bonita é reafirmada: “Uma linda mulher, Obrigada” (SARAMAGO, 2005b, p. 199). A morte que até então nunca suplicou nada a nenhum ser humano, experimentou o que é ser bem tratada e a gentileza humana para consigo, e pede a ele: “Não se canse de ser amável comigo, não estou habituada” (SARAMAGO, 2005b, p. 199), sendo enredada por essa relação e afastando-se daquela figura do início do romance e daquela que está no imaginário da sociedade e do leitor. Sua ideia de seduzi-lo se inverte e ela é seduzida por ele. A focalização externa revela, por meio de dispositivos de conformação-acional, que, de alguma forma, a morte sabe das mudanças pelas quais está passando: “No seu quarto do hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (SARAMAGO, 2005b, p. 200), mas não faz nada para evitar ou demonstra não querer isso.

Nessa refiguração da morte, pedir desculpas ao violoncelista por seus atos é algo corriqueiro, como ela faz por não ter ido a um dos concertos (SARAMAGO, 2005b, p. 204). É como se ele tivesse certo domínio sobre ela, o qual a faz reprimir toda a sua expansão e poder. Na figuração anterior ao violoncelista, a morte não aceitava que alguém se intrometesse em suas palavras e modo de agir, como fez ao gramático que mudou sua escrita, por exemplo, já nessa refiguração ela aceita que o violoncelista dite o que ela pode ou não abordar, sem que ela se zangue, ou o ameace: “Há poucas cousas que eu não saiba de si, Por favor, não regressemos às absurdas conversas que tivemos na quinta-feira a porta do teatro e depois o telefone, não sabe nada de mim, nunca nos tínhamos visto antes, Lembre-se de que estive no ensaio” (SARAMAGO, 2005b, p. 204).

Todavia, ao contrário do que os homens costumeiramente fazem, de tocar em corpos femininos sem a permissão da mulher, o violoncelista não tem tal atrevimento, o que logo descubro não ser um mérito dele, mas sim dela que não quis o toque dele. Se por um lado há uma mulher que não permitiu isso, devido sua posição (morte), por outro há a falsa ideia de que sempre nós mulheres temos controle disso, como se bastasse nós querermos para que não fôssemos tocadas contra nossa vontade, o que realmente não acontece em nossa sociedade, basta ver o número de assédios diários sofridos por mulheres, mesmo as que estão em lugar de poder.

Ainda nesse trecho, a refiguração da morte confirma o seu distanciamento do objetivo primeiro de entregar a carta e dar fim a vida do violoncelista, envolvendo-se cada vez mais com ele e sua vida:

Porque me apaixonei por uma mulher de quem não tem nada, que a anda a divertir-se à minha custa, que irá amanhã sei lá para onde e que não voltarei a ver, É hoje que partirei, não amanhã, Mais essa, E não é verdade que tenha andado a divertir-me à sua custa, Pois se não anda, imita muito bem, Quanto a ter-se apaixonado por mim, não espere que lhe responda, há certas palavras que estão proibidas na minha boca [...], Por favor, deixe-me, não me atormente mais, A carta, Não quero saber da carta para nada, Mesmo que quisesse não lha poderia dar, deixei-a no hotel, disse a mulher sorrindo, Pois então rasgue-a, Pensarei no que devo fazer com ela, Não precisa pensar, rasgue-a e acabou-se. A mulher pôs-se de pé [...]. Nunca lhe toquei, murmurou, Fui eu que não quis que me tocasse, Como consegui, Para mim não é difícil, Nem sequer agora, Nem sequer agora, Ao menos um aperto de mão, Tenho as mãos frias (SARAMAGO, 2005b, p. 205, grifos meus).

Vejo a construção desse amor entre violoncelista e morte muito calcado no amor romântico. Segundo Hooks (2021, p. 146), “[o] amor romântico, da forma como a maioria das pessoas o compreende na cultura patriarcal, faz uma pessoa ficar inconsciente, torna-a fraca e descontrolada”. No caso, é a morte que é figurada assim e não o violoncelista, servindo, então aos interesses patriarcais, de inferiorização e submissão da mulher.

Do mesmo modo que nossa sociedade pensa do homem como capacitado para transformar a menina em mulher, aqui essa ideia vem pela focalização externa. Está atrelada ao fato do violoncelista despertar a humanidade dela e acender sua chama interior, quando as suas mãos deixam de ser frias:

*Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiavam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não. Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta.*

Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, *ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos*, e era simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, *essa que só a morte podia destruir*. Não ficaram cinzas. *A morte voltou para cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que ele estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia cair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu* (p. 207)

Despertada por ele, a morte então decide passar a noite com o violoncelista e tem a iniciativa de beijá-lo. A focalização externa conta que ela não o beija, oferece a boca para que ele, provavelmente, a beije, parece um detalhe insignificante, porém, para mim (mulher) isso ainda é a atitude que se espera de uma mulher: não fazer o ato em sua totalidade, mas dar um pequeno indício e esperar que o homem entenda e o faça, crie insinuações para que ele, em sua masculinidade alfa, efetive o beijo. A perspectiva narrativa opta por deixar a relação sexual deles de uma forma subentendida e amena e indica que a morte ainda mantém alguma característica da sua figuração primeira, a de não dormir.

No momento que ela decide não deixar a carta na casa dele e ir embora, preferindo queimar o sobrescrito de cor violeta, parece que o pouco que resta daquela morte se dissipa. Um dos indícios disso é o fato de precisar usar um fósforo para incendiá-la e não seus poderes, como se ela os tivesse perdido, e, na sequência, ela ter um comportamento próprio do humano, que antes não tinha tido, de abraçar e dormir. Em nenhum momento a perspectiva da personagem morte é evocada, nem mesmo a focalização externa tece comentários julgadores, como sempre fez ao longo do enredo, sobre tal cena. Talvez seja uma estratégia narrativa para indicar a naturalidade desse fato. Entretanto, isso causa-me profundo desconforto, pois não foi só uma nova intermitência da morte que se iniciou, como se fosse férias que ela tirou para vivenciar essa nova experiência, ao que tudo indica, houve o anulamento de quem a morte era, houve o abandono de parte de si em detrimento do viver com um homem. Repete-se um padrão que muito vejo ocorrer com mulheres em nossa sociedade: abandona da profissão para dedicar-se à família e ao marido, sem ao menos questionar-se sobre isso. Ao se tornar mulher, no processo de humanização dela, a morte foi domesticada, já que socialmente a mulher, neste sistema de sexo-gênero do patriarcado, é um construto associado a um corpo maternal ou objetificado pelo olhar masculino e, em muitas situações, controlados por leis ditadas pelos homens, gerando a própria alienação da mulher sobre si mesma (SCHMIDT, 2017).



## 5 MULHERES SARAMAGUIANAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS

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.

(José Saramago)

Escrever esta tese, além de proporcionar-me um olhar diferente às personagens femininas das obras de José Saramago, possibilitou-me iniciar um caminho de leitura que não havia experienciado: ler como uma mulher. Através das personagens femininas protagonistas de *Jangada de pedra* (JP) e *As intermitências da morte* (IM) foi possível traçar um panorama de como essas *personas* são figuradas pelo escritor português, bem como perceber como, muitas vezes buscando criar mulheres de papel a frente de seu tempo e independentes, colocá-las em situações e com ações que reforçam os estereótipos, lugares e papéis que a sociedade patriarcal sempre as empurram.

Ao abordar a questão da personagem, um dos problemas enfrentados, de acordo com a Mieke Bal (2017), é a tentativa de traçar uma linha divisória clara entre a pessoa humana e a personagem, de explicar o efeito do personagem (*character-effects*). Sei que Joana Carda, Maria Guavaira e a morte são seres fictícios nas obras saramaguianas, mas também sei que muitos escritos criam mulheres de papel contribuíram e contribuem para legitimar discursos falocêntricos que, por muito tempo ditaram, e ainda ditam, padrões, comportamentos e modos de ser às mulheres. Então, mesmo tendo consciência que não são seres reais, analisar os efeitos dessas personagens em mim, como leitora mulher, e talvez em outras leitoras e leitores, ajuda-me a entender-me como leitora, traçar o modo como essas personagens são figuradas e, quem sabe, contribuir para que mais pessoas possam ler como mulher.

De acordo com Schmidt (2017, p. 67), pensar o funcionamento da narrativa, preenchendo

[...] as lacunas entre o escrito e o vivido, o pensado e o sentido, e abranger o leque de relações entre literatura e sociedade, ideologia e realidade, não é somente buscar a interpretação que destrua a ilusão formalista de que a literatura existe num mundo à parte, desvinculada da realidade, de como vivemos, de como queremos viver no mundo. Repensar é transformar a nossa percepção, é alargar as bases da nossa

compreensão sobre a literatura como um fenômeno social dentro de um contexto marcado pela hegemonia cultural de atitudes patriarcais.

Nessa busca por investigar como os fatos e as personagens são apresentados na forma de discurso, atentei para os focalizadores e perspectiva narrativa, baseada nas teorias de Mieke Bal (2017) e Ansgar Nünning (2001). Isso me ajudou a encontrar elementos que compõem as personagens e quem mais contribuiu nessa elaboração do perfil destas mulheres. Ao entrar em contato com a personagem, bem como as vozes que falam sobre ela, encontra-se um retrato das mesmas, sendo possível afirmar, segundo Bal, que a informação encontrada pertence à personagem, cria a personagem, a localiza e a constrói.

Entretanto, a fábula contém outras informações que, embora se conectem indiretamente à personagem, também contribuem para a imagem da personagem que é oferecida ao/à leitor/a. Nem sempre é fácil determinar qual material deve ser incluído na descrição de uma personagem. Partir do que o texto literário oferece é uma das maneiras de melhor olhar para a narrativa e, conseqüentemente, para a figuração das personagens. Ademais,

É pelo discurso e no discurso como Instância de articulação entre o nível linguístico e o extralinguístico, que se opera a construção e destruição de identidades - textuais, históricas, políticas. Identidades são concebidas aqui como movimentos contínuos e descontínuos das relações que sujeitos, comunidades e nações estabelecem imaginariamente com o outro, o que garante sua autoconstituição e sua inserção dentro de certas condições sócio-históricas e discursivas que dão sustentação àquelas relações. Nesse sentido, as identidades resultam de tecnologias de produção de subjetividades, cujas representações simbólicas são, por excelência, o lugar da ideologia (SCHMIDT, 2017, p. 264).

No jogo de faz de conta da ficção, ideias e imagens específicas são produzidas, as quais têm relação com o real tanto no que diz respeito a espelhar, de forma literária, o que acontece na sociedade, quanto em influenciar o imaginário social. É dentro desse jogo que a personagem está e precisa ser olhada com atenção. Assim, ao invés de dividir as personagens em tipos de categorias, tais como redondas ou planas, – de acordo com Mieke Bal, essa é uma teoria baseada em critérios psicológicos e se aplicam a um *corpus* limitado – uma maneira de abordar as personagens é se basear no modelo actancial, referindo-se às relações entre os elementos da fábula e não à maneira pela qual eles encarnam na história, e também às situações extra-textuais, à relação entre texto e contexto.

Uma das formas como busquei realizar isso, foi através da ideia e teoria acerca da figuração das personagens de Carlos Reis, identificando, nas diferentes perspectivas dos focalizadores, os dispositivos discursivos, os de ficcionalização e os de conformação-acional e

como foram usados para construção destas três mulheres. Assim, tendo em mãos como ocorreu esse processo, o que recebi das personagens, enquanto leitora, mulher brasileira, cisgênero, heterossexual, branca, pesquisadora, dependeu, na grande maioria, do confronto entre a imagem que criei dessa figura e a imagem que a história ofereceu dela. Para isso, busquei ser uma leitora gendrada, como coloca Schmidt (2017, p. 80), uma mulher sujeito da leitura que, do meu lugar, procura objetivar a prática crítica, “[...] as instâncias de sentido na ordem literária e social que descrevem, circunscrevem ou questionam” o lugar da mulheres. Ao comparar a construção das personagens femininas, no decorrer da trajetória literária de Saramago, verifiquei que há certo padrão no modo de tratar a mulher como membro da sociedade, e pude compreender a construção da mulher saramaguiana.

A professora Salma Ferraz (2012) fez um levantamento das personagens saramaguianas e as catalogou em um dicionário. Em cada verbete, é possível encontrar um pouco de quem é cada uma dessas pessoa de livro. Nos verbetes sobre Joana Carda, Maria Guavaira e morte, figuras que aqui investigo, Ferraz apresenta:

Joana Carda: Mulher nova, simpática, bonita, tem olhos com cor de céu novo, cabelos pretos, pele muito branca, é separada e morava em Coimbra. Ela faz um risco com uma vara de negrinho no chão que não se apaga, e nesse momento os cães de Cerbère começam a ladrar. *Isso está relacionado à pedra lançada ao mar por Joaquim Sassa e ao fato de Pedro Orce ter sentido a terra tremer sob seus pés. Após a ocorrência desses três fatos, a Cordilheira dos Pirineus começa a rachar e a separar-se da França. A Península Ibérica desprende-se do continente europeu e transforma-se uma jangada de pedra em busca de suas origens.* Joana Carda é muito decidida e é quem vai procurar José Anaíço, Joaquim Sassa e Pedro Orce. Ela que dá o primeiro beijo em José Anaíço e também ela que diz pela primeira vez que eles iriam dormir juntos. Só confia em quem acredita em suas palavras. *Ama José Anaíço*, mas quando percebe que, por piedade, Maria Guavaira havia dormido com Pedro Orce, Joana Carda faz o mesmo, para dividir o favor, a caridade da amiga para com o triste Orce. Joana Carda dorme com Orce com o conhecimento de José Anaíço e depois afirma que as culpadas disso são ela e Maria Guavaira. Não aceita que sua atitude seja questionada nem que Pedro Orce seja mandado embora. Engravidada, sem saber quem é o pai (FERRAZ, 2012, p. 184-185, grifos meus).

Maria Guavaira: Tem olhos escuros, não é bonita nem feia, tem as mãos gastas e fatigadas, cabelos castanhos, queijo redondo, dentes brancos. É viúva, só vestia preto até conhecer Joaquim Sassa, *por quem se apaixonou*. Desmancha um pé de meia de lã azul e dele sai uma nuvem de lã. É sincera, decidida, impõe respeito, mas tem medo do que os outros vão pensar dela. *Por causa do amor tem coragem de mudar completamente sua vida.* Mesmo amando Joaquim Sassa, por piedade e comoção dorme com Pedro Orce e *acaba engravidando*, sem saber quem é o pai. Não faz isso às escondidas, mas sai para encontrar-se com Orce na frente de Joaquim Sassa. Diante de certa irritação deste, ela afirma que as culpadas são ela e Joana Carda – que também dormiu com Pedro Orce – já que foram elas que o procuraram e não ele a elas (FERRAZ, 2012, p. 227, grifos meus).

Morte: Com eme minúsculo mesmo, afinal não é Morte, entidade que nosso engenho não alcança, é só a morte. A morte é responsável apenas pelos falecimentos

humanos de um país; **animais e plantas ficam sob responsabilidade de outra entidade, o que mostra certa hierarquia.** A morte possui três intermitências, sendo que a primeira dura sete meses e é feita com o objetivo de relembrar a humanidade da importância do processo natural de vida e morte. **Com essa interrupção, as doutrinas entram em colapso, principalmente a católica; e muitas instituições tendem a falir, como as funerárias e hospitais.** Passado sete meses sem mortes, ela, a morte, resolve tentar uma abordagem diferente, começando a mandar cartas de cor violeta avisando o retorno aos trabalhos. **Envia, inclusive, uma carta ao responsável pela televisão, criticando as correções gramaticais que fizeram em uma de suas cartas. De um dia para outro, 62.580 pessoas morrem e essa hecatombe cria mais um problema social.** A partir disso, a morte decide enviar cartas com uma semana de antecedência, avisando a data certa de falecimento de cada indivíduo, **o que causa as reações mais diversas naqueles que possuem sua morte anunciada.** As cartas são escritas à mão, e o sistema de envio é simples: a morte pensa, e todas as cartas chegam ao seu destino. Porém, o violoncelista, retorna três vezes a sua mesa. **Passado o prazo de ceifar a vida do violoncelista, algo anteriormente nunca visto corre, já que ele continua vivo.** A morte se desespera e procura investigar quem é o ser que já deveria estar morto e que disse *não* à morte e *sim* à vida. Depois de acompanhar de perto a vida do violoncelista, **a morte acaba por apaixonar-se, decidindo-se, portanto, a entregar pessoalmente a carta de cor violeta.** Para encontrar sua paixão, a morte se produz: **sua aparência não é descrita, mas subentende-se que possui um corpo bem feito sorriso agradável e portava óculos escuros.** No instante em que se produz, a morte inicia sua primeira conversa com a gadanha que a faz entender os objetivos da morte ao se produzir. Ao sair para entregar a carta, deixando a gadanha a tarefa de continuar enviando os demais avisos, a morte decide passar uma semana seduzindo o violoncelista e acaba por ser seduzida por ele. No último dia do prazo de uma semana, a morte, humanizada, depois de uma noite de amor, acaba adormecendo nos braços de seu amante, dando-se assim início à terceira intermitência. **A morte se apaixona pelo violoncelista, tinha coisa mais importante a fazer.** No dia seguinte, ninguém morreu (FERRAZ, 2012, p. 239-240, grifos da autora, grifo da autora - itálico - grifos meus - negrito).

Ferraz faz interessante recorte destas três personagens, apesar de em alguns momentos trazer informações que são mais da fábula do que propriamente das mulheres, conforme alguns destaques que fiz nos trechos. Tanto nos verbetes quanto na análise que realizei, as três personagens apresentam determinado padrão na forma como são construídas, seja fisicamente, ou em suas atitudes. São mulheres cis, heterossexuais, brancas e bonitas. Ferraz não menciona a cor da pele de Maria e da morte, mas a primeira, a focalização interna deixa claro que ela é quando há o encontro com Joaquim, Joana e Pedro; e a segunda, a perspectiva narrativa dá a entender que é também, pelas focalizações dos outros personagens e do narrador. Porém, o apego à descrição da cor já não é marcado nessa obra.

Os dados informacionais que determinam a personagem, por vezes, aparecem de maneira tão discreta que o leitor processa a informação sem se dar conta. Tal processo de fixação é chamado por Bal (2017) de determinação (*determination*) e é usado nestas obras saramaguianas. Se se é percebido que algumas informações sobre determinada personagem não estão no texto, Bal afirma que não é estabelecida uma conexão, pois falta informações. Por isso, Bal afirma que o leitor, nesses casos, aborda as seções da realidade, ou do mundo

exterior, às quais as informações sobre a personagem se referem, como um quadro de referência (*frame of reference*), estabelecendo, assim, a conexão. Como fiz ao afirmar que, provavelmente, a morte é branca e em mais algumas afirmações que farei ao longo desta seção, partindo do contexto da escritura.

Analisar a maneira como a determinação aparece na história possibilita o entendimento de que um certo detalhe sobre a personagem pode estar relacionado a um evento, ou a uma série completa de eventos. Com isso, pôde-se estabelecer conexões diferentes do que se fosse apontar antecipadamente o previsível. O previsível, a partir das informações dispostas no texto, facilita a busca e a coerência, contribuindo para a formação da imagem de uma personagem. Mas, para Bal, essa não é a única forma de compor essa imagem, pois é possível distinguir vários relacionamentos entre dados, com base nos quais uma imagem de uma personagem também pode ser formada. É no decorrer da narrativa que as características, não explicitadas logo que nos deparamos com a personagem, vão se construindo, sendo que, aquelas mais relevantes são repetidas, às vezes de maneiras diferentes, a fim consolidar a imagem da personagem.

Ainda em relação às descrições da aparência física destas mulheres, em *Jangada de pedra* (JP) há mais dispositivos retórico-discursivos do que em *As intermitências da morte* (IM), visto que a construção da figuração se dá de forma mais clara e detalhada em JP e mais subentendida em IM, possibilitando ao/à leitor/a criar o retrato das mesmas com mais ou menos preenchimentos de lacunas. Nos dois romances, a focalização externa e dos outros personagens, que não Joana, Maria e morte figuram as três mais do que as perspectivas delas sobre si mesmas, sendo que em IM a focalização externa é muito mais controladora do que JP, porque a maior parte da figuração é dada pela perspectiva do narrador externo. As afirmações feitas por Ferraz estão de acordo com a obra, mas ainda há mais elementos de figuração presentes no enredo e fábula, dadas pelos focalizadores, ora o externo vinculado ou não às personagens, ora o interno.

Joana é jovem, tem cor dos olhos de céu novo, cabelos pretos, é separada, morava com os primos, tem uma formação acadêmica, mas nunca atuou e não depende dos outros para se manter financeiramente, apesar de não ser revelado sua fonte de renda. Maria não é jovem nem velha, não é bonita nem feia, tem olhos escuros e cabelos castanhos, é branca, viúva e dona de um sítio que gere com ajuda de empregados e sabe lidar com animais, principalmente cavalos. A morte tem em torno de 36 anos, é bonita/formosa, tem as mãos beijáveis, sabe se vestir bem, não é gorda, não dorme, nem come e tem uma ocupação. Todas estão dentro de uma faixa etária semelhante e atendem a certos padrões de beleza, que atraem os olhares

masculinos. Esses olhares não são somente dos personagens masculinos com os quais eles se envolvem, mas também de outros, como: atendentes de hotel, os espectadores do teatro, os empregados, os amigos, atendente da agência de viagem, reforçando o imaginário de beleza ao leitor e serem mulheres atraentes.

No caso de Joana e Maria, os dispositivos retóricos discursivos são mais apresentados pela focalização externa vinculada às personagens e a focalização interna das personagens masculinas, mais especificamente de José Anaiço e Joaquim Sassa. A morte tem sua beleza revelada pela focalização dela e da personagem gadanha, reafirmada, posteriormente, pelos personagens homens. Nas duas obras, os dispositivos de conformação-acional são trazidos pela focalização externa, que apresenta e, muitas vezes, tece julgamento desses comportamentos das personagens femininas, por meio de trechos argumentativos, o que influencia, de maneira direta, na opinião do leitor acerca da figuração dessas personagens.

Na análise desse padrão de beleza e juventude, percebo uma certa fixação por esses pontos nessas mulheres de papel, como se fosse um indicativo de ideal de mulher. Seja por meio da voz das personagens que se deparam com essas mulheres, seja na própria voz delas, há sempre a preocupação se elas são ou estão bonitas e, conseqüentemente, capazes de seduzir alguém, no caso sempre é um homem. Não tem isso em relação aos personagens homens em JP, nem por parte de Joana e Maria, nem da focalização externa. Em IM ela não consegue dizer se o violoncelista é bonito ou feio, pois não entende disso, e a focalização externa nada aponta sobre a beleza ou não dele. A perspectiva estruturante dos dois romances encaminha a figura feminina para um padrão do belo e do jovem delineado pela sociedade patriarcal.

Nas obras de Saramago, com o passar do tempo, houve algumas alterações no modo como são construídas, como o fato das personagens receberem ou não nomes. Em sua primeira fase, as personagens tinham nome – como, por exemplo, em JP –, a partir da segunda fase do escritor, nem todas tinham, sendo que a profissão ou característica física eram usadas para nomeá-las – um exemplo disso é *Ensaio sobre a cegueira* (mulher do médico, rapariga dos óculos escuros), da segunda fase, e IM (morte, violoncelista) da terceira. Segundo Bal (2017), o nome próprio dado à personagem também a determina. Pelo nome é determinado, além do sexo/gênero, o *status* social, a origem geográfica, a relação com determinadas figuras reais.

A descrição física de uma personagem, também chamada de retrato, para Bal, pode determinar quem ela é, por exemplo: se ela for velha, fará coisas diferentes do que faria se fosse jovem. A profissão também determina a personagem e a estrutura em que os eventos ocorrem, ou a partir dos quais eles recebem o seu significado. Contudo, esses elementos

determinantes não são extremamente claros, pois a profissão, o sexo/gênero, as características externas ou peculiares da personalidade criam uma expectativa, mas o enredo pode dar outro sentido.

Nesse sentido, em JP, os nomes das personagens femininas carregam significados pertinentes para análise da figuração delas, além de serem nomes comuns em Portugal, principalmente Maria. O prenome Joana, segundo o *Dicionário de nomes próprios* (2022), tem sentido de agraciada por Deus, a graça e a misericórdia de Deus. Maria remete à mãe de Jesus, a escolhida, então, por Deus, e significa senhora soberana, pura. Ambas, logo, direcionam o entendimento a algo relacionado ao divino a pureza, o que, em partes, é a figuração dessas personagens conforme a organização da perspectiva narrativa apresenta, pois há sempre uma aura de que elas mantêm a moral, as boas relações na família que se construiu, certa sabedoria, sensatez, e comandam aquele grupo na longa jornada. Mesmo tendo cometido alguns pecados aos olhos da sociedade tradicional, como terem seguido viagem com homens desconhecidos, tendo relações com esses sem serem casadas, ou terem dormido com Pedro Orce enquanto estavam em um relacionamento com outro, ainda mantêm essa aura. Outro aspecto semelhante dessas duas personagens está no sobrenome, dado pela focalização interna, na perspectiva das próprias personagens femininas, os quais estão no feminino e são oriundos das ações das mulheres da família que as precederam, relacionado à questão de uma ideia de matriarcado e conquista de lugar pelo feminino. Então, ao mesmo tempo que remete a algo tradicional, ao divino e ao puro, em alguns momentos escapa disso nas atitudes dessas personagens e no sobrenome que elas carregam.

Já o nome morte como substantivo próprio, é dado a partir de um substantivo comum e está ligado a função/ofício. É utilizada a letra minúscula para designar essa personagem como uma morte menor, responsável por um grupo específico de seres humanos e diferenciá-la da Morte soberana com inicial maiúscula. Tanto a focalização externa quanto a interna, na perspectiva da personagem morte, afirmam esta figuração da personagem. Contudo, seu nome tem grande peso e carrega inúmeros significados e causa inúmeras sensações, dependendo do leitor que a lê. Na minha leitura, à medida que confronto aquela imagem construída ao longo dos meus anos de experiências de vida e leitura e a dada pela fábula, crio uma sobrevida, uma refiguração dessa personagem e os sentidos que a palavra morte tem enquanto figura ficcional.

As personagens míticas e alegóricas – objetos de análise do meu trabalho –, segundo Bal, acabam se encaixando em modelos predefinidos por nós, de acordo com o nosso quadro de referência, que é construído ao longo da história da humanidade. Como por exemplo, a

morte que não poderia não matar alguém, pois destruiria sua identidade como personagem, conforme o que sabemos desse ser fictício. Essas personagens podem ser chamadas de referenciais, devido às suas correspondências óbvias com um quadro de referência. Elas agem de acordo com o modelo que conhecemos por outras fontes, ou não. Entretanto, as personagens são, desde sua primeira aparição, mais ou menos previsíveis, pois as informações sobre a identidade da personagem limitam outras possibilidades. Assim, quando inicio a leitura de uma obra saramaguiana, mais ou menos sei o que esperar de suas personagens e se tratando de uma figura tão famosa como a morte, principio a leitura com uma carga de informações pré-definidas e, ao confrontá-las com o apresentado na obra, essa vai se alterando, chegando, no final com uma sobrevida. Já Joana e Maria, se configuram como uma alegoria para a formação de uma nova nação, através da capacidade reprodutiva de cada uma, visto que estão grávidas, assim como todas as outras mulheres da jangada. Alegoria é ordem do simbólico, mas seus efeitos na história do saber são reais, na medida em que indicam conformação social de gênero (SCHMIDT, 2017).

Salma Ferraz traz como particularidade de Joana Carda a simpatia, algo mencionado pela focalização externa vinculada à personagem José Anaiço, o que se confirma ao longo da narrativa nas ações dela e sua relação com os demais. Outros elementos de figuração são dados pelos dispositivos de conformação-acional, por exemplo a menção de Ferraz sobre Maria ser sincera e ela e Joana serem decididas. Ao longo da narrativa, não é mencionado claramente esses adjetivos, mas com a perspectiva estruturante, o modo de agir delas e as minhas referências, experiências e leitura desses quadros apresentados, considero que tais elementos fazem parte da figuração dessas personagens. Elas tomam a iniciativa de seguirem com o grupo, de dormirem com seus respectivos companheiros e, posteriormente, com Pedro Orce, como seria o funcionamento do grupo, o que precisam para viverem bem, por exemplo.

Ser decidida também faz parte da figuração e refiguração da personagem morte, como de fazer as intermitências, enviar cartas, entregar pessoalmente a carta ao violoncelista, dormir na casa dela, deixar ser beijada por ele. Na sua figuração (antes da devolução da carta), entendo-a como mais segura das suas deliberações e segue mais à risca os seus afazeres, já na sua refiguração, ela hesita em alguns momentos, pensando no que vai fazer – quando tamborila os dedos na mesa e anda em círculos em sua sala pensando em como resolver o problema do violoncelista –, mas mantém sua posição sempre que toma alguma decisão, sem fugir das consequências, as quais ela não sabe ao certo o que será antes de fazer alguma coisa – quando altera a idade do violoncelista no ficheiro, por exemplo.

Dentro dessa gama de decisões tomadas por estas três personagens, está a de se imporem diante de discursos e atitudes com as quais elas não concordam ou que tentam cerceá-las. Isso acontece, principalmente, quando os homens falam, fazem ou propõem alguma coisa que vai de encontro ao que elas pensam ou acreditam, levando-as a defender seus pontos de vista e argumentar de uma forma a comprovar o que estão dizendo. Exemplos disso estão:

- Joana: na cena em que ela se encontra a primeira vez com José Anaiço; quando apresenta e explica o risco na clareira;
- Maria: quando ela se defende com tição de brasa; fala para não dormirem em casa de desconhecidos; explica sobre a quantidade de trecho que poderiam andar com a galera e o cavalo;
- As duas; no momento em que elas não aceitam que suas atitudes de dormirem com Orce sejam questionadas, nem que ele seja mandado embora;
- morte: na cena em que ela é assediada pelo atendente da agência de viagem e turismo; quando teve sua escrita corrigida pelo gramático; quando demonstra conhecer seu direito e o cobra; ao utilizar da sua posição para ameaçar aqueles que não estão cumprindo com suas obrigações ou prejudicando-a.

Assim, em certa medida, elas acabam por exigir respeito, não são tão passivas e sabem como se imporem. Isso ora é expressado pela focalização delas, ora pelo do narrador externo. Contudo, na maioria das vezes, a focalização externa tece comentários argumentativos sobre ações e dizeres delas, por vezes de julgamento, e não sobre os personagens masculinos, o que acaba fazendo perder força essas iniciativas. Também elas acabam, por vezes, abandonando suas ideias e seguindo o outro, ou cedendo para aquilo decidido pela maioria, geralmente composto por homens.

As vozes dessas mulheres ganharam espaço no âmbito doméstico, em JP, mas não no público, visto que não aparecem mulheres entremeio as autoridades que discutem o rompimento da península. Em IM, a morte tem certa voz no público devido ao medo da humanidade de morrer. Dentro do discurso da autoridade e que configurarão o discurso histórico, elas não têm vez. Segundo Schmidt (2017, p. 68), é revelante atentar

[...] para formas específicas com que estruturas masculinas de poder estão filtradas e codificadas na herança da tradição literária, e as consequências destas codificações para as mulheres – como personagens, escritoras e leitoras –, significa não só a possibilidade de melhor compreensão do passado, mas também a possibilidade de mudança do presente, as quais venham ao encontro das expectativas de consciência política de um grupo que, por séculos, não teve condições de se definir como massa

crítica e que, por isso mesmo, esteve à margem da história e da cultura (SCHMIDT, 2017, p. 68).

Saramago afirma, em entrevista, que pouco discorre sobre as características físicas de suas personagens, talvez como uma forma de mostrar sua preocupação maior com a dimensão humana das pessoas. Isso ocorre mais em IM, evidenciando que houve certas mudanças na sua escrita de personagens da primeira para a terceira fase. Todavia, a focalização externa e a focalização externa vinculada às personagens masculinas são as que mais revelam sobre essas personagens femininas, tanto nas descrições físicas quanto nas comportamentais em JP. Em IM, isso ocorre na figuração da morte, já na refiguração dela como mulher, na sala onde reside, é a sua voz e a da gadanha que apresentam certas características dela, no mais sua figuração e refiguração se dá pelo olhar do outro.

Joana e Maria, ao decidirem ter relações sexuais com Pedro Orce, ambas por piedade por ele estar sozinho, sem uma companheira e ter idade avançada, segundo a focalização externa, demonstram certo companheirismo. Elas assumem o que fizeram e sustentam isso diante de seus respectivos companheiros. Porém, tanto eles, de maneira indireta, pois não falam abertamente sobre isso, mas demonstram em seus comportamentos, quanto elas veem tal atitude como algo errado. Elas carregam essa culpa, dividindo-a, assumindo-a e expressando-a verbalmente para eles, em uma tentativa de isentar Pedro Orce. Nesse momento, minha primeira leitura me levou a pensar em um gérmen de sororidade entre elas. A atitude delas também me leva a refletir sobre situações como essa e a pensar que não havia nenhum tipo de acordo claro entre os casais que as ‘impedisse’ de fazer tal ocorrido. Mesmo considerando estes dois pontos, nessa figuração ainda é reforçado a ideia da visão patriarcal de que sempre a culpa é da mulher, por qualquer coisa que aconteça nos relacionamentos que fuja ao tradicional e isenta o homem que participa, como ocorreu com Pedro Orce, tratado praticamente como se não tivesse participado da situação, pois não diz nada. Novamente o homem não faz nada para mudar o quadro que lhe beneficia, cabendo a mulher se levantar e fazer alguma coisa. Em IM, o tema culpa surge quando há a refiguração da morte. Ela faz o que até então não tinha feito, se desculpar por algo dito, como no diálogo com o violoncelista, por ter falado algo ambíguo, dando um tom mais sexual ao que estavam conversando.

A focalização externa, de ambos os romances, apresenta elementos narrativos que figuram as três personagens como seres com certos medos diante de situações com as quais não sabem como agir. Para isso, dispositivos de conformação-acional, bem como trechos argumentativos do narrador externo são usados para construir a imagem de receio, medo e desespero dessas mulheres. Joana demonstra medo, na perspectiva narrativa, sobre o que sua

família e moradores locais vão pensar acerca da sua atitude de ir atrás dos três homens envolvidos no caso insólito e, posteriormente, seguir com eles viagem. Algo que pode ser percebido no fato dela esconder suas atitudes e decisões dos parentes homens, revelando somente à prima. O mesmo ocorre como Maria Guavaira – como Salma Ferraz traz em seu verbete –, agora com focalização vinculado à personagem, sobre seu receio e preocupação com a ideia e juízo de valor que os seus empregados farão sobre o fato dela ter recebido desconhecidos, sendo três homens, em sua casa, visto que ela é viúva e mora sozinha.

A morte, conforme eu leitora já esperava, a partir do meu quadro de preferências primeiro, não sente medo. No entanto, para minha surpresa, quando algo sai fora do seu controle é apresentado alguns sentimentos e sensações que eu e talvez outros/as leitores/as não atribuiríamos a ela, como o desespero, a hesitação e o não saber como matar uma pessoa. À medida que a morte vai se refigurando, se tornando humana na fábula, mais atributos que não esperaria, enquanto leitora com quadro de referência construído ao longo da minha jornada e contato com as representações da morte, vão surgindo.

Em relação a figuração dessas mulheres que revele qual ocupação profissional elas tinham, não há preocupação com isso no enredo de JP. Apesar de Salma Ferraz não mencionar isso em seus verbetes, Joana Carda tinha uma profissão, era formada em Letras mas nunca exerceu o magistério. Aqui abre-se espaço para entender que, talvez, por ser casada não tenha tido liberdade para trabalhar, pois a focalização externa diz: desde que casou foi senhora de sua casa. Não é mencionado se Maria Guavaira tinha ou não alguma formação acadêmica, mas é elaborado, ao longo do texto, que possui conhecimento e habilidade para trabalhar em fazendas, seja com a terra ou com animais, principalmente cavalo, bem como administrá-las, já que era isso que fazia em seu sítio. O que não fica evidente é se ela fazia isso desde sempre ou se passou a fazer com mais destaque após ter ficado viúva. Em ambos os casos, vejo como essas mulheres tiveram a sua escolha profissional comandada, em certa medida, pela figura masculina, seja ela podada por ele, como no caso de Joana Carda, seja ela tendo abertura de espaço para praticá-la, no caso de Maria, pós morte dele.

A morte é definida por sua profissão, tanto que o seu nome, o seu substantivo próprio, é oriundo da ação por ela provocada. No caso dela, a figura masculina vem na história como aquela que vai encaminhá-la ao abandono de tal função. Ao longo do enredo, são os discursos masculinos que abordam como é ou como deveria ser desempenhado o trabalho da morte. Além disso, pressupõem que o superior dela é deus, entendido como uma figura masculina, sendo essa ideia dele como superior desmentido pela perspectiva da morte. Sabemos da existência de uma hierarquia nesse trabalho da morte, mas não sabemos quem é o seu

superior, nem quem a colocou lá, nem a quanto tempo está nesse ofício, só sabemos o que ela faz e que desempenha isso há muito tempo, sempre, até o momento, da mesma forma. Isso pode ser aproximado à questão dos serviços atribuídos e realizados às/pelas mulheres por décadas como sendo um serviço feminino e que só mulheres podem e devem fazer, como o trabalho de cuidar da casa, dos filhos e da família, por exemplo.

Até o momento é perceptível que essas personagens femininas possuem semelhanças e pequenas diferenças entre si no modo como a figuração delas é elaborada. Todavia a que mais me chamou atenção, e sei que em outras obras saramaguianas se repete, é o fato dessas mulheres terem renunciado suas vidas, seus trabalhos e, muitas vezes, particularidades de suas identidades para seguir e ficar ao lado das figuras masculinas. Não sabemos, no decorrer da leitura, se a vida anterior de cada uma era boa ou não, se as satisfazia ou não, mas fazer essa reviravolta no modo de viver delas sempre ligada aos homens, reafirma a imagem da princesa sendo 'salva' pelo príncipe encantado. Como caso de Maria abandonar seu sítio e a morte assumir a aparência de uma mulher e cometer mais uma intermitência do final da fábula.

Isso me incomoda enquanto leitora, porque muitas análises focam e enaltecem a questão do amor entre as personagens femininas e masculinas como de igualdade, harmoniosos e exemplo de como a sociedade deveria ser construída, um ideal de nação. Tais pontos de vista, vão ao encontro daquilo que Saramago apresenta em entrevistas, sobre o feminino e o masculino estarem no mesmo patamar, nenhum sendo mais que o outro. Porém, é esquecida a questão de sempre são as mulheres que modificam as suas vidas para seguirem esse amor. Joaquim Sassa e José Anaiço, por exemplo, continuam com o plano de viagem que tinham combinado antes de conhecerem as duas mulheres, ou violoncelista que também nada alterou na sua vida de músico, elas é que foram incorporadas à vida deles. Penso no quão enraizado e camuflado como normal e tradicionalmente aceito é essa ideia da mulher se anular para viver um grande amor e seguir o seu amado. Então, não há igualdade. Nesse sentido, o conjunto de elementos de figuração dessas mulheres de papel indicam que elas realmente não transgridem tanto assim os papéis impostos pelo patriarcado.

Uma das questões que sempre aparece nas obras de José Saramago é a relação amorosa entre o masculino e o feminino. Muitas vezes, essa relação é vista como um ideal de igualdade entre homens e mulheres. Assim, o amor, a relação com outro, faz parte da figuração das três personagens aqui analisadas. Salma Ferraz, em seus verbetes, aponta que Joana ama José, pois ela se declara a ele depois de ouvi-lo dizer que a ama. É a perspectiva da personagem quem diz isso, justificando que ama, por isso beijou José. A sexualidade feminina, neste caso, o desejo pelo outro, estão diretamente ligados ao sentimento amor, como

se para beijar alguém ou transar com ele precisasse estar amando. Tal figuração mantém na imagem da mulher o sentimentalismo, o romantismo e a propensão ao amor.

Sobre Maria Guavaira, Ferraz afirma que, por causa do amor, ela teve coragem de mudar e deixar tudo, que ela ama Joaquim. Tal conclusão pode ser retirada a partir dos dispositivos de conformação-acional que compõem as ações e tomadas de decisões da personagem Maria, também pelo modo como a focalização externa ajuda a organizar a perspectiva estruturante que compõe a relação dos dois. Entretanto, em nenhum momento a personagem Maria fala que ama Joaquim, como fez Joana, então não tem a perspectiva dela. O modo como Maria se sentiu, conforme perspectiva do narrador externo, após a primeira noite que teve relações sexuais com o Joaquim, indica certa mudança. Ela abandona as vestimentas pretas, marca de sua viuvez, e coloca no sol suas roupas de cor, passando a vesti-las diariamente. Também é perceptível certa alegria e satisfação dela em estar com este homem. O fato dela ter abandonado seu sítio e decidido viajar com o grupo, bem como o quadro de referência que o leitor tem sobre situações como esse, são a base para criar a ideia de foi devido ao amor, mas a narrativa, a perspectiva estruturante, indica que o ponto principal foi o sítio estar em uma área litorânea e havia a ameaça da jangada bater na ilha de Açores.

Como já mencionado, a morte interessa-se pelo violoncelista a fim de entender a razão de ele não receber a carta e não morrer no tempo previsto. Assim, após um tempo observando-o, ela decidiu assumir a imagem de uma mulher bonita e, através da sua focalização e da perspectiva da gadanha, visa seduzi-lo, a fim de descobrir mais sobre ele e enfim entregar a carta. Os encontros entre ele e os diálogos fazem com que o leitor compreenda que está acontecendo o jogo de sedução, sendo a morte quem dita as regras e protagoniza isso. Em certo momento, entendo que ela conseguiu seduzi-lo e enredá-lo, pois o violoncelista revela estar apaixonado por ela. Então, surge a perspectiva da morte em relação a esse sentimento amor, pois ela não sabe ao certo o que é isso e diz a ele não esperar resposta, porque essa palavra (apaixonada) está proibida em sua boca. Novamente o/a leitor/a, a partir de suas referências, pode concluir que ela sente alguma coisa e não consegue expressar com palavras. O plano de seduzir acaba virando contra a morte e ela quem é seduzida por ele e por esses sentimentos e vida humana, refigurando-a e transformando-a em um ser humano também, por isso não consegue se afastar dele e acabam tendo relações sexuais. Nisso, ela, após desistir de entregar a carta, dorme, algo que até então não tinha feito, iniciando uma nova vida, logo a sua nova intermitência.

Ao ver o todo do romance JP, percebo a ideia de amor à primeira vista entre as personagens principais. Essa ainda é muito apegada aquela ideia idealizada de amor, como nos contos de fadas. Em IM, o amor foi sendo construído ao longo dos encontros entre os personagens, algo mais próximo do nosso cotidiano. Em JP, as mulheres enredam os homens nas tramas do amor, em IM a morte tenta fazer isso, mas é ele quem a seduz e hipnotiza. Neste jogo do amor, a focalização externa do narrador sempre tece comentários que deixam claro que os homens e as mulheres estão solteiros, como uma justificativa para que haja aproximação desses personagens e envolvimento amoroso. Não tem nenhuma traição, criando a imagem de amor puro entre eles. Exceto quando Joana e Maria se deitam com Pedro Orce, indicando que José e Joaquim sentiram-se traídos. Todavia, mas a focalização externa e focalização vinculada às personagens mulheres figuram isso como um ato de piedade e bondade de Joana e Maria para com Pedro, visto que ambas têm a sensação de que algo está para acontecer com esse homem e porque ele está solitário. Ademais, traz à tona a reflexão de que não havia nenhum acordo entre os casais sobre exclusividade de parceiro ou não.

Por trás de tudo aquilo que é dado como natural há uma ordem que beneficia alguém, no caso o patriarcalismo. Para Firestone (1976), o amor é uma delas, pois é um dispositivo patriarcal. Assim como a infância e o racismo, ele é um construto que serve para manter a família tradicional e que oprime as mulheres. A fim de melhor estruturar seu argumento, Firestone discorre sobre a história do amor, seu nascimento no século XII e qual a relação do homem com o amor e da mulher. A autora mostra como a perspectiva em relação ao amor foi se alterando ao longo dos anos, tratando das categorias de amor cortês, amor romântico e amor burguês. Contudo, para ela, não houve mudança com relação à ideia de que amor é algo que deve ser sentido e vivido pelas mulheres e não pelos homens e está ligado com outros pivôs de opressão, como o casamento, a dependência do homem e o parto. Nessas obras de Saramago, os homens falam sobre seus sentimentos e amor por elas, mas não passam disso.

O processo do amor não está errado, mas a política dele, o contexto de desigualdade em que ele está inserido. De acordo com Firestone (1976), o amor, poderia ser visto, sentido e realizado da mesma maneira por homens e mulheres, pois quando ele ocorre entre dois iguais há o enriquecimento e a expansão de cada um, ele requer uma vulnerabilidade mútua e não somente de uma das partes. No entanto, não é isso que ocorre na sociedade, porquanto o amor é corrompido em função da manutenção do patriarcado e da família biológica, e devido à desigualdade entre as classes sexuais. Nestas obras, mantém a família calcada no binarismo e heterossexualidade e, no caso de JP, culmina em uma gravidez coletiva. Para Firestone, a cultura masculina está fundada no amor das mulheres. São as mulheres que suportam relações

emocionais unilaterais e parasitárias que beneficiam somente os homens. Isso acontece porque foi construído sem reciprocidade, sendo corrompido pela cultura masculina que se alimenta da força emocional das mulheres e sustenta o sistema de classes sexuais, baseada na desigual distribuição de poder que ocorre na família biológica.

Conforme aponta Firestone (1976), enquanto os homens eram sujeitos do que sentiam, as mulheres sempre foram objetificadas. Se as mulheres agissem em desacordo com as regras de comportamento impostas na relação ou durante a corte, ela era estigmatizada como alguém que se entrega fácil e se ela resiste é considerada intransigente. Destarte, as mulheres aprendiam desde crianças como agir diante de homens e como era o jogo da sedução, como a morte faz, buscando sempre a aprovação do homem que a considerasse digna de amor. Só assim ela poderia amar a si mesma.

Isso fica ainda mais evidente em JP quando estas mulheres passam a viver com os seus respectivos homens. Os afazeres domésticos e o cuidado com essa família, que os cinco personagens formaram, ficam sob responsabilidade de Joana e Maria. São elas que cozinham, que pensam sobre os insumos necessários para a sobrevivência deles, que compram e consertam roupas, tem voz ativa na hora de decidir onde vão dormir ir ou para onde irão e sempre cuidam zelam por essa família, algo que a perspectiva narrativa não apresenta nos personagens masculinos. No caso da personagem morte, a fábula não conta ao/à leitor/a essa vida junto ao violoncelista, pois se encerra antes, mas a perspectiva do narrador externo e focalização externa vinculada à personagem, várias vezes, mostra nessa morte refigurada preocupação e tom maternal dela para com ele, por exemplo, quando: ela sente orgulho de tão bem que tocou; sente pena dele estar sozinho; se preocupa com o bem-estar dele. Dessa forma, as três mulheres ainda são colocadas naquele estereótipo de mulheres cuidadoras e os personagens homens não.

Ainda sobre a morte, entendo-a figurada e que tem uma sobrevida antes da devolução da carta e é refigurada e tem nova sobrevida à medida que ela vai se tornando humana e se aproximando do violoncelista. A figuração tem alguns momentos de descrições, mas ocorre em grande parte na relação delas com outro, o qual é masculino, e através dos julgamentos que o narrador externo faz, por meio de trechos argumentativos. É o outro que as apresenta aos leitores e raros são os momentos em que elas refletem, ou questionam suas próprias atitudes.

Ao considerar minha experiência de vida e de leitura como mulher, ousou dizer que há uma visão predominantemente masculina de como essas mulheres agiriam, pensariam e se comportariam em situações como as dadas nos textos. É como se eu leitora estivesse vendo

como um homem acha que essas mulheres se comportariam, agiriam pensariam nessas fábulas criadas por ele, é o imaginário masculino. Assim, analisar as diferentes focalizações, perspectivas e elementos de figuração presentes no texto, usando do meu lugar de leitora mulher, foram essenciais para chegar às afirmações dadas nesta tese.

Saramago afirma que tem esperança na mulher como representante da humanidade, esperando a bastante tempo que, nós mulheres, tomamos o papel outro que não seja competidora do homem no mundo (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 264). Também diz ter esperança das mulheres assumirem a sua responsabilidade, não permitindo que continuem sendo colocadas como sombra do homem, cumprindo apenas que o homem decidir, mas que elas mesmas se fixem com a sua capacidade e generosidade (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 266). Na tentativa de defender nós mulheres, o escritor (usando da sua própria voz em entrevistas, bem como da voz do narrador e das personagens masculinas) nos diz quais seriam o nosso papel na sociedade e o que deveríamos fazer para mudar nossa situação, não atribuindo nenhuma responsabilidade aos homens, que são os beneficiados com tal situação misógina, não havendo a igualdade pretendida. É como se fosse só responsabilidade de nós mulheres mudarmos a sociedade machista, basta só nós resolvermos querer mudar isso.

Apesar disso, de formas diferentes, ele cria um pouco desse idealismo nas suas três personagens femininas destes dois romances. Elas são habilidosas, decididas, mais sensatas do que as personagens masculinas, e refletem mais sobre o que está acontecendo ao redor em questões filosóficas, políticas e humanas, defendem seus pontos de vista e não são competidoras. Todavia, elas não refletem sobre a posição delas de mulher naquela relação amorosa e os papéis a elas atribuídas apenas pelo seu gênero e sexo. Elas continuam desempenhando as responsabilidades socialmente atribuídas às mulheres: cuidar da casa, da família, administrar o lar, roupas, fazer comida etc.; além das novas atribuições: tomar decisões, se impor, ser crítica, administrar o dinheiro, manter a honra e bom caráter do grupo, sendo isso mais evidente em JP. Elas não ficam à sombra dos homens, mas os guiam, como salvadoras daquela pátria devastada, como em JP. As mulheres ganharam o direito de ter mais responsabilidade, espaço para conduzir e o homem continua passivo, sem ajudar a mudar a sociedade, sendo duplamente beneficiado, já que em qualquer situação que a mulher esteja ele não precisa fazer nada para ter vantagens.

Personagens femininas saramaguianas, segundo Aguilera (2010, p. 260), também são a representação do melhor da condição humana, pois o autor coloca nelas aquilo que mais valoriza na humanidade, como gostaria que o ser humano fosse, confrontando-as com o

modelo do homem, diante do qual são mais fortes. Porém, se não quer que elas sejam competidoras, porque a figuração delas se dá a partir do masculino, na tentativa de fazer um exemplar humano melhor? Isso já é uma competição entre os dois gêneros? A humanidade é formada pelos diferentes sexos e gêneros, já que a ideia é a união entre o masculino e feminino, por que não fazer homem e mulher iguais? Por que só colocar a mulher como a salvadora? Por que não dividir as tarefas? Se fizesse isso, além de inspirar mulheres a se levantarem contra as injustiças do patriarcado, também apresentaria uma perspectiva ao homem e de como a mulher e o homem podem agir e como os homens podem refletir e contribuir para diminuir o machismo.

À medida que analisei os focalizadores, perspectivas e elementos de figuração, a afirmação de que não são mulheres em total oposição ao masculino, mas em união afetiva com ele é verídica, pois nas três figurações elas complementam o masculino na relação que constroem com eles. O problema é que elas complementam eles e não há a troca, pois eles permanecem na mesma posição, sendo conduzidos por elas e beneficiados pelos cuidados delas. Segundo Oliveira Neto (2011, p. 193-194), o escritor busca fazer do feminino uma extensão problematizadora do mundo e única possibilidade para revisão do estágio de degradação a que estamos submetidos. E por que é feito isso com o masculino também, já que boa parte dessa degradação é oriunda de atitudes do machismo construído pelos homens? Isso ajudaria os leitores e as leitoras a refletirem sobre a organização patriarcal falha de nossa sociedade.

Apesar de tais reflexões, reconheço que as personagens femininas de saramaguianas e suas falas, acerca de sua percepção da segregação da mulher na sociedade machista e exposição de sua indignação com o sofrimento a que a mulher é condicionada, contribuem à abertura de espaço à discussão sobre a violência e a opressão que nós mulheres sofremos. Isso auxilia na construção crítica das leitoras e leitores, bem como nos coloca diante de uma representação além daquela de ‘princesa, bela, recatada e do lar’. No entanto, a passividade dos personagens masculinos e a postura do narrador, reforça que nós mulheres estamos sozinhas nessa luta. Ao transgredir as barreiras das condições que lhes são impostas, estas personagens femininas guiam a si mesmas pelas trilhas do autoconhecimento, não agindo simplesmente de forma passiva diante do mundo em que vivem. Contudo, ainda são apoio e, em certa medida, estão a serviço do masculino, pois não são totalmente desconexas do dele, sempre é construída uma relação com o homem. Não seria interessante que os homens também encontrassem representações que os encorajem a buscar tal equidade? Para ser uma

relação igualitária, as tarefas devem ser iguais, sem aquela divisão de funções masculinas e femininas construída na sociedade.

Em relação a figuração dessas personagens nas cenas de sexo com seus companheiros em JP – em IM o/a leitor/a não tem acesso a detalhes da relação sexual da morte –, não há indícios de mulheres transgressoras e empoderadas como muitos trabalhos afirmam. Elas têm liberdade sexual, iniciativa para dormir com eles e não estão, em certa medida, preocupadas com o que seus parceiros vão pensar dessa ousadia, apesar de terem receio do julgamento da sociedade.

Quem tece comentários julgadores sobre tal decisão é a focalização externa e sobre Maria Guavaira a focalização externa vinculada à personagem, pois se preocupa, em um momento, com o que seus empregados vão comentar por ter a casa cheia de desconhecidos, sendo três deles homens. No momento do ato sexual, em JP, há uma visão um pouco masculinista de como a mulher agiria, reagiria e sensações naquele e daquele momento. Os casais transam na posição conhecida popularmente como papai e mamãe, na qual a mulher fica por baixo do homem. A forma como é descrita, indica ser uma situação passiva de cada uma, pois esperam que o homem conduza o coito e o prazer feminino fica muito atrelado e condicionado à penetração. O problema disso é que, para a maioria das mulheres, não é assim que atingem o gozo, essas precisam de estímulo no clitóris, então reforça um tabu existente sobre o sexo para o feminino. Na cena de Maria Guavaira com Joaquim Sassa ainda é acrescentado, pela focalização externa vinculada à personagem, que há muito tempo ela não sentia aquilo, o que podemos entender como o gozo pela descrição dada, ignorando que a mulher pode sentir prazer e gozar sem a presença de um homem, mas apenas com a masturbação ou outro recurso que não o pênis. Desse modo, o prazer feminino ainda fica ligado ao masculino como se elas não pudessem se satisfazer sozinhas e como só pudessem fazer coisas ligadas ao sexo se têm um companheiro homem.

Em JP, a questão da maternidade aparece como um símbolo da reconstrução e da criação de uma nova nação nessa jangada de pedra. Essas mulheres não estão realmente livres das amarras ao homem, da responsabilidade de serem quem salvará a humanidade, ou do imaginário de que a mulher é o alguém que a todos ampara. A liberdade sexual dessas mulheres e das outras desse lugar resultou em uma gravidez não planejada e não desejada. Em nenhum momento os focalizadores e as perspectivas apontam se Joana e Maria queriam ou não esses filhos e se prosseguiriam ou não com a gravidez. Contudo, fica subentendido na perspectiva narrativa que elas terão os filhos que gestam. Assim, entendo que a maternidade é dada, na fábula, como algo que toda mulher aceita, sem questionamentos, visto que é algo

‘natural a todas’. Além disso, é dada pela focalização externa como o triunfar do feminino, reforçando a ideia de que, para ser uma mulher completa, para atingir seu ápice, a mulher tem que ser mãe. Para se ter a figuração dessas personagens como transgressoras e independentes, não deveria ter sido imposto a elas a maternidade, mas sim discutido se elas queriam ou não serem mães. Ademais, em nenhum momento da fábula é discutido, mencionado ou levado em consideração algum método contraceptivo, seja por parte delas seja por parte dos personagens masculinos. Então, reafirma essa ideia de que, quando se forma um casal heterossexual, uma família tradicional, logo deve-se ter filhos.

Desde pequena, a mulher, e falo isso baseada na minha experiência de vida e no relato de algumas colegas que tive oportunidade de ouvir, a maternidade parece ser o destino certo de todas. Sempre nos é questionado quando seremos mães, principalmente se estamos em um relacionamento heterossexual a algum tempo, e se falamos que não desejamos ser mãe, nos questionam e tentam nos convencer do contrário. Isso é reflexo de, por muito tempo em diversas mídias e discursos, ser reforçado a ideia de que mulher deve ser mãe, como nessa obra que fica implícito isso.

Badinter traz à tona a discussão sobre a maternidade, problematizando a ideia fixada em nossa sociedade de que a mulher “[...] não pode encontrar melhor ocasião de exercer seus dons do que na maternidade. [...] Para que uma mulher cumpra sua vocação, é preciso que seja mãe” (BADINTER, 1985, p. 249). Butler também evoca tal tema, a partir de Kristeva, sobre a obrigação compulsória de reproduzir dada às mulheres, e como isso é base para o mito do amor materno, o qual é aceito por muitos como natural, mas que não passa de “[...] um desejo culturalmente construído” (BUTLER, 2018, p. 160), de “[...] um sistema de sexualidade em que se exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo” (BUTLER, 2018, p. 162-163). Assim, o fato dessas duas personagens aceitarem a gravidez, pode estar atrelado a tais construtos sociais. Então, novamente a figuração dessas personagens está conectada aos papéis sociais atribuídos a elas pelo patriarcado. Luce Irigaray (1992) recupera a integração da natureza com o feminino, reiterando o binarismo ‘cultura e natureza (homem e mulher)’, e como isso reforça o pensamento, já consolidado em nossa sociedade, de atrelar a mulher automaticamente à maternidade, como se só isso definisse a mulher. Sua preocupação acaba ficando presa a procriação e manutenção da espécie, reforçando a heteronormatividade.

Esse pensamento evocado por Irigaray me ajuda a entender como a figuração das três personagens está conectada ao natural, à natureza, pela perspectiva narrativa. Joana pelo risco no chão com a vara de negrilho, os cães ladrarem, Maria pelo conhecimento do campo e de

cavalos e a duas pela maternidade, e a morte por algo que é natural aos humanos, morrer. Elas também são colocadas no lugar do doméstico enquanto os homens os campo das letras, números e especialidades e autoridade, então, a mulher está para a natureza e homem está para a cultura.

A constância do dualismo natureza/cultura e seus efeitos na concepção do corpo feminino são indissociados de interpretações das relações mulher/natureza, as quais ocupam um lugar central na imaginação da cultura ocidental. Na mitologia, nas artes visuais, nas doutrinas religiosas, nos tratados filosóficos, nas ciências médicas e sociais, na psicanálise, na literatura e nos meios midiáticos, o corpo feminino foi sacralizado pela sua capacidade gerativa, exaltado pela beleza, repudiado pela impureza, erotizado pelo olhar masculino, controlado pelo aparato estatal e explorado e aviltado pela violência de discursos e práticas que se disseminam no campo social. Tudo que sabemos sobre o corpo feminino, no passado e no presente, existe na forma de representações e discursos, que são efeitos de mediações nunca inocentes e nunca isentos de interpretações (SCHMIDT, 2017, p. 391).

Assim, muitas vezes, colocar a mulher ligado à natureza, ao místico, reforça estereótipos, atitudes e normas que foram dadas às mulheres. Por muito tempo na literatura, segundo Schmidt, há a dicotomização da personagem mulher, representando-a, de modo geral, entre dois polos: mulher-deusa, como antídoto à imperfeição do homem; mulher-demônio, encarnação do sexo. Joana e Maria, por diversas vezes, oscilam entre essas duas categorias. Quando isso é colocado a serviço da ideologia patriarcal, a mulher é glorificada, todas grávidas para iniciar uma nova nação, quando aparenta alguma ameaça, ela é degradada, temida e negada, como a morte que envia cartas.

Destarte, foi possível traçar essa “imagem” do feminino criada por Saramago. Por meio da análise das focalizações e elementos de figuração, bem como as possibilidades de leitura como mulher, a maneira como as personagens femininas foram moldadas, no corpo de cada romance, veio à tona. Em ambos os romances, a focalização predominante e ordeira de toda perspectiva estruturante é a do narrador externo, visto que, na maioria das vezes, é ele que apresenta particularidades das personagens mulheres. Em seguida, é a focalização interna, predominando a voz dos personagens homens e, em terceiro lugar, está a perspectiva das personagens mulheres sobre si mesmas, sendo que em IM o olhar da morte sobre si é menos frequente do que Joana e Maria fazem sobre si. Os elementos para figuração dessas personagens femininas estão na três ordens mencionadas por Carlos Reis: da intencionalidade, da extensionalidade e da estratégia narrativa, sendo os dispositivos retórico discursivo e de conformação-acional os mais presentes e em IM ocorre a refiguração, a sobrevivência da personagem protagonista.

Adentrar no percurso dessas mulheres de papel é também pensar o meu percurso

enquanto mulher e pesquisadora. É pensar em quais são realmente meus desejos ou se são ideias que me foram dadas e internalizadas como naturais, como caminhos de toda a mulher. É pensar minha relação comigo mesma e com os outros. Além de compreender a construção destas protagonistas nestas narrativas, é buscar desenvolver meu olhar, minha leitura como mulher. Assim, esta tese tornou-se algo íntimo e desafiador. Por meio dela, pude colocar no papel alguns anseios e até mesmo revoltas com situações com as quais me indigno e com as quais não quero mais aceitar, não quero que a sociedade patriarcal me coloque ou coloque outras mulheres.

Pode ser que este trabalho não atinja muitas pessoas, mas espero que possa principiar a faísca da inquietação das pessoas diante dos papéis massacrantes e limitadores dados pelo machismo. Meu anseio é que, assim como minha mãe colaborou para o meu levante para os estudos e quebra do ciclo de mulher dependente de homem, eu possa contribuir para o despertar de alguém. E, assim como eu faço parte de um grupo de Jezebéis, tocadas pelo “bichinho” da revolução, que não aceita sem questionamentos os lugares ditos femininos aos quais querem nos obrigar a ocupar, outras pessoas também possam.



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Marizéte Borges de. **Personagem e voz na figura feminina dos romances de Ana Miranda e José Saramago**. 2007. 91 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14815>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- AGUILERA, Fernando Gómez (sel. e org.). **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. 20. ed., São Paulo: Ática, 1996. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000135.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- ALMEIDA, Maria Emilia Souza. Revisitando o feminino: pelo avesso da cultura. **Mudanças – Psicologia da Saúde**, n. 27, v. 1, 2019, p. 27-36.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.
- ALVARENGA, Lussandra Drummond de. **O olhar feminista em José Saramago: uma leitura de *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do convento***. 2005. 212 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Biblioteca da FALE/UFMG.
- ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago: a literatura do desassossego**. Kyoto: Universidade de Kyoto de Estudos Estrangeiros, 2006. Disponível em: <http://www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf>. Acesso em 24 set. 2017.
- ARNAUT, Ana Paula. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As intermitências da morte*, *A viagem do elefante*, *Caim*). **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 25-37, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/6-novos-rumos-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2018.
- BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. 3. ed. Toronto: The University of Toronto Press, 2017.
- BARDARI, Sérsi. **A reconstituição da identidade em *A jangada de pedra* de José Saramago: uma análise sêmio-discursiva**. 1998. 254 p. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- BARILE, Ive. **A voz e a vez de Eva: a nova heroína contemporânea em obras de José Saramago**. 2008. 110 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ\\_115dddbd7dfe07a2a707f82625815531](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_115dddbd7dfe07a2a707f82625815531). Acesso em: 26 jul. 2018.
- BARROS, Mahely Florenco. **Riso, ironia e morte: um estudo de *As intermitências da morte* de José Saramago**. 2013. 89 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em:

[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=110855](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=110855). Acesso em: 01 ago. 2019.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNDT, Charles Vitor. **Portugal como destino: Pessoa, Torga e Saramago**. 2017. 280 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176790>. Acesso em: 01 ago. 2019.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BOTELHO, Samira Daura. **História, ficção e memória nos espaços fantásticos de A jangada de pedra: uma (a)ventura ibérica**. 2012. 100 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

BRAGA, Débora R. Freitas; RIOS, Otávio. A mulher, o mal? Representações do feminino em José Saramago. **Abril**, n. 8, v. 4, 2012, p. 113-130. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/164>. Acesso em: 14 set. 2017.

BRASIL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. **BDTD - Biblioteca digital brasileira de teses e dissertações**. Brasília, 2019. Disponível em: <http://bdtb.ibict.br/vufind/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Portal Domínio Público**. Brasília, 2019. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>. Acesso em: 26 jul. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Catálogo de teses e dissertações da CAPES**. Brasília, 2019. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Brasília: Domínio Público, [s. d]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CARDOSO, Letycia. Mulheres estão mais sobrecarregadas na pandemia por desigualdade na divisão de tarefas domésticas. **Extra**, Rio de Janeiro, 13 set. 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/economia-e-financas/mulheres-estao-mais-sobrecarregadas-na-pandemia-por-desigualdade-na-divisao-de-tarefas-domesticas-24635711.html>. Acesso em: 15 set. 2021.

CARVALHO, Maria Cristina Chaves de. **Aqui o mar acaba e a terra principia: o lugar que se revela em A jangada de pedra**. 2006. 76 p. Dissertação (Mestrado em Letras) –

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=8790@1>. Acesso em: 01 ago. 2019.

CONCEIÇÃO, Devanir Maria da. *A jangada de pedra, de José Saramago: a utopia de uma nova identidade ibérica*. 2007. 90 p. Dissertação (Mestrado em Letras)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CORREA, Tatiana Emediato. *Discurso e representações da/sobre a mulher em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. 2016. 117 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MGSS-A9VN29>. Acesso em: 26 jul. 2018.

COSTA, Horácio. A construção da personagem de ficção em Saramago: da *Terra do pecado* ao *Memorial do convento*. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 151-152, jan. 1999, p. 205-217. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=COSTA,%20HORACIO>. Acesso em: 20 jul. 2016.

CULLER, Jonathan. *On Deconstruction: theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DANTAS, Marcello. *Saramago: os pontos e a vista*. São Paulo: [s. n.], 2018.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak. *Paródia, carnavalização e erotismo: o feminino (re)valorizado em O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim, de José Saramago*. 2017. 125 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5171051](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5171051). Acesso em: 26 jul. 2018.

DORNELLES, Ana Lariça de Mello. *As personagens femininas em A jangada de pedra e O amigo distante: uma possibilidade de estudo comparativo*. 2000. 162 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2000.

DUTRA, Isadora. *Ondulações da identidade portuguesa: estudo sobre identidade e poder em A jangada de pedra, de José Saramago*. 2002. 163 p. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FEITOSA, Marcia Manir Miguel. *A condição ibérica em A jangada de pedra, de José Saramago*. 1992. 101 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo**. Tradução de Vera Regina Rebelo. [s./l.]: Editorial Labor do Brasil, 1976.

FONSECA, Orlando. **Na vertigem da alegoria**: militância poética de Ferreira Gullar. Santa Maria: UFSM, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. **Sobre a obra**. Lisboa, 2019. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. Seção Outros cadernos de Saramago. **Com elas o caos não teria se instalado no mundo**. Lisboa, 2013. Disponível em: <https://caderno.josesaramago.org/tag/dia+internacional+da+mulher>. Acesso em: 25 out. 2018.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1973.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. **Entre a casa e a rua**: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX. 2012. 280 p. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2023>. Acesso em: 26 jul. 2018.

GOMES, Steffany Romualdo Sousa. **A história de um livro sem fim**: uma leitura sobre as representações da finitude em *As intermitências da morte*. 2018. 116 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Grande Dourados, Dourados, 2018. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=7367148](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7367148). Acesso em: 01 ago. 2019.

GONÇALVES, Isabel Cristina Ramos. **A jangada de pedra**: uma viagem pela cultura e pela história peninsulares. 1999. 119 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1987.

HELLOU, Giórgia. **Um olhar na obra de Saramago**. 2006. 119 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/13432/disserta%E7%E3ogiorgia.pdf;jsessionid=15BBAC399F19551ACF40D88AC96B3793?sequence=1>. Acesso em: 26 jul. 2018,

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Tradução de Bhuvi Libanio. 16. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRIGARAY, Luce. **Yo, tú, nosotras.** Traducción de Pepa Linares. Madrid: Cátedra, 1992.

JOSÉ e Pilar (2010). Documentário (125min). Diretor Miguel Gonçalves Mendes. Petrópolis: Bretz Filmes, 2010.

KALEWSKA, Anna. **As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio.** Polónia, Universidade de Varsóvia, 2000. Disponível em: <http://arg.geocities.ws/ail.br/asmodalizacoesantiepicas.html>. Acesso em: 02 out. 2019.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens.** Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LONGO, Mirella Márcia. A vida, enfim: Saramago e a música. **Revista Augustos**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 43-48, fev. 2011. Disponível em: <https://silo.tips/download/a-vida-enfim-saramago-e-a-musica>. Acesso em: 20 set. 2021.

LOPES, Leandro Silva. **As intermitências da morte, de José Saramago: um ensaio alegórico da finitude.** 2014. 103 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=1327087](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1327087). Acesso em: 01 ago. 2019.

LUFT, Celso Pedro. **Minidicionário Luft.** São Paulo: Ática, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: cultrix, 1992.

NÜNNING, Ansgar. On the perspective structure of narrative texts: steps toward a constructivist narratology. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective.** New York: State University of New York Press, 2001. p. 207-223.

OLIVEIRA, Amanda Laís Jacobsen de. **De Salem a Eastwick: a figura da bruxa na representação da presença feminina.** 2021. 389 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/22371>. Acesso em: 24 set. 2021.

OLIVEIRA, Davi da Silva. **As falas do silêncio das personagens Sebastiana Maria de Jesus, D. Maria Ana Josefa e Blimunda de Jesus no romance *Memorial do convento*, de José Saramago.** 2008. 123 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14871>. Acesso em: 26 jul. 2018.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. **Retratos para a construção da identidade feminina na prosa de José Saramago.** 2011. 208 p. Dissertação (Mestrado em Letras) –

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, RN, 2011.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. **Blog Um caderno para Saramago**. [S. l.], 2019. Disponível em: <http://umcadernoparasaramago.blogspot.com/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Personagem e focalização: a perspectiva de Lobo Antunes. In: REIS, Carlos; HENRIQUES, Marisa das Neves (org.). **Revista de Estudos Literários: Personagem e Figuração**. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, n. 4, 2014, p. 275-305.

OLIVEIRA, Yani Rebouças de. **As imagens femininas da tradição cristã em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*, de José Saramago**. 2012. 110 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9084>. Acesso em: 26 jul. 2018.

OXFAM BRASIL. **Tempo de cuidar: o trabalho de cuidado não remunerado e mal pago e a crise global da desigualdade**. Tradução de Master Language Traduções e Interpretações Ltda. Reino Unido, 2020.

PORTAL DE PERIÓDICOS DA CAPES/MEC. Acesso remoto via café. Brasília, 2019. Disponível em: [www.periodicos.capes.gov.br](http://www.periodicos.capes.gov.br). Acesso em: 01 ago. 2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. Narratologia(s) e teoria da personagem. **Revista do PPGLetras da UPF**, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, 2006.

REIS, Carlos. **Diálogos com Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

REIS, Carlos. **Blog Figuras da Ficção**. Lisboa, 2012. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/>. Acesso em: 30 mar. 2014.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. **Revista de Estudos Literários**. Coimbra: FLUC, n. 04, p. 43-68, 2014.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

RÖHRIG, Maiquel. **Alegorias do mundo em Saramago**. 2011. 126 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2011.

RÖHRIG, Maiquel. **Elementos da poética de Saramago**. 2014. 174 p. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ROMERO, Lais de Sousa. **Da cegueira à lucidez: o trajeto da personagem mulher do médico na obra de José Saramago**. 2013. 86 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2013. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=1028222](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1028222). Acesso em: 26 jul. 2018.

SANTOS, Alberto Freitas dos. **A valorização da mulher na obra de José Saramago: Blimunda e a mulher do médico, olhares que se cruzam.** 2014. 76 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ\\_518a53fe3044e738a66c9d703c14a615](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_518a53fe3044e738a66c9d703c14a615). Acesso em: 26 jul. 2019.

SANTOS, Elisabete Macedo da Conceição. **Blimunda e Maria de Magdala: mulheres entre o profano e o sagrado nas narrativas de José Saramago.** 2006. 81 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=198042](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198042). Acesso em: 26 jul. 2018.

SANTOS, Wilgner Murillo da Conceição. **O evangelho segundo Saramago: uma Madalena não mais proscrita.** 2018. 148 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira do Santana, Feira do Santana, 2018. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=6410061](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6410061). Acesso em: 26 jul. 2019.

SANTOS, Wodisney Cordeiro dos. **Quando a morte se apaixona: uma reflexão sobre imortalidade e finitude em *As intermitências da morte*, de José Saramago.** 2008. 115 p. Dissertação (Mestrado em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional) – Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2008. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=166193](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=166193). Acesso em: 01 ago. 2019.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia: romance.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis.** 1. ed. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra.** 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira: romance.** 1. ed. 45ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. **Objeto quase.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. **A caverna.** 1. ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

SARAMAGO, José. **Todos os nomes.** São Paulo: Schwarcz, 2003b.

SARAMAGO, José. Roda Viva – José Saramago – 11/10/2003. [Entrevista cedida a] Roda Viva. **Roda Viva.** 2003. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02\\_fVY&t=8s](https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY&t=8s). Acesso em: 05 set. 2018.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**: romance. 1. ed. 15ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**: romance. 11ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. 1. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**: conto. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

SARAMAGO, José. **Caim**: romance. 1. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, José. **Terra do pecado**. 10. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2010a.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**: romance. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010b.

SARAMAGO, José. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**: romance. 41. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011b.

SARAMAGO, José. **A estátua e a pedra**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/category/jose-saramago/>>. Acesso em: 15 set. de 2017.

SARAMAGO, José. **Os poemas possíveis**. 10. ed. Porto: Porto Editora, 2018.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SCMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**: o essencial e outros ensaios. Lisboa: INCM, 1999.

SELISTRE, Maria Tereza. **História e ficção: A estranha nação de Rafael Mendes e A jangada de pedra**. 1991. 167 p. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

7GRAUS LDA. **Dicionário de nomes próprios**: significados dos nomes. 7Graus, 2008-2022. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

7GRAUS LDA. **Dicionário de símbolos**: significados dos símbolos e simbologias. 7Graus,

2008-2022. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-6/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

SILVA, Gabriela Farias da. **Fabulae moriendi**: a ficcionalização da morte em quatro romances da literatura contemporânea portuguesa. 2013. 209 f. Tese (Doutorado em Linguística e Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=143288](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=143288). Acesso em: 01 ago. 2019.

SILVA, Sandro Luís da. **A personagem Blimunda em Memorial do convento, de José Saramago**: tradição e transgressão. 2001. 110 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SILVA, Wellington de Assis. **Entre Jesus e Barrabás**: as representações de Maria Madalena em Saramago e em Torero e Pimenta. 2013. 136 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UPM\\_2b8c6a0b1aaca3c952bc6b9bd2cbb9be](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UPM_2b8c6a0b1aaca3c952bc6b9bd2cbb9be). Acesso em: 26 jul. 2018.

SILVA, Luís Cláudio Ferreira; SILVA, Marisa Corrêa. A personagem feminina em Saramago. In: II Seminário nacional em estudos da linguagem: diversidade, ensino e linguagem, 2010, Cascavel/PR. **Anais...** Cascavel/PR: UNIOESTE, 2010. p. 1-13. Disponível em: [http://cac-  
php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD\\_IISnell/pages/simposios/simposio%2006/A%20PERSONA  
GEM%20FEMININA%20EM%20SARAMAGO.pdf](http://cac-<br/>php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2006/A%20PERSONA<br/>GEM%20FEMININA%20EM%20SARAMAGO.pdf). Acesso em: 15 jul. 2018.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves; Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Aline Prúcoli de. **O eterno feminino retorno**: Marias, Evas e Liliths no discurso de (des)sacralização saramagueano. 2011. 227 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/6456>. Acesso em: 26 jul. 2018.

STORTI, Eione Francisco Ramos. **A construção da personagem feminina em Memorial do convento**. 2005. 148 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. **Manancial**: repositório digital da UFSM. Santa Maria, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/>. Acesso em: 01 ago. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. **Sistema de bibliotecas da UFSM**: serviço de descoberta da UFSM. Santa Maria, 2019. Disponível em: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/search/basic?vid=1&sid=fe5c2f0e-e015-41f4-a393-a8c8ce04f237%40sdc-v-sessmgr03>. Acesso em: 01 ago. 2019.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. **Percorrendo os caminhos da morte rumo à**

**personificação em *As intermitências da morte e O triunfo da morte*. 2012. 193 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.**