

Gênero e gênero em Saramago

José Leite Júnior*

Resumo

Este trabalho explora dois sentidos da palavra “gênero”: o de gênero do discurso e gênero referente à sexualidade feminina. O corpus é formado de trechos da obra de José Saramago, autor reconhecido pela valorização do gênero feminino em todos os gêneros literários que ele produziu. O estudo segue a proposta teórico-metodológica proposta de Algirdas Julien Greimas. Sem pretensão de exaustividade, o trabalho tem como objetivo identificar invariantes de sentido do gênero feminino na poesia e na prosa de José Saramago. A análise dos trechos permite deduzir que as variantes figurativas femininas reiteram a invariante actancial adjuvante, já que a mulher ajuda o sujeito (individual ou coletivo) a adquirir as competências cognitivas e pragmáticas sem as quais seria frustrada a realização do contrato narrativo. A análise confirma o valor transgressivo do gênero feminino, a quem é reservado o poder de desmascarar a dissimulação ideológica, num gesto de amor à humanidade.

Palavras-chave: Gênero discursivo; gênero feminino; semiótica discursiva; Saramago.

* Tem pós-doutorado pela USP, doutorado pela UFPB e mestrado pela UFC. É do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, associado I, sendo lotado no Departamento de Literatura dessa mesma universidade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7134-4984>.

Genre et Genre Chez Saramago

RÉSUMÉ

Ce travail explore deux sens du mot genre : celui de genre du discours et celui de genre à propos de la sexualité féminine. Le corpus est extrait de l'œuvre de José Saramago, auteur reconnu pour son appréciation du genre féminin dans tous les genres littéraires qu'il a produits. L'étude suit la proposition théorique et méthodologique proposée par Algirdas Julien Greimas. Sans prétendre à l'exhaustivité, le travail vise à identifier les invariants de sens du genre féminin dans la poésie et la prose de José Saramago. L'analyse des extraits permet de déduire que les variantes figuratives féminines réitèrent l'invariant actantial adjuvant, puisque la femme aide le sujet (individuel ou collectif) à acquérir les compétences cognitives et pragmatiques sans lesquelles la réalisation du contrat narratif serait frustrée. L'analyse confirme la valeur transgressive du genre féminin, à qui est réservé le pouvoir de démasquer la dissimulation idéologique, comme un geste d'amour pour l'humanité.

Mots-clés: Genre de discours; Genre féminin; Sémiotique discursive; Saramago.

Este trabalho aproveita dois sentidos da palavra “gênero”: o de gênero como uma forma convencional de texto¹ e o de gênero entendido como uma forma convencional de manifestação da sexualidade humana.² A análise ora proposta considera trechos da obra de José Saramago, autor reconhecido pela valorização do gênero feminino em sua monumental produção literária. As categorias analíticas aqui utilizadas filiam-se à semiótica discursiva fundada por Algirdas Julien Greimas. Sem pretensão de exaustividade, procuro identificar invariantes na construção de sentido do gênero feminino na poesia e na prosa de José Saramago.

Em se tratando de estudo apoiado na semiótica discursiva, importa ressaltar que está em questão o problema da construção do sentido no âmbito do texto. Assim, tomo gênero textual como uma manifestação discursiva resultante de uma dada práxis enunciativa, e gênero feminino como um efeito de sentido produzido em dado texto, que, sendo manifestação discursiva, está sempre posto em diálogo com outros discursos. Com isso, afasto-me de outras abordagens, igualmente válidas e certamente esclarecedoras a propósito do sugestivo termo que é o gênero, como a ontológica, a antropológica, a psicológica, dentre outras.

Considerando que, na “Nota da 2.^a Edição” a **Os poemas possíveis**, Saramago (1991g, p. 5) afirma que, na sua poesia, “teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança”, parece-me razoável tomar como base comparativa um texto da trilogia poética³ do autor.

1 Greimas e Courtés (2008, p. 228) apresentam o gênero como “uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal [...]”. Assim, cada sociedade estabelece as formas e as convenções para a elaboração, o reconhecimento e compartilhamento de um gênero discursivo. No âmbito europeu moderno, dizem os autores, formam-se as seguintes axiologias no tratamento do assunto: “uma teoria ‘clássica’ que repousa sobre uma definição não-científica da ‘forma’ e do ‘conteúdo’ de certas classes de discursos literários (por exemplo, a comédia, a tragédia, etc.); uma teoria ‘pós-clássica’ que se fundamenta numa certa concepção da ‘realidade’ (do referente), que permite distinguir [...] seja diferentes ‘mundos possíveis’, seja encadeamentos narrativos mais ou menos conformes a uma norma subjacente (cf. os gêneros fantástico, maravilhoso, realista, surrealista, etc.)”. No presente trabalho, foi adotada a primeira dessas opções, considerando-se as seguintes espécies literárias da autoria de José Saramago: o poema, o conto, o relato de viagem e o romance.

2 Neste estudo, a acepção de gênero relativa à sexualidade não é a mesma adotada pelas mais diversas teorias sociológicas, psicológicas ou mesmo filosóficas. Como se trata de investigação semiótica, o gênero é aqui entendido como uma categorização determinada por uma dicotomia semântica cujos termos são implicados por mútua negação (contradição). Assim, a negação do traço semântico masculino implica o termo feminino, e a negação do traço semântico feminino implica o termo masculino. A concepção adotada nessa apreciação do discurso saramaguiano alinha-se ao de “universais semânticos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 522), como natureza/cultura e vida/morte, dada à ampla aplicação nas mais diversas manifestações discursivas. Vale ainda ressaltar que tais dicotomias sempre são estabelecidas por mútua implicação negativa (não morte implica vida e vice-versa; não natureza implica cultura e vice-versa).

3 Saramago só produziu três livros de poesia: **Os poemas possíveis** (1966), **Provavelmente alegria** (1970) e **O ano de 1993** (1975). Os dois primeiros são escritos em versos, enquanto o terceiro é um poema narrativo em prosa.

Para Greimas e Courtés (2008, p. 228), “O gênero [textual, literário] designa uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal”. Por sua convencionalidade, a noção de gênero textual varia conforme a época e o lugar. Numa concepção “clássica”, seriam exemplos de gêneros classes de discursos literários como a comédia, a tragédia, a epopeia, dentre outros. Numa concepção “pós-clássica”, haveria gêneros narrativos como o fantástico, o maravilhoso, o surreal, dentre outros. Para os fins específicos deste trabalho, o gênero textual ou literário será considerado simplesmente como uma forma discursiva consagrada pelo uso. No caso de Saramago, considero neste estudo somente o poema, a prosa ficcional (conto e romance) e a prosa não ficcional (livro de viagem).⁴

Quanto ao gênero como construção de sentido relacionada com a sexualidade, proponho como categorização o par masculino/feminino, que, dependendo do texto, pode ser homólogo a outras dicotomias, como eu/outro, liberdade/opressão e vida/morte, dentre outras. Dispostos como termos contrários no quadrado semiótico,⁵ o masculino apresenta-se como implicação do não eminino e o feminino como implicação do não masculino. Considerado em conjunto, o par masculino/feminino forma o termo complexo que pode ser lexicalizado por hermafrodita, bissexual, unissex, dentre outras lexicalizações, a depender do texto. Já o termo neutro complexo não feminino/não masculino pode receber denominações como assexual, ágamo, agâmico, dentre outros usos.

Feitas essas anotações teóricas, passo agora à análise dos trechos selecionados da obra de José Saramago. Para começar, proponho a leitura de um dos poemas do primeiro livro da trilogia poética do autor:

⁴ Pela brevidade deste estudo, deixo para uma pesquisa posterior a crônica, o memorialismo e a dramaturgia de Saramago.

⁵ “Compreende-se por **quadrado semiótico** a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400). Um quadrado semiótico articula dois termos implicados reciprocamente por uma negação. Exemplo: masculino/feminino, considerando-se que o masculino é uma implicação do não feminino e o feminino, uma implicação do não masculino. Assim, os termos masculino/feminino, colocados na parte superior do quadrado, são contrários; os pares não masculino/feminino e não feminino/masculino, localizados nas laterais do quadrado, são contraditórios; e o par não feminino/não masculino, colocado na parte inferior ou base do quadrado, são neutros.

ARTE DE AMAR

Metidos nesta pele que nos refuta
Dois somos, o mesmo que inimigos.
Grande coisa, afinal, é o suor
(Assim já diziam os antigos):
Sem ele, a vida não seria luta,
Nem o amoramor.
(SARAMAGO, 1991g, p. 74).

O poema, construído em seis versos livres, com esquema rimático ABCBAC, explora dialeticamente o sentido do amor. No nível discursivo, percebe-se uma identidade do enunciador com os gêneros que, paradoxalmente, se fundem pronominalmente num único “nós”, denominador espiritual de duas almas em gemelidade, mas que entram em combate corporal, visto que apartados pela “pele”, que serve de metonímia à materialidade. Desse embate, resta o testemunho do “suor”. Como se trata de um jogo actancial dialético, os actantes⁶ sincretizam tanto um percurso caracterizado pela comunhão, em que os gêneros são coadjuvantes, como pela polêmica, pela incompatibilidade de gênios e de gêneros.

Nos versos finais, revela-se uma conexão isotópica⁷ que recupera semas lexicalizados por “suor”, associando-o semanticamente à “vida”, identificada como “luta”, conforme “já diziam os antigos”, ou seja, “No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás” (BÍBLIA, 1993, Gênesis 3: 19). Feitos um para o outro, homem e mulher harmonizam-se numa só humanidade (alma humana), mas podem fazer-se antagonistas, a depender da destinação a que são contratualmente submetidos.

6 Para Greimas e Courtés (2008, p. 20), “O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independente de qualquer outra determinação [...]”. Actantes, vale lembrar, são funções estabelecidas por uma relação de transitividade. Os principais actantes são o sujeito e o objeto, transitivamente vinculados por um estado (conjunção ou disjunção entre ambos) ou por uma transição de estados (passagem da conjunção para a disjunção e vice-versa). Os seis actantes desenhados por Greimas são o destinador, o destinatário, o sujeito, o objeto, o adjuvante e o oponente. Não se trata de personagens, importando esclarecer que uma mesma personagem pode exercer mais de uma função (uma personagem pode ser um destinador – quem oferece um objeto de valor ao destinatário – e também um adjuvante – o provedor cognitivo e pragmático das competências do sujeito).

7 Greimas e Courtés (2008, p. 276) definem isotopia “como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas (ou abstratas), ou figurativas [...]”. Assim, uma conexão isotópica se estabelece quando um mesmo item lexical abriga duas ou mais isotopias (polissemia).

Feita essa breve inserção na poesia de Saramago, passo agora à sua prosa, atento para as invariantes semânticas que confirmem as palavras do autor, quando disse que sua poesia teria uma repercussão estrutural ao longo de sua obra.

Considerando que o feminino é figurativizado no nível discursivo da geração do sentido e que essa figurativização resulta de uma conversão do nível narrativo, passo a observar, no arranjo actancial, a função de adjuvante/oponente, já perceptível no poema “Arte de amar”.

Cabe ao adjuvante prover o saber e o poder, sem os quais o sujeito da ação não teria as competências necessárias ao seu desempenho: “Adjuvante designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 23).

No conto “Embargo”, após uma desesperadora tentativa de livrar-se do automóvel em que estava, o motorista tenta o socorro da mulher: “Quando enfim chegou à rua onde morava, teve de imaginar como iria chamar a mulher. Parou o carro em frente da porta, desorientado, quase à beira doutra crise nervosa. Esperou que acontecesse o milagre de a mulher descer por obra e merecimento do seu silencioso chamado de socorro” (SARAMAGO, 1991f, p. 534-535).

Numa passagem de **Viagem a Portugal**, o viajante, que é o narrador, está em dificuldade sobre o caminho a tomar, até que aparece o socorro como que feérico, conforme revela a descrição eufórica da adjuvante, que é descrita como “figura de cariátide” e reconhecida como “espécie de deusa rústica das estradas”:

O viajante ia, voltava para trás, repetia a pergunta a quem já tinha perguntado, sorria amarelo quando lhe perguntavam: “Então não deu com o caminho? Olhe que é fácil, vire além, primeira à direita, etc.” Lá pelas tantas, em desânimo, o viajante encontrou a sua fada benfazeja: uma alta mulher, morena, de olhos azuis, fundos, figura de cariátide, enfim, uma espécie de deusa rústica das estradas. E como as deusas não podem enganar-se, encontrou o viajante a igreja do Mosteiro de São Pedro de Ferreira, onde afinal não pôde entrar (SARAMAGO, 1991h, p.130).

Ao aludir às cariátides, o narrador amplia a conexão isotópica relativa à função adjuvante, lembrando o auxílio arquitetônico das colunas, que figurativamente se associam às deidades femininas e, de fato, sustentam a estrutura do prédio. Curiosamente, à isotopia clássica, a descrição, carregada de referências à história da arte europeia, superpõe-se a rusticidade arcaica.

No mesmo livro de viagens, o narrador mostra-se inconformado ante a omissão do papel da adjuvante na inscrição de um túmulo do século dezesseis, onde estavam os restos mortais de um casal de nobres. No túmulo faltava a data do falecimento da mulher, mas não a do marido:

A igreja matriz, à primeira vista, desconcerta o viajante. Em terras que abundam em românico e barroco, ver aqui, na antiga aldeia de Porco, um exemplar neoclássico, é caso. Lá dentro, porém, encontram-se peças de maior antiguidade, como o túmulo quinhentista de Estêvão de Matos, falecido em 1562, e sua mulher Isabel Gil, que veio juntar-se ao marido em data que ninguém achou necessário acrescentar (SARAMAGO, 1991h, p. 207).

A adjuvante responde pela modalização do saber em vários textos, como em **A viagem do elefante**, em que Catarina de Áustria, rainha de Portugal, tira o rei D. João III, seu marido, de um impasse, sugerindo que o elefante Salomão fosse dado de presente ao primo Maximiliano II e Maria da Espanha, sua esposa:

A rainha bisbilhava uma oração, principiara já outra, quando de repente se interrompeu e quase gritou, Temos o salomão, Quê, perguntou o rei, perplexo, sem perceber a intempestiva invocação ao rei de judá, Sim, senhor, salomão, o elefante, E para que quero eu aqui o elefante, perguntou o rei já algo abespinhado, Para o presente, senhor, para o presente de casamento, respondeu a rainha, pondo-se de pé, eufórica, excitadíssima, Não é presente de casamento, Dá o mesmo (SARAMAGO, 2008, p. 13).

O nome do elefante, confundido pelo interlocutário como “intempestiva invocação ao rei de judá”, obviamente alude ao mais sábio dos reis, mas o faz de forma transgressiva, pois, também nesse caso, o saber é provido pelo gênero feminino, o que contraria a orientação sexista

tradicional. Não custa lembrar que a hipertrofia do saber salomônico não era menor do que a sua avidez sexual, sendo solidário, no texto bíblico, os sentidos de sapiência e de masculinidade:

O rei Salomão amou muitas mulheres estrangeiras, além da filha do faraó. Eram mulheres moabitas, amonitas, edomitas, sidônias e hititas. / Elas eram das nações a respeito das quais o Senhor tinha dito aos israelitas: “Vocês não poderão tomar mulheres dentre essas nações, porque elas os farão desviar-se para seguir os seus deuses”. No entanto, Salomão apegou-se amorosamente a elas. / Casou com setecentas princesas e trezentas concubinas, e as suas mulheres o levaram a desviar-se (BÍBLIA, 1993, Reis 11:1-3).

No texto de Saramago, a modalização pelo saber tem na mulher uma figurativização toda especial. De algum modo, a ideia de que o saber é proporcionado pela mulher remonta ao primeiro livro de Moisés (mas para colocá-lo em dúvida), já que Eva recobre semanticamente o actante relacionado com a modalização do saber: “E ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda a árvore do jardim comerás livremente, / Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (BÍBLIA, 1993, Gênesis 2:16-17).

Provedora do saber, programa de uso⁸ necessário ao fazer, a mulher é investida semanticamente como a que detém e que revela o enigma. É isso que reconhece o pintor S., narrador do **Manual de pintura e caligrafia**: “Quando os poetas românticos diziam (ou dizem ainda) que a mulher é uma esfinge, acertam, abençoados sejam. A mulher é a esfinge que teve de ser porque o homem se arrogou do senhorio da ciência, do tudo saber, do poder tudo” (SARAMAGO, 1991c, p. 682). No mesmo romance, o narrador evoca como arquétipo da revelação do saber e da própria cultura uma imagem pré-histórica, a chamada Vênus de Willendorf:⁹

8 O programa de uso é aquele necessário para que se efetive o programa de base. O saber, por exemplo, serve de programa de uso para que o sujeito tenha sucesso no seu objetivo final, ou seja, o programa de base.

9 Trata-se de escultura paleolítica, com figura feminina possivelmente ligada a rituais de fertilidade, com cerca de 11 cm de altura, elaborada há aproximadamente 30.000 anos. Encontra-se no Museu de História Natural de Viena, cuja página institucional está disponível em: <<http://www.nhm-wien.ac.at/>>.

Posto o que a dúvida se me levanta de saber se somos nós que possuímos o sabível do mundo ou se somos, pelo contrário, coisa intérprete desse sabível/sabido que paira sobre a terra como outra camada atmosférica e que sobrevive à morte das civilizações e também dos deuses que elas são ou são elas. Neste tempo de espantosas mulheres, a Vénus de Willendorf ainda é provavelmente uma obsessão (SARAMAGO, 1991c, p. 734).

O sentido de mistério feminino também se estende figurativamente ao espaço urbano, concebido esse como um texto lavrado por milhares de mãos que se sucedem no percurso histórico. Em **História do Cerco de Lisboa**, o revisor Raimundo Silva tenta entender a Lisboa sincrônica e a diacrônica, texto urbano engendrado por uma sucessão de lutas, relatadas estas entre o sim e o não, pois a História tem lado. Não havendo como equacionar a complexidade de sua busca, vem a ele não exatamente a compreensão, mas a sedução de conhecer o mistério daquela cidade a um tempo cristã e moura. É nessa busca pelo saber que ele metaforiza Lisboa como mulher:

Raimundo Silva está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão, e tendo cantado bateu com a janela em sinal de desprezo, mas, se os olhos do revisor o não enganam, a cortina de cassa foi afastada subtilmente, e este gesto simples bastou para quebrar-se a ameaça que estava nas palavras, na condição de as tomarmos nós à letra, porque bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia, não fosse cidade mas mulher, e a perdição somente amorosa, se o restritivo advérbio aqui tem cabimento, se não é essa a única e feliz perdição (SARAMAGO, 1991b, p. 1125-1126).

Esse mistério aparece como fenômeno instaurador do inusitado – o que remonta a Eva ou a Pandora – como ocorre em **A jangada de pedra**, quando o gesto de riscar o chão de Joana Carda como que deflagra a ruptura da Península Ibérica, que passa a se afastar da Europa. O gesto instaurador faz acordar o universo mítico adormecido, e o próprio mito é recontado na forma de uma alegoria geopolítica:

Quando joana carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère 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. Como se teria formado a arreigada superstição, ou convicção firme, que é, em muitos casos, a expressão alternativa paralela, ninguém hoje o recorda, embora, por obra e fortuna daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova, usassem distrair as avós francesas a seus netinhos com a fábula de que, naquele mesmo lugar, comuna de Cerbère, departamento dos Pireneus Orientais, ladrara, nas gregas e mitológicas eras, um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se o chamava o barqueiro Caronte, seu tratador (SARAMAGO, 1991a, p. 751).

O efeito de sentido de mistério é figurativizado na busca de dados sobre a “mulher desconhecida”, em **Todos os nomes**. Desvendar esse mistério é o que justifica a feição labiríntica desse texto, que assim é concluído: “O Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão” (SARAMAGO, 1997, p. 279). Mas talvez a mais misteriosa figurativização feminina dada ao papel actancial daquela que proporciona a modalização do saber é a que aparece em **As intermitências da morte**, visto que a própria morte assume a actorialização feminina. Paradoxalmente, a morte precisa recusar-se a matar para fazer-se presente na consciência necessária a um protagonismo existencial pleno de sentido, sem ilusões para além do limite natural da vida. No epílogo desse romance, é no compartilhamento do leito que se opera o amálgama dos gêneros, momento em que a morte dá trégua ao amor:

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 um 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 a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu (SARAMAGO, 2005, p. 207).

A função actancial de adjuvante provedora do saber converte-se, no plano semântico-discursivo da geração do sentido, especialmente em isotopias semanticamente associadas ao olhar. Dentre tantos exemplos, numa obra povoada de mulheres extraordinárias, dois me parecem paradigmáticos: Blimunda, do **Memorial do convento**, e a mulher do médico, presente no **Ensaio sobre a cegueira** e no **Ensaio sobre a lucidez**. Blimunda tem o misterioso poder de ver, quando em jejum, as vontades dentro das pessoas. Uma vez transportadas para a esfera metálica da passarola, são essas vontades que possibilitam o voo dessa máquina inventada pelo padre Bartolomeu de Gusmão. Já a mulher do médico é a única pessoa que não perdeu a visão, dentre os prisioneiros do manicômio, de modo que acaba servindo de guia aos que contraíram a “cegueira branca”. O olhar, em ambas as mulheres, é provedor do saber e também do poder, qualificações sem as quais o sujeito da ação – figurativizado pelos mais diversos atores, individuais ou coletivos – jamais entraria em conjunção com o objeto de valor a que se destina.

Se há textos de Saramago ambientados na contemporaneidade, não faltam aqueles que ficcionalizam relatos históricos ou religiosos. Nuns e noutros, a figura feminina em que se converte a função actancial de adjuvante recebe uma atenção redobrada da parte do narrador, sobretudo quando se apresenta o cenário da exploração da classe dominante. A aludida luta pela vida, no poema “Arte de amar”, configura-se como luta de classes. Do verso para a prosa, essa luta é intensificada na superexploração da mulher, como ilustra a seguinte passagem do romance **Levantado do chão**: “Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos” (SARAMAGO, 1991d, p. 923). A assimetria entre o masculino e o feminino, enfatizada pela expressão “como de costume”, faz lembrar que a transição histórica da monarquia para a república, em Portugal, em nada alterou a história da opressão de gênero.

No texto de Saramago, a adjuvante pode fazer-se oponente, como nos casos de justificação, quando o homem está em homologia semântica com o opressor. Em **O ano de 1993**, o terceiro e último título da trilogia poética de Saramago, as mulheres assumem bravamente a violência revolucionária contra as tropas invasoras. No **Memorial do convento**, Blimunda mata um frade estuprador, utilizando-se do espigão que o companheiro Baltasar usava no lugar da mão amputada:

Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajecto, há vinte anos que este ferro procurava esta segunda morte. O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo. Blimunda torceu o corpo, aterrada, não por ter matado, mas por sentir aquele peso, duas vezes esmagador. Usando os cotovelos, empurrou-o violentamente, enfim saiu de debaixo dele. O luar mostrou um pouco do hábito branco, a mancha escura que alastrava. [...] Quando ia sair dali, olhou para trás e viu que o frade tinha umas sandálias calçadas, foi tirar-lhas, homem morto vai por seu pé aonde tiver que ir, inferno ou paraíso (SARAMAGO, 1991e, p. 332-333).

Mesmo a mulher do médico, que a tantos ajuda no **Ensaio sobre a cegueira**, assume essa função vingadora:

Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (SARAMAGO, 1995, p. 185).

O fato é que Saramago assume um discurso contrário à opressão em geral e à opressão sexista em particular. Em seu projeto, busca as raízes culturais da assimetria entre os gêneros na herança judaico-cristã. No **Evangelho segundo Jesus Cristo**, esse paradigma é reiteradamente atualizado em trechos descritivos como este:

Ao cabo, postos primeiramente os burros à manjedoura, sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela, quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes (SARAMAGO, 2005, p. 43).

Cena que se perpetua em simulacros contemporâneos, como na sugestão de sentido do luto como símbolo de controle do corpo feminino, que presentifica o corpo do dominador mesmo na sua definitiva ausência:

Cipriano Algor lembrava-se de lhe ter dado os pêsames à saída do cemitério, no mesmo sítio onde meses depois tornariam a encontrar-se para trocarem impressões e promessas acerca de um cântaro partido. Era apenas mais uma viúva na povoação, outra mulher para andar vestida de luto carregado durante seis meses, a que outros seis de luto aliviado se haveriam de seguir, e muita sorte tinha ela, porque tempo houve em que o carregado e o aliviado, cada um deles, pesavam sobre o corpo feminino, e, vá lá saber-se, sobre a alma, um ano inteiro de dias e de noites, sem falar daquelas mulheres a quem, por velhas, a lei do costume, obrigava a viverem cobertas de preto até ao último dos seus dias (SARAMAGO, 2000, p. 88).

Em se tratando de luta desigual entre os gêneros, não faltam mártires, como o exemplo contemporâneo da mulher do médico, dessa vez no epílogo do **Ensaio sobre a lucidez**, que é alvejada por um atirador contratado para eliminá-la:

Mais cedo ou mais tarde a mulher do médico terá de vir à varanda. No entanto, para o caso de a espera se prolongar demasiado, o homem da gravata azul com pintas brancas traz consigo outra arma, uma fisga comum, dessas que atiram pedras e se especializaram em estilhaçar vidraças. Não há ninguém que ouça partirem-lhe um vidro e não venha correndo a ver quem foi o vândalo infantil. Passou uma hora, e a mulher do médico ainda não apareceu, tem estado a chorar, a pobre, mas agora virá respirar um pouco, não abre uma janela das que dão para a rua porque sempre há gente a olhar, prefere as traseiras, muito mais tranquilas desde que existe a televisão. A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe

as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar (SARAMAGO, 2004, p. 324-325).

Ou no exemplo ancestral da mulher de Lot, em que a provedora do saber é petrificada por uma divindade colocada em homologia com o poder machista:

O senhor fez então cair enxofre e fogo sobre sodoma e sobre gomorra e a ambas destruiu até aos alicerces, assim como a toda a região com todos os seus habitantes e toda a vegetação. Para onde quer que se olhasse só se viam ruínas, cinzas e corpos carbonizados. Quanto à mulher de lot, essa olhou para trás desobedecendo à ordem recebida e ficou transformada numa estátua de sal. Até hoje ainda ninguém conseguiu compreender por que foi ela castigada desta maneira, quando tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas. É possível que o senhor tivesse querido punir a curiosidade como se se tratasse de um pecado mortal, mas isso também não abona muito a favor da sua inteligência, veja-se o que sucedeu com a árvore do bem e do mal, se eva não tivesse dado o fruto a comer a adão, se não o tivesse comido ela também, ainda estariam no jardim do éden, com o aborrecido que aquilo era (SARAMAGO, 2009, p. 97).

A mulher de Lot, no trecho retirado de **Caim**, “olhou para trás” e foi sacrificada. O narrador denuncia a injustiça, já que “tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas [...]”. Opera-se, assim, o desvendamento ideológico subjacente ao discurso patriarcal, colocado para a sanção do enunciatário. Estão aí os olhos ansiosos pelo conhecimento, está aí o saber mais uma vez punido, está aí mais outra mulher que, a exemplo de Eva, lembrada no mesmo trecho, faz-se antissujeito, ao romper o pacto com o destinador que a quer serva de um deus masculino, tão humano, no texto de Saramago, como aquele com quem ela divide o leito, quando o que

ela quer mesmo é servir-se do saber e compartilhá-lo, provedora que é da liberdade – qualquer que seja seu preço.

Concluindo, o gênero feminino constitui, no que foi possível inferir dessas breves passagens da obra de Saramago, um tema que confere sentido a múltiplas isotopias temático-figurativas, sendo notáveis aquelas associadas à visualidade, como ilustram personagens como Blimunda ou a mulher do médico. Tais isotopias são conversões oriundas de um arranjo actancial que associa a mulher à função de adjuvante, já que proporciona ao sujeito do fazer (individual ou coletivo, reitero) as competências necessárias ao seu desempenho, sobretudo a competência cognitiva, figurativizada pelo dom do olhar ou pela aura de mistério (o saber em segredo) associada aos atores femininos. Vale ressaltar que o papel adjuvante tende a ser transgressivo, questionando-se ideologicamente as formas opressivas da sociedade, historicamente ligadas ao machismo, contra o qual se legitima o justicamento feminino. Num plano mais profundo do percurso gerativo do sentido, o gênero feminino pode ser categorizado como a alteridade sem a qual jamais se desvendaria o mistério do saber. A alteridade também explica o sentido da “pele” que separa os amantes, a um tempo estranhos e entranhados na “arte de amar”. Alteridade, enfim, que, ao valorizar o outro, pretende equacionar a tensão entre os gêneros numa síntese dialética, em que mulher e homem são simplesmente seres humanos, almas gêmeas de uma só espécie colocadas diante de um mesmo desafio, que interpreto como um percurso humanizador.

Referências

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. João Ferreira de Almeida atualizada. 2.ed. Sociedade Bíblica do Brasil. Barueri, 1993. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/ara/gn/3>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Contexto, 2008.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. A jangada de pedra. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991a. v.3.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**: conto. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. **Caim**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. História do cerco de Lisboa. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991b. v.3.

SARAMAGO, José. Manual de pintura e caligrafia. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991c. v.2.

SARAMAGO, José. Levantado do chão. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991d. v.2.

SARAMAGO, José. Memorial do convento. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991e. v.3.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. Objecto quase. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991f. v.2.

SARAMAGO, José. Os poemas possíveis. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991g. v.1.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. Viagem a Portugal. In: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão, 1991h. v.2.