

O amor possível em José Saramago

Daniel Vecchio Alves*

Resumo

Neste artigo, veremos que as histórias de amor escritas por José Saramago em **Memorial do convento** (1982) e **História do cerco de Lisboa** (1989) consistem em uma reunião de delicados sentimentos e afetos trocados entre homens e mulheres. Com isso, o que observaremos em Saramago é um amor materializado na possibilidade do viver, porque, como o próprio escritor afirma no livro-entrevista de Juan Arias, **Saramago**: o amor possível, de 2000, o amor representado em suas narrativas é sempre “possível”, sem sofrimentos desmedidos ou tarefas irrealizáveis, distante, portanto, das representações mais convencionais que se prendem aos aspectos físicos e idealizadores das relações amorosas.

Palavras-chave: Literatura; representação; amor; mulher.

* Possui formação interdisciplinar nas Ciências Humanas: é Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde foi pesquisador do CNPq. É Mestre em Estudos Literários e Licenciado em História pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), onde foi pesquisador da CAPES. Possui também formação na área educacional, com especialização em Docência no Ensino Superior pelo Senac-SP e com mestrado em Educação e Tecnologias Digitais pela Universidade de Lisboa (ULISBOA). Atualmente, é pesquisador de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas - Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa da FAPERJ / Pós-Doutorado Nota 10. Tem se dedicado aos estudos saramaguianos com produção de teses e artigos nesse tema e em todas as demais áreas de interesse, acumulando publicações em diversos periódicos científicos nacionais e internacionais. Seus interesses de pesquisa abrangem as relações entre História e Ficção, a História dos Imaginários, a História das Viagens Marítimas (incluindo sua historiografia), e a História da Literatura (com ênfase na história da literatura de língua portuguesa). Na educação, suas investigações perpassam pela História da Educação, a Coordenação Pedagógica e as Tecnologias Educacionais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1696-8369>

The possible love in José Saramago

Abstract

In this article, we will see that the love stories written by José Saramago in *Memorial do Convento* (1982) and *História do Cerco de Lisboa* (1989) consist in subtle and broad manifestations of feelings and affections exchanged between men and women. With this, what we will observe in Saramago is a love materialized in the possibility of living because, as the writer himself declare in the book-interview made by Juan Arias, Saramago: *o amor possível*, from the year 2000, the love represented in his narratives is always “possible”, without excessive suffering or unrealizable tasks, far, therefore, from the conventional representations that are attached to the physical and idealizers aspects of love relationships.

Key-words: Literature; representation; love; woman.

Pilares de um amor possível

Falar de amor em José Saramago é, primeiramente, falar da importância de Pilar del Río na vida do escritor: além de esposa, Pilar costumava ser a primeira leitora, revisora e tradutora de suas obras para o espanhol. Poucas vezes Saramago escrevia algo sem que Pilar tivesse conhecimento antes de qualquer um. Uma das maiores jornalistas de seu tempo na Espanha e atual presidenta da Fundação José Saramago, Pilar del Río marca presença na dedicatória de grande parte das obras de Saramago, cada uma expressando de uma forma diferente o amor e o carinho que o escritor nutria por sua pessoa, despertando-lhe uma espécie de amor criativo. Em determinados momentos o escritor explica o porquê dessas sucessivas dedicatórias:

As dedicatórias saem-me com toda a naturalidade. Como são. Não me pergunto eu a mim mesmo o que significam. A não ser significarem obviamente o que tem de significar que é o querer a essa pessoa. E, portanto, manifesta-lo dessa forma. O importante, pra mim, nesta matéria é fazer entender aquilo que disse acima: que Pilar vive e é cada palavra de Saramago e, justamente por isso, uma dedicatória é a materialização deste gesto. Ao dedicar um livro a alguém, este livro perde a posse de seu e se lança em direção ao outro [...] (SARAMAGO, s/d. *apud* PORTAL RAÍZES, 2016, p. 2).

Não por menos, Saramago afirma em muitas entrevistas que o grande acontecimento da sua vida foi exatamente ter conhecido Pilar: “Imagina que eu não tivesse conhecido ela. [...]. E isso mudou a minha vida completamente [...]” (SARAMAGO, s/d. *apud* PORTAL RAÍZES, 2016, p. 2). Ao conhecê-la no último quarto de sua vida, Saramago segue paralelamente o curso do Senhor José de **Todos os nomes**, que, depois de muitos anos, encontra no amor a libertação da burocracia que o aprisionou durante toda sua vida.

Seja a partir de experiências da fase primeva, seja no final de sua vida, Saramago compreendeu que, na convivência entre pessoas queridas, não se morre de amor: “[...] uma pessoa pode, enfim, por uma perda da pessoa a quem ama, por exemplo, suicidar-se, a isso chamaria eu morrer

de amor. Agora não há nenhuma doença do amor, ou melhor, as doenças do amor são de outra natureza, são o cansaço, são o aborrecimento, são a rotina, essas são as doenças do amor. Agora, morrer de amor? Não sei [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 1). De forma similar, afirma Pilar: “Pode-se morrer de sofrimento, pode-se morrer de desgosto... mas o amor é expansivo, enche tudo. Não se pode morrer de amor. Creio que se vive de amor [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 1).

Quando consideramos essa premissa, a de que se “vive de amor”, é possível compreender melhor as situações, os comportamentos e muito da intimidade das personagens saramaguianas, num processo de “[...] fulgurantes revelações que na escrita vão ecoando, discernindo um eventual fio condutor para um itinerário mais ou menos avulso e movido segundo a lógica aparentemente ilógica dos afectos [...]” (MADRUGA, 1998, p. 134). Seguindo por essa “lógica aparentemente ilógica dos afectos” de Conceição Madrugá, em **A paixão segundo José Saramago**, percebemos que as obras de Saramago se anunciam tendo o amor como tema unificador.

Esse tema unificador foi reconhecido também por muitos outros estudiosos da obra saramaguiana, a exemplo das palavras de Helder Macedo, ao acrescentar a essa ideia que, “[...] em todos eles [livros] a mulher é o agente activo do amor [...]” (MACEDO, 2016, p. 82). Nesse sentido, elegendo o amor como finalidade e motor de suas personagens, principalmente as femininas, Saramago nos revela seu desejo pelo “[...] início de uma vida renovada por um amor que não seja um degradante exercício de poder [...]” (ARANDA, 2015, p. 15). Óscar Aranda, em **Aprende, aprende meu corpo**: sobre o amor na obra José Saramago, ressalta, em Saramago, a denúncia e a luta contra a contaminação do amor pelo poder: “É nas histórias de amor que a capacidade narrativa de José Saramago mais ganha asas. Quem assim fala do amor elogia a vida. Não mantém um esquema de amores que não se materializam. Nele, todos os amores são carnais. É mais pré-socrático que platônico [...]” (ARANDA, 2015, p. 91).

Logo, neste presente artigo, veremos como as histórias de amor escritas por José Saramago em **Memorial do convento** (1982) e **História do cerco de Lisboa** (1989) se reúnem em “pequenas e grandes manifestações de sentimentos e afetos que fluem de uma forma real e enaltecendo as virtudes do contato íntimo entre homens e mulheres [...]” (ARANDA, 2015, p. 91). Com isso, o que encontramos em Saramago é um amor materializado,

porque, como diz no livro-entrevista de Juan Arias, **Saramago**: o amor possível, o amor que o autor representa é sempre “possível”, visto que em muitas das relações amorosas representadas, apesar de fortes ligações, não há, como diz Saramago a Juan Arias (2000, p. 47), “sofrimentos desmedidos nem tarefas irrealizáveis”.

Em outras palavras, trata-se de amores simples que não dramatizam: “O amor nos meus romances não é dramatismo, não há ciúmes ou enganos [...]” (SARAMAGO, s/d. *apud* ARANDA, 2015, p. 92). No mencionado livro-entrevista de Juan Arias, José Saramago afirma com convicção que “Em nenhum dos meus romances há puro sexo, como bem sabes [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 47), mesmo que em muitas obras surjam cenas explícitas de sexo, em que os corpos se entrecruzam e se desejam. Trata-se de compreender neste estudo, portanto, como se constitui literariamente isso que Saramago define a Juan Arias como “amor possível”, o que nos fornece, por conseguinte, a hipótese a ser verificada aqui sobre a predominância, em seus romances, da materialização de certas sutilezas nas relações amorosas e sexuais representadas.

No livro-entrevista baseado no documentário **José e Pilar**, de Miguel Gonçalves Mendes, publicado em 2012 pela Companhia das Letras, registra-se o momento em que Pilar nos revela um pouco dessa noção de amor possível em José Saramago: “[...] considero que o amor é o que a gente põe nele, e não a reciprocidade. Por isso penso que todas as pessoas podem ter amor. [...]. O amor é aquilo que temos para oferecer [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 94). E a necessidade dessa prática do amor se mostra mais do que necessário em Portugal, justificativa que Pilar expõe a seguir: “É que essa [a saudade] me parece outra perversão, saudade demais, nostalgia, romantismo, ciúme, não sei que mais... eta! Vivemos com o que somos e com o que temos [o possível], e temos mãozinhas para transformar o mundo, [...]” (SARAMAGO; DEL RÍO, 2012, p. 100). Em nossa leitura, tais declarações de Pilar ilustram muito bem a noção geral de amor empregada por Saramago em sua literatura, ou melhor, no fundamento afetivamente ativo de suas personagens.

Óscar Aranda (2015, p. 92) pensa que, em Saramago, muitas cenas vão além da representação de um “amor possível”, pois há muitos episódios de “sexo puro”. Aranda afirma que a declaração do escritor feita a Juan Arias soa incompleta ou inconsistente. Mas, em contrapartida, desejamos

demonstrar, adiante, que tal declaração de Saramago se faz pertinente, pois veremos, em **Memorial do convento** e **História do cerco de Lisboa**, que as cenas de relação sexual são tecidas com o máximo de detalhes particulares e ações que fornecem sutileza e realismo às representações, de modo a substituir os convencionais aspectos idealizadores do amor cortês e da paixão carnal:

Nos meus romances não costuma haver esses exageros. Se em *Memorial do Convento* a história de amor de Baltazar acaba mal é por outro motivo, mas o amor cumpre-se. Os meus romances são romances de amor porque são romances de um amor possível, não idealizado, um amor concreto, real entre as pessoas. E não acaba, continua na vida deles. Na *História do cerco de Lisboa*, o amor está em plena construção; quando o livro acaba os dois estão juntos, não sabemos quanto tempo vão ficar juntos, mas não há nenhum desastre. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o amor acaba porque Jesus morreu e interrompe-se o amor que havia entre ele e Maria Madalena. No *Ensaio sobre a cegueira* tens o amor da mulher e do médico que chega ao fim e permanece, o que acontece é que são amores simples. Podem passar por situações muito complicadas, mas em si mesmos são amores que não dramatizam. O amor nos meus romances não é dramatismo, não há ciúmes, em nenhum momento encontras situações de ciúmes ou enganos [...] (SARAMAGO, 2000, p. 48).

Nessa perspectiva possível do amor, vimos até aqui que os personagens de Saramago não se comportam afetivamente segundo a norma corrente. Diante dessa consideração, vejamos, a partir do próximo tópico, algumas das cenas que consistem esses “amores possíveis” e que podem ser identificadas tanto em **Memorial do convento** quanto em **História do cerco de Lisboa**.

Amor de passarola

Em muitos de seus romances, Saramago cria quadros de casais em que homem e mulher buscam o bem humano que parece ausente nos tempos atuais. É essa busca que Saramago faz a partir de suas personagens,

consagrando a importância da vida privada, da afetividade e do papel do corpo e do desejo. A partir desses aspectos, Saramago cria “casais paradigmáticos, genesíacos conforme podemos ver na análise dos romances [...]” (MADRUGA, 1998, p. 136).

O amor entre um homem e uma mulher foi celebrado em inúmeras obras de José Saramago, a lembrar um de seus casais mais famosos, Blimunda e Baltasar, em páginas inesquecíveis de **Memorial do convento** (1982). Sobre esse casal, o narrador afirma que “destes dois se amam as almas, os corpos e as vontades [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 137). Sutil e significativa é a cena do primeiro encontro entre os dois personagens que se inicia já desde a primeira refeição compartilhada por Blimunda:

Blimunda levantou-se do mocho, acendeu o lume na lareira, pôs sobre a trempe uma panela de sopas, e quando ela ferveu deitou uma parte para duas tigelas largas que serviu aos dois homens, fez tudo isto sem falar, não tornara a abrir a boca depois que perguntou, há quantas horas, Que nome é o seu, e apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, eram como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados [...] (SARAMAGO, 1982, p. 56).

A escolha da colher de Baltasar para a sua boca no ato de comer, cumpre, nas palavras de Teresa Cerdeira (2015), as “alegorias da doação dos corpos” que “recuperam em metáfora o ‘sim’ da cerimônia ortodoxa do casamento, numa voluntária transgressão que, contudo, continua ainda a referir os elementos de base da ortodoxia sacramental [...]” (CERDEIRA, 2015, p. 189-190). A alegoria da cerimônia de união não pode ser mais clara do que a cena presidida pelo padre Bartolomeu Lourenço perante a caçarola de sopa: “O padre Bartolomeu Lourenço esperou que Blimunda acabasse de comer da panela as sopas que sobejavam, deitou-lhe a bênção, com ela cobrindo a pessoa, a comida e a colher, o regaço, o lume na lareira, a candeia, a esteira no chão, o punho cortado de Baltasar [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 56). Observemos que essa cena, que representa inicialmente o padre Bartolomeu, o coloca perante a sua imagem de herege pregada pela história

tradicional, visto que o clérigo personagem age distanciadamente dos ritos tradicionais da união cristã.

Essa alegórica cerimônia marcará o destino do casal, que passa a “partilhar o fado e os olhares interiores aos escuros confins da alma [...]” (ARANDA, 2015, p. 97). A cerimônia tem ainda a sua continuação no pedido sem volteios de Blimunda para que Baltasar fique com ela, assim como nas cenas em que Baltasar e Blimunda, quando trabalhadores da construção do convento de Mafra, passavam a noite regularmente na montanha para verificar se a passarola continuava escondida debaixo de arbustos e galhos, momento que nos revela uma secreta noite de núpcias:

Fica, enquanto não fores, será sempre tempo de partires, Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso, Não é razão que me convença, Se não quiseres ficar, vai-te embora, não te posso obrigar, Não tenho forças que me levem daqui, deitaste-me um encanto, Não deitei tal, não disse uma palavra, não te toquei, Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabes de que estás a falar, não te olhei por dentro, Se eu ficar, onde durmo, Comigo [...] (SARAMAGO, 1982, p. 57).

Nessa cena de sutil e não dramática iniciação amorosa entre Blimunda e Baltasar, se consolida uma espécie de acordo afetivo entre as duas personagens, acordo esse materializado na cena em que os dois fazem amor na passarola, “constituindo-se tanto o amor humano quanto a máquina de voar em metáforas das vontades levantadas, da incansável busca da leveza ante o insustentável peso de viver nos tempos opressivos de D. João V [...]” (SOARES, 2007, p. 86). Ademais, nessa cena, a passarola surge com todo o seu simbolismo procriativo do ovo:

Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas despidas de abrigo e enxerga. Em profunda escuridão se procuraram, nus, sôfrego entrou ele nela, ela o recebeu ansiosa, enfim os corpos encontrados, os movimentos, a voz que vem do ser profundo, aquele que não tem voz, o grito nascido, prolongado, interrompido, o soluço seco, a lágrima inesperada, e a máquina a tremer, a vibrar, porventura não está já na terra, rasgou a cortina de silvas e enleios, pairou na lata noite, entre as nuvens, Blimunda, Baltasar, pesa o corpo dele sobre o dela, e ambos pesam sobre a terra, afinal estão aqui, foram e voltaram [...] (SARAMAGO, 1982, p. 270-271).

É no interior da passarola que a cena de amor acontece representada por detalhes singelos como o próprio silêncio, “o soluço seco”, “a lágrima inesperada” e a vibração da máquina, a simular o voo afetivo do casal. Por conseguinte, na caracterização do êxtase amoroso entre os amantes de **Memorial do convento**, nos deparamos com um voo metafórico da passarola que, mesmo pousada, “mimetiza com perfeição a ascensão do desejo dos amantes [...]” (CERDEIRA, 2015, p. 191). Aqui será fácil verificar o modo como a cena erótica se constrói com uma linguagem poética bastante sutil e detalhista, envolvendo inúmeros pormenores exteriores aos corpos de ambos os amantes, espaço corporal esse que, geralmente, é invadido pelas representações eróticas mais convencionais.

Assim se faz menção também acerca da ruptura do hímen de Blimunda em sua primeira relação sexual com Baltasar: “Deitaram-se. Blimunda era virgem [...] Correu algum sangue sobre a esteira [...] Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 58). Nesse caso, a cena envolve detalhes que extrapolam o contato corporal e ganha riqueza metafórica ao descrever-nos o som ecoando das “correrias”, do “bater espadas” e das “vozes de desafio”, todos sons característicos da guerra em que vivia a população, principalmente Baltasar, que se lembrou das guerras sanguinárias em que estivera ao ver o sangue de Blimunda.

Nesse sentido, o “amor possível” é muitas vezes o amor em toda sua reminiscência, rusticidade e silêncio, a partir da troca de olhares e atos interrompidos marcados por reminiscências ou mesmo pela falta de palavras para expressar qualquer um dos sentimentos simultâneos às relações amorosas. O resultado dessa forma de entender e representar um “amor possível” gera uma expressão peculiar e, ao mesmo tempo, inconfundível, como nos revelam as relações amorosas entre Blimunda e Baltasar: “Baltasar descansa em Blimunda e ela o descansa a ele, ambos se descansando. Este é o melhor cheiro do mundo, o da palha remexida, dos corpos sob a manta [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 76).

Os beijos entre essas duas personagens são cenas bem representativas desse “amor possível”, quando se demonstra o beijo possível entre “bocas roídas, sem frescura, perdidos alguns dentes, partidos outros, afinal o amor existe sobre todas as coisas [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 79). Porém, em

termos mais específicos, é preciso observar que, em **Memorial do convento**, conforme já apontara Óscar Aranda (2015, p. 96), “estamos diante de dois tipos de amor totalmente opostos e irreconciliáveis. Por um lado, o amor sincero e mútuo de Blimunda e Baltasar [o que aqui estamos chamando de ‘amor possível’] e, por outro, os interesses e razões de Estado que unem reis e princesas [...]”.

Para estabelecermos essa comparação, é preciso adentrar na representação das figuras monárquicas cujos amores, por vezes, aparecem como impossíveis de serem praticados, visto que suas relações são construídas com fins políticos, o que na época monárquica foi muito executado entre os reinos de Espanha e Portugal, assim como entre outros diversos reinos europeus:

Casam-se filho daquela com filhos desta, da banda deles vem Mariana Vitória, da banda nossa vai Maria Márbara, os noivos são o José de cá e o Fernando de lá, respetivamente, como se costume dizer. Não são combinações do pé para a mão, os casamentos estão feitos desde mil setecentos e vinte e cinco. Muita conversa para a conversa, muito embaixador, muito regateio, muitas idas e vindas de plenipotenciários, discussões sobre as cláusulas dos contratos de matrimónio, as prerrogativas, os dotes das meninas, e não podendo estas uniões ser feitas à ligeira, nem à porta do talho, onde grosseiramente se diz que são combinados os amiganços, só agora, quase um lustro passado, se fará a troca das princesas, uma a ti, outra a mim [...] (SARAMAGO, 1982, p. 97-98).

No enquadramento palaciano das relações conjugais, o mundo patriarcal nos é apresentado enfaticamente a partir do ofício das mulheres de produzir vida. **Memorial do convento** retrata-nos, assim, essa função, principalmente com a figura da rainha portuguesa: “[...] devota parideira que veio ao mundo só para isso, ao todo dará seis filhos [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 98). O narrador agrega à obra as críticas mais severas da época, que conjecturavam que de má raça parecia ser a mulher de D. João V: “D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 97).

Dessa forma, o narrador de Saramago nos dirige essa crítica que é primordial para o **Memorial do convento**, evidenciando as agressões morais e verbais que as mulheres cortesãs sofriam nessa época: “Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 101). Esse imaginário masculino triunfalista, manifestado em relações de poder diversas, se reflete claramente nas relações sexuais e impossibilita o desdobramento de uma perspectiva de “amor possível” entre as personagens que atuam nos ambientes palacianos: “É aí que o homem desfralda o pior dos seus discursos, o da bravata viril sem poder sair de cima, nem sequer na cama, de toda essa engrenagem pesada, gordurosa e inútil, cheia de recordes e tamanhos que, na realidade, impedem um total e sincero desenvolvimento do próprio ser sexuado que é [...]” (ARANDA, 2015, p. 169).

É nesse sentido que, em **Memorial do convento**, Dona Maria Ana esclarece para a filha detalhes sobre a atuação dos homens na cama:

Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles bem nos dizem que vão ter muito cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa pela cabeça, põem-se a rosnar, como uns dogues, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins, ou então ficam em pouco, às vezes sucede, e nesse caso não devemos rir-nos deles [...]

(SARAMAGO, 1982, p. 99-100).

As relações sexuais são muitas vezes realizadas não para desenvolver afetos, mas para alcançar outros fins, fins de dominação sobre o outro. Desse modo, o romance revela-nos situações não afetivas de uma época em que muitos amores eram efetivamente impossíveis de serem traçados, principalmente entre os casais de alta estirpe. Não é por menos que os enredos de fugas amorosas foram bastante explorados pela literatura e bastante consumidos pela burguesia europeia, principalmente a partir do século XIX.

As cenas conjugais que demonstram hierarquização, dominação e agressão (física ou moral) do homem sobre a mulher reverberam mesmo entre os trabalhadores da obra do convento de Mafra, como o narrador nos expõe a seguir:

Na conversa de Baltasar Sete-Sóis e meus companheiros de lida, fala-se de consequências fatais: “e foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, e ele foi-se meter no convento da Trindade, e também aquela desventurada mulher que tendo repreendido o marido de descaminhos em que andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte, e mais o que aconteceu ao clérigo que por história de amores levou três formosas cutiladas, tudo em tempo de quaresma, que é sazão de sangue ardido humor retraído, como se tem averiguado, Mas agosto também não é bom, como ainda o ano passado se viu, quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta, o que se percebia é que tinha sido açoitada com muita crueldade nas partes fracas, como traseiras e barriga das pernas, cortadas fora, separadas dos ossos [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 184).

Observa-se, por meio das conversas entre os companheiros de lida de Baltasar, que não é somente de “amor possível” que são constituídas as relações conjugais representadas nas obras de José Saramago, inclusive em **Memorial do convento**. Não se trata apenas de um viés mais erótico das cenas e das ações das personagens, mas o próprio ato masculino de agressão. Sendo assim, em Saramago, são muitos os personagens masculinos que utilizam a sua força bruta e a sua posição de poder para violentar as mulheres com quem se casam ou se relacionam.

Todavia, Óscar Aranda já nos alertou para um posicionamento importante que se encontra em muitos dos casos de violência contra as mulheres representadas nas obras de Saramago, que é a capacidade que o autor português atribui às suas personagens femininas de responderem à agressão masculina, executando ações de autodefesa. Lembremos da famosa cena (pintada pelo artista plástico José Santa Bárbara e publicada em **Vontades**: uma leitura de Memorial do convento), em que Blimunda responde à violência de um frade que “vem saciar a carne”:

Blimunda puxara o alforge para o lado, e, quando o homem se ajoelhou, meteu rapidamente a mão na bolsa, segurou o espigão pelo encaixe, como um punhal [...] O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, [...] Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajeto, [...] O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo [...] Depois voltou ao homem, agarrou o encaixe do espigão e puxou uma vez, duas vezes [...] (SARAMAGO, 1982, p. 141-142).

São cenas de autodefesa como essa que explicitam a luta das mulheres para se defenderem de estupros ou para traçar uma relação de “amor possível” com o próximo sem ser agredida ou inferiorizada por ações ou preceitos que desvalorizem o seu papel na sociedade. Aliás, é essa busca por harmonia ética que o estudioso Manuel Frias Martins chamou de “espiritualidade”, espécie de “ética da compaixão que faz para mim todo o sentido. Percorri essa via hermenêutica em *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago* [...]” (MARTINS, 2018, p. 115). Cruzando amor, política e alteridade, chegamos a mais profunda dimensão humana de José Saramago, cruzamento que, por sua vez, fundamenta o princípio que deve orientar a vida, assim como a sua escrita: “[...], arrisco mesmo dizer que se trata de um autêntico princípio de amor que, estando ao alcance do homem, permite a este assumir, assim ele o queira, a sua verdadeira responsabilidade diante do sofrimento dos outros [...]” (MARTINS, 2018, p. 115).

Diante de tal responsabilidade, Saramago parece abarcar um entendimento de amor também como o encontro com a solidão e o sofrimento do outro, revelando-nos todo seu desgastante e tortuoso processo, como vimos nas relações amorosas e sexuais representadas em **Memorial do convento**. Assim tentaremos também constatar na próxima seção, ao adentrarmos em mais um exemplo romanescos de José Saramago: a **História do cerco de Lisboa**.

“O amor é o fim do cerco”

É de conhecimento geral entre os leitores e comentadores das obras de José Saramago que, nos confrontos conjugais frequentemente representados, a mulher é sempre quem ajuda a tomar as grandes decisões no sentido de estabelecer uma relação de “amor possível” entre as pessoas e os grupos. Em **História do cerco de Lisboa**, de 1989, essa escolha pode ser identificada no próprio nome dos personagens: se o revisor Raimundo “silva”, como o assobio de uma cobra a envenenar o texto revisado com seu “não”, Maria, sua editora-chefe, “sara” o texto de sua picada, como um antiveneno que recupera não somente o sentido do texto revisado, mas também a própria história, ao incitar o revisor a tentar escrever sua própria versão do cerco de 1147. Com a atuação determinante dessa personagem feminina, o romance, além de recontar a história do cerco a partir da pena do revisor, nos conta ainda suas histórias de amor, com cenas medievais e contemporâneas de amores possíveis.

Todavia, não encontramos nessa obra, como em **Memorial do convento**, uma antítese de práticas de amar de acordo com a mudança dos espaços onde se tecem as relações conjugais (o palácio real lisboeta e a vila de Mafra), mas dois casais situados no mesmo espaço (Lisboa), em temporalidades diferentes que quebram os paradigmas do amor ideal, seja na forma de representar as formas de amar na Idade Média, seja nas formas de amar da contemporaneidade. No primeiro quadro temporal, em meio às escaramuças militares e à fome imperante na Lisboa moura de 1147, o narrador romanesco nos faz contemplar essa outra história que se desenvolve concomitantemente à do cerco, a do amor entre o soldado Mogueime e a moura Ouroana, trazida da Galiza com as tropas cruzadas. Essa história celebra uma possibilidade de união que só o amor pode proporcionar, “elevando a existência dos amantes, fazendo-os transcender muito acima desse [bélico] estado de destruição e de morte [...]” (ROANI, 2002, p. 187).

E de fato Mogueime é transformado pelo amor possível que sente por essa Ouroana, aprisionada na Galícia pelo cruzado Henrique de Bonn e arrastada como concubina para os muros do cerco de Lisboa: “Ouroana, ela veio da Galiza trazida à força para este cerco, manceba de um cruzado

que já morreu e depois lavadeira de fidalgos para merecer o que come [...]" (SARAMAGO, 1989, p. 228). Tal condição de aprisionamento forçado reitera o fato de que a Idade Média foi "resolutamente masculina" (DUBY, 1990, p. 8), demonstrando o desprezo que havia pelas mulheres na época. Entretanto, com a morte do antigo senhor de Ouroana, ela demonstra não estar mais disposta a curvar-se e servir a um novo senhor, negando a se submeter às imposições de outro cavaleiro, tendo ainda a intenção de se apropriar das "posses" do cruzado morto: "[...] ela não ficara com nenhum, embora eles a quisessem, como os apunhalados, que de tanto bem que lhe queriam a tentaram obrigar [...]" (SARAMAGO, 1989, p. 226).

Mogueime contempla essa defesa ativa de Ouroana por liberdade em meio ao universo repressor em que vivia. Isso acaba por cativar, no jovem guerreiro português, o desejo de se aproximar dela, numa busca em que não é só o corpo o elemento desejado, mas, sobretudo, o convergir das almas: "[...], este soldado Mogueime vai atrás de Ouroana como quem da morte não vê outro modo de afastar-se, sabendo no entanto que com ela tornará a enfrentar-se uma e muitas vezes e não querendo acreditar que a vida tenha de ser não mais do que uma série finita de adiamentos [...]" (SARAMAGO, 1989, p. 325). Portanto, enquanto nas ações do cerco se expande a violência e a brutalidade entre os homens, o romance descreve, significativamente, os enlances de amor nascido entre Mogueime e Ouroana:

Mogueime pergunta à mulher, Como te chamas, quantas vezes teremos perguntado uns aos outros desde o princípio do mundo. Como te chamas, algumas vezes acrescentando logo nosso próprio nome, Eu sou Mogueime, para abrir um caminho, para dar antes de receber, e depois ficamos à espera até ouvirmos a resposta, quando vem, quando não é com silêncio que nos respondem, mas não foi esse o caso de agora, O meu nome é Ouroana, disse ela, já o sabia ele, mas dito por esta boca foi a primeira vez [...] (SARAMAGO, 1989, p. 327).

Dessa inevitável e verossímil cena de troca de nomes, temos a demonstração de um respeito mútuo entre os dois personagens, respeito que se estende aos primeiros toques sutis trocados entre eles:

Mogueime não ouve, só vê o rosto de Ouroana, finalmente vê-o, tão perto que poderia tocar-lhe como numa flor aberta, em silêncio tocando-lhe como somente

dois dedos que passam devagar sobre as faces e a boca, sobre as sobrancelhas, uma, outra, desenhando o desenho que têm, e depois a testa e os cabelos, até lhe perguntar, já a mão toda pousada sobre o ombro, Queres, a partir de agora, ficar comigo, e ela responde, Sim, quero, então abriram-se os ouvidos de Mogueime [...] (SARAMAGO, 1989, p. 327-8).

O trecho romanescosupracitado representa, por meio da aproximação entre as duas personagens enamoradas, as delicadezas do amor, o iniciar do trajeto que, a partir do desejo ingênuo de querer alguém, “conduz à descoberta progressiva de belezas não só do corpo, mas também da alma. [...] Nessa perspectiva, o amor se revela como ‘a antítese do trágico’, por tornar-se a via aberta e trilhada pelas personagens rumo à felicidade plena [...]” (VALENÇA, 1993, p. 99). Essa busca também é representada no segundo quadro temporal traçado pelo romance, em que temos o revisor Raimundo Silva a redigir, no plano diegético da obra, uma outra história do cerco de 1147, o que acaba atraindo não só a personagem Mogueime de Ouroana, mas também a editora-chefe Maria Sara para junto de si:

Mogueime e Ouroana já se encontraram, Menos eufemisticamente, queres dizer que já foram para a cama, De certo modo, sim, Como de certo modo, É que não tinham cama, deitaram-se à luz das estrelas, Que sorte, Noite Quente, eles estavam juntos e a maré subia, Espero que tenhas escrito essas palavras, Não, não escrevi, mas ainda estou a tempo. Maria Sara levou os embrulhos para dentro, enquanto Raimundo Silva, de pé, olhava as suas folhas com a expressão de quem segue um outro pensamento, Não podes escrever mais a minha chegada distraiu-te, Não é o mesmo estares e não estares, não somos o velho casal que já perdeu as emoções e até a memória de as ter tido, pelo contrário, somos Ouroana e Mogueime começando [...] (SARAMAGO, 1989, p. 329).

Cabe notar que, em meio ao processo de recontar a guerra, Raimundo e Maria Sara traçam uma história de amor parecida com a do casal medieval. Acompanhando os casais, podemos observar como uma relação tornou possível a outra: “[...] ela quis saber como ia a história do Cerco de Lisboa, poderia acabá-la em... três linhas... ou então... ponho-me a enumerar as personagens e a bagagens, a enredar as pessoas e as personagens

e, nunca chegarei ao fim, uma alternativa seria deixá-la ficar tal qual está, agora que já nos encontramos [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 77).

Desdobra-se, assim, o amor nas vidas de Raimundo Silva e de Maria Sara paralelamente às trajetórias de Mogueime e Ouroana, cuja relação espelha e duplica a plenitude do “amor possível” entre essas duas pessoas: “Acabou de ler, e, sem virar a cabeça, pergunta, Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, [...], Ainda não sei bem, disse, e calou-se, afinal deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 263).

Uma vez que Saramago historiciza ficcionalmente a sociedade medieval portuguesa, uma questão precisa ser colocada: o que se sabe sobre a noção de amor no Portugal da Idade Média? Quase nada ou muito pouco. Nesse sentido:

[...] Saramago volta novamente o seu olhar de criador para a insuficiência da memória histórica, pois, no Portugal do século XII, o relacionamento amoroso nas camadas populares e intermediárias da sociedade escapa totalmente à observação, porque essas experiências e vivências amorosas não chegam a ter qualquer expressão. O povo não falou, ou melhor, o que ele disse ou fez nunca chegou a ser fixado. No romance que escreve, a personagem Raimundo Silva tem consciência desse vazio e procura preenchê-lo imaginativamente. No entanto, essa tentativa de escritura não é destituída de dificuldades, pois ele constata a ausência de informações, de dados ou elementos socioculturais que pudessem constituir um substrato adequado, um esteio a partir do qual o amor na Idade Média seria transfigurado literariamente [...] (ROANI, 2002, p. 183-184).

A problematização dessa falência ressaltada por Gerson Roani transparece no diálogo entre Raimundo Silva e Maria Sara, quando ela vai pela primeira vez na casa do revisor, depois de ambos terem declarado o amor que nutriam um pelo outro:

Há portanto uma história de amor, Se se lhe pode chamar assim, Tem dúvidas, É que não sei como se amava naquele tempo, isto é, sou talvez capaz de imaginar o sentimento, mas não faço ideia nem tenho informação de como o exprimiam então um homem e uma mulher do povo, a língua, neste caso, não seria obstáculo, os dois falavam galego, Invente uma história de amor sem palavras de amor, sans

mots d'amour, suponho que já terá acontecido alguma vez, Duvido, pelo menos na vida real, tanto quanto sei, é impossível [...] (SARAMAGO, 1989, p. 264).

Como se vê, o caráter precário das informações que o revisor possui remete ao vazio de elementos constituintes da vida amorosa entre os integrantes da camada popular da época representada (a sociedade portuguesa em formação do século XII), tendendo sua verossimilhança histórica a uma representação de amor popular sem o uso corriqueiro da palavra amor como ocorre desde os séculos mais recentes. Assim sendo, recorda-se aqui o alerta de Gerson Roani (2002) para o que Georges Duby, nos seus estudos sobre a sociedade medieval, constatou acerca dessas lacunas, ao evidenciar que a abordagem do amor no período do Medievo só pode ser feita paralelamente ao estudo da vida amorosa dos nobres, visto que, sobre “o sentimento amoroso que unia duas pessoas, encontram-se aqui e ali algumas breves palavras [...]” (DUBY, 1990, p. 30).

Ademais, na Europa e, inclusive, no Portugal do século XII, a ideologia amorosa imperante foi transfigurada ficcionalmente pelo trovadorismo, por meio do culto exacerbado ao “amor cortês”:

O amor cortês é um rito, um jogo. É o correspondente exato do torneio, da luta armada, da guerra. Nesse jogo, o ser humano arrisca a vida, põe em aventura o seu corpo. Como na guerra, arrisca-se a vida na intenção de completar-se, de aumentar seu valor e também de tomar, de conquistar por prazer, capturar o adversário após lhe ter rompido as defesas, após o ter derrubado, revirado e cercado. O amor na Idade Média também é uma luta [...] (DUBY, 1990, p. 30-31).

Nessa conflituosa forma de pensar e representar o amor, não podemos esquecer que a poética do amor cortês reproduzia os esquemas valorativos da classe mandatária da época. A literatura realçava os valores cavaleirescos, afirmando a proeminência da nobreza aristocrática sobre os outros grupos sociais. Por isso, o amor cortês não podia ser o do homem do povo, pois, como afirma Duby, o “amor delicado civiliza, ele constitui uma das engrenagens essenciais do sistema pedagógico, do qual a corte principesca é o centro [...]” (DUBY, 1990, p. 38).

No romance de Saramago, a relação amorosa na Idade Média representada pela relação entre Mogueime e Ouroana, em partes, até

se aproxima do amor cortês pelo acercar-se, pelo cortejar e seduzir que constituem as cenas, porém essa relação já não reproduz os padrões e valores amorosos da nobreza, pois procura redimensionar ficcionalmente o amor possível entre Mogueime e Ouroana como também uma realidade possível que dá sentido e movimento ao contexto popular da época: “Se as diferenças culturais acabaram por lançar mouros e portugueses numa guerra que colocou limites para o avanço e a interlocução cultural dos respectivos povos, entre Mogueime e Ouroana não existem barreiras que não possam ser transpostas e vencidas pela força do sentimento que os move [...]” (ROANI, 2002, p. 186).

Nesse quadro das possibilidades, a relação amorosa fictícia acaba, portanto, por unir Raimundo Silva e Maria Sara. Tal processo, no entanto, projeta-se nas personagens de Mogueime e Ouroana, espelhando o amor que preenchia o vazio não só no plano histórico, mas também no do presente, condicionado pela solidão existencial do revisor-escritor e de sua futura companheira:

[...] foi neste instante que Raimundo Silva, sem meditar nem premeditar, tão alheio ao acto como às consequência dele, tocou levemente com dois dedos a rosa branca, e a doutora Maria Sara olhou-a de frente, estupefacta, não o estaria mais se ele tivesse feito aparecer esta flor no solitário vazio ou cometido qualquer outra proeza similar, o que de todo não se esperaria é que mulher tão segura de si de repente se perturbasse a ponto de cobrir-se-lhe de rubor o rosto, foi obra de um segundo, mas flagrante, realmente parece incrível que se possa corar assim nos tempos que correm, que teria ela pensado, se algo pensou, foi como se o homem, ao tocar a rosa, tivesse aflorado na mulher uma escondida intimidade, daquelas da alma, não do corpo [...] (SARAMAGO, 1989, p. 171).

A flor representa aqui as parte do corpo, dispositivo da relação amorosa tão interior quanto exterior aos corpos, como as sombras que eles produzem no ambiente, ou como a alma despertada com rubor do rosto de Maria Sara: “O vulto de Raimundo Silva confunde-se a pouco e pouco com a espessura das sombras, as rosas é que ainda recolhem da janela o quase imperceptível luzeiro retido nas vidraças e nele se banham, ao mesmo tempo em que soltam do coração profundo das corolas um perfume inesperado [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 243).

É essa transformação provocada pelo amor que marca indelevelmente a recriação da história que o revisor empreende ao lado de Maria Sara. Por isso, tal experiência amorosa é inevitavelmente transfigurada para a história que Raimundo Silva cria ficcionalmente, pois Mogueime e Ouroana, como Raimundo Silva e Maria Sara, também vão se amar e se completar. Logo, “Mogueime e Ouroana são duplos, são projeções, no texto do romance histórico confeccionado por Raimundo Silva, da realização amorosa que se desenvolve entre o protagonista e Maria Sara [...]” (ROANI, 2002, p. 189-190). Como se torna evidente, nesse duplo, o verdadeiro combate de Raimundo Silva é pela conquista de Maria Sara, com as suas limitadas armas de sedução, tal qual um “estrategista militar sem estratégia” (ARANDA, 2015, p. 27).

Saramago nos expõe os nervos e a falta de tino de alguém como Raimundo Silva, que é capaz de, literariamente, situar Lisboa, para depois não ter nem a coragem de telefonar à mulher que deseja: “O Raimundo Silva que aqui está diante do telefone, impotente para levantar o auscultador e marcar um número, foi homem, do alto do castelo, tendo a seus pés a cidade [...]” (SARAMAGO, 1989, p. 66-67). E quando Raimundo consegue ligar, acaba se precipitando na expressão de seus sentimentos, em um dos primeiros momentos da relação, em que Maria Sara quer as coisas claras, ao pedir a Raimundo Silva moderação nos sentimentos, para não provocar nenhuma inundação: “Posso dizer-lhe que a amo, Não, diga só que gosta de mim, Já o disse, Então guarde o resto para o dia em que for verdade, se esse dia chegar, Chegará, Não juremos sobre o futuro, esperemo-lo para ver se ele nos reconhece [...]” (ARANDA, 2015, p. 112-113).

Diante dos afetos possíveis provindos de um amor ainda recente, o sentimento amoroso atinge os personagens, elevando-os acima das contingências de violência e da destruição características das ações militares do cerco, livrando-os das amarras da exploração sexual que rebaixavam a dignidade humana, seja a dignidade feminina de Ouroana, seja o preenchimento da solidão de Mogueime. O amor, que aproxima e une esses dois casais, vence os obstáculos impostos pela hierarquia editorial no plano diegético, assim como vence os entraves surgidos pela diferença cultural, religiosa e racial que fundamentava a guerra medieval entre portugueses e mouros.

Diante das análises realizadas ao longo deste artigo, concluímos que as obras de Saramago, a exemplo de **Memorial do convento** e **História do cerco de Lisboa**, têm importância pelo modo como o autor relaciona o amor possível a certa atitude ética. Para tanto, Saramago não institui a mulher contra o homem, consagrando uma sociedade pós-traumática com o vírus do patriarcalismo erradicado; pelo contrário, o que o escritor português cria são “quadros de casais, onde homem e mulher buscam o bem humano que nos tempos atuais parecem raros de ocorrer [...]” (MADRUGA, 1998, p. 141).

Além disso, o humanismo convocado como princípio desse “amor possível” que cerca as personagens saramaguianas não é reflexo da relação de um qualquer patrimônio moral do passado quando só o bem existiria e que competiria ao presente replicar. Pois, tal como vimos com os casais de **Memorial do convento** (com exceção do casal monárquico) e **História do cerco de Lisboa**, o princípio do amor possível saramaguiano é aquele “que traça, com os dados do nosso tempo, os horizontes da dignidade e da compaixão no quadro de uma moral aberta, isto é, independentemente da origem, da cor da pele, da crença, da cultura e da orientação sexual dos homens e das mulheres envolvidos [...]” (MARTINS, 2018, p. 116).

Referências

ARANDA, Óscar. **Aprende, aprende o meu corpo**. Sobre o amor na obra de José Saramago. Tradução de António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015.

CERDEIRA, Teresa. Poética corporal e erótica verbal: a escrita de José Saramago. In: ARANDA, Óscar. **Aprende, aprende o meu corpo**. Sobre o amor na obra de José Saramago. Tradução de António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015. p. 183-198.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MACEDO, Helder. Os caminhos do amor: Dom João e Caim, **Blimunda**, n. 45, p. 81-89, 2016.

MADRUGA, Conceição. **A Paixão Segundo José Saramago**. 2. ed. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARTINS, Manuel Frias. Literatura, política e amor em Último Caderno de Lanzarote. Jornadas Internacionais José Saramago da UVigo: Saramago nos 20 Anos do Nobel, 3., 2018, Vigo, **Anais [...]**. Vigo, 2018, p. 108-117. Acessado em 25/03/22. Disponível em: <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/publicacions-da-catedra/>.

PORTAL RAÍZES. **Um amor além dos sonhos** – De Saramago à Pilar. 2/6/2016. Acessado em 02/04/22. Disponível em 10/04/2022 em <https://www.portaltraizes.com/as-dedicatorias-de-jose-saramago-a-pilar/>.

ROANI, Gerson. **No limiar do texto: literatura e história em Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. **José Saramago: o amor possível**. Entrevista concedida a Juan Arias. Tradução de Carlos Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

SARAMAGO, José; DEL RÍO, Pilar. **José e Pilar**. Conversas Inéditas. Entrevista concedida a Miguel Gonçalves Mendes. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOARES, Maria de Lourdes. Amor e morte no romance de José Saramago, **SÓLETRAS**, UERJ-São Gonçalo, n. 14, p. 85-93, jul./dez.2007.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. **O amor é o fim do cerco: o erotismo em História do cerco de Lisboa**. Porto Alegre: PUCRS, 1993.