



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JANYELE GADELHA DE LIMA

DE BLIMUNDA A MARIA DE MAGDALA E LILITH: A
SINGULARIZAÇÃO DA CONFIGURAÇÃO DISCURSIVA SOBRE O
SIMULACRO FEMININO NO PROJETO LITERÁRIO
SARAMAGUIANO

FORTALEZA

2026

JANYELE GADELHA DE LIMA

DE BLIMUNDA A MARIA DE MAGDALA E LILITH: A
SINGULARIZAÇÃO DA CONFIGURAÇÃO DISCURSIVA SOBRE O
SIMULACRO FEMININO NO PROJETO LITERÁRIO
SARAMAGUIANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior.

FORTALEZA

2026

JANYELE GADELHA DE LIMA

DE BLIMUNDA A MARIA DE MAGDALA E LILITH: A
SINGULARIZAÇÃO DA CONFIGURAÇÃO DISCURSIVA SOBRE O
SIMULACRO FEMININO NO PROJETO LITERÁRIO
SARAMAGUIANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior.

Aprovada em: 27/02/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Rafaela de Abreu Gomes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dr. Lucas Porto de Queiroz
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Fernângela Diniz da Silva
Secretaria de Educação do Estado do Ceará (SEDUC)

À minha mãe (*in memoriam*), que não pôde ver sua filha se tornando doutora, mas que, em vida, fez de tudo para que isso acontecesse.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior, que me acompanha desde a graduação até este doutorado, não tenho palavras suficientes que possam descrever o tamanho da minha gratidão pela excelente orientação, sempre cuidadosa e humana. És um exemplo de professor e orientador que merece e precisa ser seguido.

Aos professores doutores participantes da banca de qualificação, Rafaela Abreu e Lucas Porto. Agradeço imensamente por terem acolhido o convite e por terem contribuído de modo tão relevante para o desenvolvimento desta pesquisa. Serei eternamente grata pelo tempo que dedicaram ao meu sonho por meio de suas leituras e valiosas orientações.

À minha família, em especial aos meus pais, Raimundo Nonato e Leudeci Gadelha (*in memoriam*), que lutaram durante toda a vida para me proporcionar tudo o que não tiveram, principalmente a possibilidade de estudar. Minha querida mãe, que do céu me acompanha e que viu este trabalho sendo escrito em seu leito, saiba que finalmente o concluímos.

À minha irmã Jane Gadelha, muito mais do que irmã, por ser meu alicerce, principalmente após o falecimento de nossa mãe, por não me deixar fraquejar e por dedicar a mim seu amor mais puro e protetor.

Ao meu ponto de equilíbrio e esposo, Rafael Alencar, por ser meu maior incentivador, por acreditar em mim quando nem eu mesmo acreditava.

À Secretaria de Educação do Ceará (SEDUC), por permitir o afastamento necessário para que eu pudesse me dedicar inteiramente a esta pesquisa no último ano do curso de doutorado.

“Há esperanças que é loucura ter. Pois eu digo-
te que se não fossem essas já eu teria desistido
da vida” (Saramago, 1995, p. 290).

RESUMO

Este estudo tem por objetivo examinar a configuração discursiva euforizante do desempenho feminino dentro do discurso saramaguiano, considerando-se como *corpora* os romances *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009). Considerado como um grande expoente do cenário literário mundial, José de Sousa Saramago produziu obras marcadas por um fazer persuasivo que visava a dar voz àqueles oprimidos socialmente, entre esses, as mulheres. Desse modo, percebe-se em seus textos uma reconstrução temático-figurativa que cerca o universo feminino, fazendo com que a mulher deixe de ser apresentada como um simulacro de sujeito secundário e passivo e passe a ser um ator forte, independente, inteligente e empoderado, que busca romper com amarras e padrões sociais. Desse modo, com o apoio teórico advindo da Semiótica Discursiva, baseados em Greimas (1975, 1976), Barros (1988, 1997), Bertrand (2003), Pietroforte (2008) e Fiorin (2016), constata-se que essa recorrência euforizante feminina nos textos de Saramago é fruto de um projeto literário do autor que encontra em Blimunda, Maria de Magdala e Lilith uma tríade feminina de atualização sobre o simulacro feminino, resultando, conseqüentemente, na construção de uma configuração discursiva de valorização feminina. Ademais, nossa pesquisa constata ainda que em Maria de Magdala e Lilith há a síntese dessa configuração discursiva, possibilitada, sobretudo, pelo recurso parodístico da intertextualidade – Bakhtin (1992, 2004), Kristeva (1974), Barthes (2002), Fiorin (1994, 2011).

Palavras-chave: semiótica; configuração discursiva; feminino; intertextualidade; Saramago.

ABSTRACT

This study aims to analyze the euphoric discursive configuration of female performance inside the discourse of Saramago, considering as corpus the novels “Baltasar and Bimunda” (1982), “The gospel according to Jesus Christ” (1991) and “Caim” (2009). Considered a great exponent of the global literary scene, José de Sousa Saramago produced works marked by a persuasive act aimed at giving voice to those who are socially oppressed, amongst those, women. Thus, it is noticeable in his texts a thematic-figurative reconstruction that surrounds the female universe, making it so that the woman is no longer presented as a simulacrum of a secondary and passive subject but instead becomes a strong, independent, intelligent and empowered actor who seeks to break chains and social standards. In this way, by performing a brief recap of the theoretical foundations coming from Discursive Semiotics, based on Greimas (1975, 1976), Barros (1988, 1997), Bertrand (2003), Pietroforte (2008) and Fiorin (2016), it is observed that the euphoric female recurrence in Saramago’s texts is fruit of a literary project of the author, who finds in Blimunda, Mary of Magdala and Lilith a feminine triad of actualization over a feminine simulacrum, thus resulting in the construction of a discursive configuration of feminine appreciation. Furthermore, our research notes that in Mary of Madgala and Lilith there is the synthesis of this discursive configuration, made possible, above all, by the parodic resource of intertextuality – Bakhtin (1992, 2004), Kristeva (1974), Barthes (2002), Fiorin (1994, 2011).

Keywords: semiotics; discursive configuration; feminine; intertextuality; Saramago.

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1 – Enunciado de estado conjuntivo	117
Esquema 2 – Enunciado de estado disjuntivo	117
Esquema 3 – Enunciado de estado conjuntivo de Maria de Magdala	209
Esquema 4 – Enunciado de estado disjuntivo de Maria de Magdala	210
Esquema 5 – Enunciado de estado conjuntivo de Jesus	219
Esquema 6 – Enunciado de estado disjuntivo de Jesus	220
Esquema 7 – Enunciado de estado disjuntivo de Lilith.....	239
Esquema 8 – Enunciado de estado conjuntivo de Lilith.....	244
Esquema 9 – Enunciado de estado disjuntivo de Blimunda, Maria de Magdala e Lilith.....	250
Esquema 10 – Enunciado de estado conjuntivo de Blimunda, Maria de Magdala e Lilith....	251

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadrado semiótico dominante <i>versus</i> dominado	15
Figura 2 – Romances mais trabalhados pela crítica saramaguiana	94
Figura 3 – Trabalhos publicados na <i>Revista de Estudos Saramaguianos</i> que trazem a temática do feminino à tona	95
Figura 4 – Teses e monografias que abarcam o <i>corpus</i> de nossa pesquisa, bem como os trabalhos que trazem a questão do feminino à tona	99
Figura 5 – Obras saramaguianas que mais recebem trabalhos e estudos da crítica.....	100
Figura 6 – Quadrado semiótico	107
Figura 7 – Quadrado semiótico das categorias <i>sagrado/profano</i>	110
Figura 8 – Teses e dissertações que tratam da intertextualidade em Saramago	128
Figura 9 – Ordem de apresentação dos níveis que compõem o Percurso Gerativo de Sentido	188
Figura 10 – Gravura <i>Crucificação</i> , de Albrecht Dürer.....	190
Figura 11 – Percurso do destinador-manipulador.....	213
Figura 12 – Quadrado veridictório	216
Figura 13 – Esquema Narrativo com destinador actorializado como <i>habitantes de Magdala</i>	217
Figura 14 – Esquema Narrativo com destinador actorializado como <i>Jesus</i>	218
Figura 15 – Esquema Narrativo Canônico com o sujeito Jesus	221
Figura 16 – Quadrado semiótico de euforização do masculino.....	225
Figura 17 – Quadrado semiótico de euforização do feminino.....	226
Figura 18 – Quadrado veridictório para a sanção de Lilith	244

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Categorias semânticas homólogas	16
Quadro 2 – Estruturas padronizadas de narrativas segundo Propp (1983).....	16
Quadro 3 – Figurativização quanto aos aspectos físicos	54
Quadro 4 – Figurativização quanto aos aspectos psicológicos	55
Quadro 5 – Figurativização quanto ao casamento.....	56
Quadro 6 – Figurativização quanto à relação sexual.....	57
Quadro 7 – Figuras similares e recorrentes em discursos distintos.....	70
Quadro 8 – Actorialização dos sujeitos saramaguianos	81
Quadro 9 – Protagonismo feminino	83
Quadro 10 – A superioridade pragmática feminina.....	85
Quadro 11 – A superioridade cognitiva feminina	87
Quadro 12 – O insólito ligado ao feminino	89
Quadro 13 – A sexualidade e o prazer feminino	91
Quadro 14 – Reiteração de categorias semânticas em <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i> (1991)	109
Quadro 15 – Figurativização de Maria e Maria Madalena na gravura <i>Crucificação</i> , de Dürer	195
Quadro 16 – Figuras e temas que recobrem Maria de Magdala.....	202
Quadro 17 – Figurativização de Maria de Magdala em <i>Crucificação</i> e em <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	203
Quadro 18 – Figurativização de Maria de Magdala no enredo de <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	205
Quadro 19 – Descrição de Maria de Magdala segundo Jesus	206
Quadro 20 – Maria de Magdala segundo a perspectiva de outros interlocutários.....	207
Quadro 21 – Modalizações do objeto <i>prostituição</i>	211
Quadro 22 – Categorias homólogas a <i>masculino/feminino</i>	224
Quadro 23 – Categorias homólogas a <i>feminino/masculino</i>	227
Quadro 24 – Isotopias temático-figurativas a respeito de Lilith – Parte 1	230
Quadro 25 – Isotopias temático-figurativas a respeito de Lilith – Parte 2	233
Quadro 26 – Figuratividade do sexo para Lilith.....	234
Quadro 27 – Figuratividade do sexo para Caim	235
Quadro 28 – Figuratividade que interlocutores constroem de Lilith.....	238

Quadro 29 – Figuratividade de Lilith	239
Quadro 30 – Categorias homólogas a <i>feminino/masculino</i> em <i>Caim</i>	248
Quadro 31 – Blimunda e Lilith relacionadas à feitiçaria.....	252
Quadro 32 – Liberdade feminina.....	253
Quadro 33 – Concubinato.....	254
Quadro 34 – Perda da virgindade	255
Quadro 35 – O prazer feminino.....	257
Quadro 36 – Controle emocional feminino	258
Quadro 37 – A espera feminina.....	258
Quadro 38 – Actorialização e figuratividade dos sujeitos femininos saramaguianos	261
Quadro 39 – Protagonismo feminino	263
Quadro 40 – A superioridade pragmática feminina.....	265
Quadro 41 – A superioridade cognitiva feminina	266
Quadro 42 – O insólito ligado ao feminino	269
Quadro 43 – A sexualidade e o prazer feminino	270

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	A SINGULARIZAÇÃO DA CONFIGURAÇÃO DISCURSIVA SOBRE O SIMULACRO FEMININO NO PROJETO LITERÁRIO SARAMAGUIANO	26
2.1	A construção da configuração discursiva de euforização do feminino nos romances saramaguianos	32
2.2	Blimunda Sete-Luas	39
2.3	O pós-Blimunda no projeto literário saramaguiano	58
2.4	Aspectos recorrentes na produção literária saramaguiana	78
2.5	A fortuna crítica saramaguiana	92
3	A TEORIA SEMIÓTICA	103
3.1	Nível fundamental	107
3.2	Nível narrativo	111
3.3	Nível discursivo	122
4	INTERTEXTUALIDADE E SEMIÓTICA	127
4.1	Intertextualidade	130
4.2	O paródico em Saramago	138
4.2.1	<i>O paródico em Memorial do Convento (1982)</i>	144
4.2.2	<i>O paródico em O evangelho segundo Jesus Cristo (1991)</i>	156
4.2.3	<i>O paródico em Caim (2009)</i>	168
4.3	Paródia saramaguiana: a consagração do sacrilégio a partir do feminino	179
5	MARIA DE MAGDALA	187
5.1	Nível discursivo	188
5.2	Nível narrativo	208
5.3	Nível fundamental	223
6	LILITH	228
6.1	Nível discursivo	229
6.2	Nível narrativo	239
6.3	Nível fundamental	247
7	DE BLIMUNDA A MARIA DE MAGDALA E LILITH	250
7.1	Maria de Magdala e Lilith: a síntese da configuração discursiva de euforização do feminino	259
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	273

REFERÊNCIAS	277
--------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

Muito de homens se tem falado, alguma coisa de mulheres, mas quando assim foi, como de passageiras sombras ou às vezes indispensáveis interlocutoras, coro feminino, de costume caladas por ser grande o peso da carga ou da barriga, ou então mães dolorosas por várias razões, um filho morto, outros valdevinos, ou filha desonrada, é o que não falta. De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres, e não por causa deste namoro e futuro casamento, pois namorar também namoraram Sara da Conceição e Faustina, avó já morta e mãe ainda felizmente viva de Gracinda Mau-Tempo, e disso poucas foram as coisas ditas, as razões são outras, ainda se calhar imprecisas, e é que os tempos vêm aí (Saramago, 2020, p. 199).

Um dos aspectos mais marcantes na literatura do escritor português José Saramago¹ diz respeito à valorização dos oprimidos, uma vez que, aqueles que não tinham voz no meio social, em sua ficção, ocupam o papel principal em suas narrativas. Entre esses excluídos, o feminino é uma das categorias que ganha relevante destaque, pois, desde *Levantado do chão*² (1980) até seu último romance publicado em vida, *Caim* (2009), o leitor pode se deparar com mulheres que se distanciam do padrão estipulado pela sociedade patriarcal – sistema social que busca moldar o comportamento das mulheres, de modo que elas deveriam ocupar lugares de submissão e passividade perante a dominação masculina – e que se aproximavam, consequentemente, de um estado de liberdade perante as normas sociais impositoras. Dessa maneira, a construção dos sujeitos femininos nas obras saramaguianas se constitui como uma representação simbólica do processo histórico de luta das mulheres em prol de alcançar um espaço de valor em um mundo dominado pelo masculino.

Observa-se que esse sistema patriarcal, que será veementemente questionado por Saramago, foi responsável por criar e propagar, desde sua formação, uma dualidade semântica que se replicou na estrutura interna e na constituição de um sentido mínimo dos seus discursos. Desse modo, um discurso fundamentado nas diretrizes do patriarcalismo trazia como base semântica categorias que demonstravam a relação de desigualdade entre os gêneros, como a categoria *dominante/dominado*³, em que, discursivamente, o papel de *dominante* era ocupado

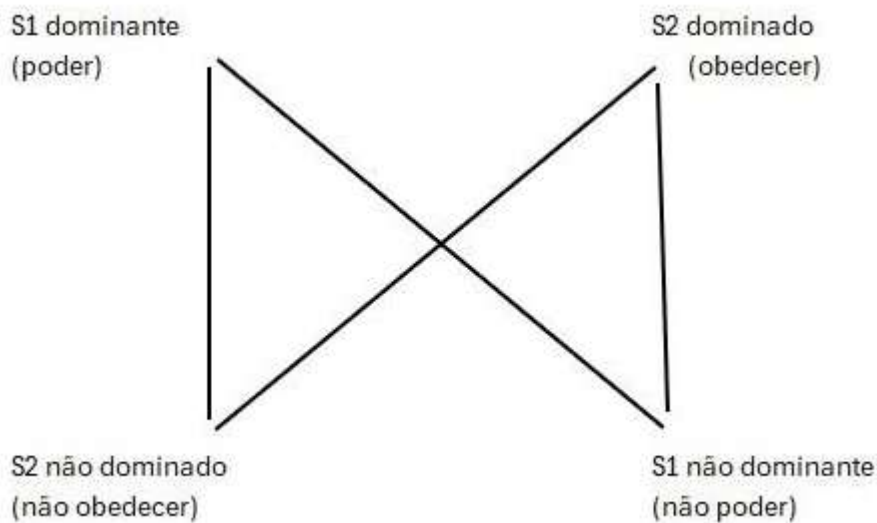
¹ José de Sousa Saramago nasceu em 16 de setembro de 1922, na aldeia da Azinhaga, Ribatejo da Golegã, pertencente a uma família de camponeses, e faleceu em 18 de junho de 2010, em Lanzarote, na Espanha. Saramago recebeu, em 1998, o prêmio Nobel de Literatura configurando-se até hoje como o único escritor em língua portuguesa a alcançar tal feito.

² Embora o primeiro romance escrito e publicado por José Saramago tenha sido *Terra do pecado* (1947), foi apenas em *Levantado do chão* (1980) que o autor ganhou notoriedade no cenário literário, de modo que esse primeiro livro acabou sendo relegado a um segundo plano pela crítica literária. Foi, portanto, com *Levantado do chão* que iniciou a trajetória de sucesso do escritor português.

³ Essas categorias (Greimas; Courtés, 2016, p. 55), por mais que se relacionem, estabelecem-se por meio de uma diferença explícita, é preciso que haja entre elas algum traço em comum, ainda que implicitamente, para que uma oposição coerente seja estabelecida. Assim, só podemos elencar *Vida e Morte* como um par complexo de uma

por uma figura masculina, enquanto o papel de *dominado* era preenchido por uma figura feminina. Logo, o discurso de caráter patriarcalista euforizava o elemento *dominante*, o masculino, detentor de um poder, em detrimento do *dominado*, feminino, que se apresentava de maneira disfórica no mesmo discurso, pois tinha apenas uma única função: obedecer. Esquematiza-se, portanto, as seguintes categorias, relacionadas dentro do chamado Quadrado Semiótico (Figura 1), formando o sentido do discurso:

Figura 1 – Quadrado semiótico dominante *versus* dominado



Fonte: elaboração própria.

Entende-se, dessa maneira, que o discurso que se estabelece na organização social desse contexto em específico é aquele que tem por sentido mínimo a ideia de que há um ser em posição de *dominante* e outro em posição de *dominado*. O dominante recebe voz e espaço para que seja representado em manifestações discursivas que replicam seus valores e poder, enquanto há um sujeito dominado, aquele que não tem como produzir e divulgar seu discurso próprio, sendo, assim, mero figurante do discurso de um ser que o domina. Além disso, por reiteração semântica, “é coerente pensar que todas as outras categorias semânticas que surgirem e que forem levantadas nos textos devem, de algum modo, ser homólogas com alguma delas” (Lima, 2021, p. 76). Dessa maneira, vão surgindo categorias semânticas que apresentam relações análogas com *dominante/dominado*, como: *feminino/masculino*, *liberdade/opressão* (Quadro 1).

categoria semântica pelo fato de elas pertencerem ao mesmo campo semântico de *existência/não-existência*, de *início/fim*, por exemplo.

Quadro 1 – Categorias semânticas homólogas

DOMINANTE	DOMINADO
masculino	feminino
liberdade	opressão

Fonte: elaboração própria.

A partir das relações estabelecidas entre as categorias acima, apreende-se que, no discurso patriarcalista, o dominante representa o gênero masculino e sua possibilidade de liberdade de expressão e de posicionamento; em contrapartida, a categoria do dominado enquadra o gênero feminino, que não tem permissão social para agir e se manifestar com liberdade, ou seja, sofrendo opressão do seu dominante.

Essa dualidade semântica reflete na literatura, exemplo disso são os contos, tipos de textos antigos que perpassam gerações, de pais para filhos, em todas as culturas. Segundo o estudo de Vladimir Propp, publicado pela primeira vez em 1928, em seu livro *Morfologia do Conto* (1983), ao analisar os contos de folclore da cultura russa, determinou a recorrência de um certo padrão de estruturas nas narrativas. Assim, o autor elenca 31 funções gerais contidas em sete esferas de ações narrativas que, segundo ele, serão aplicadas em todas as narrativas atemporalmente e independente da forma de expressão em que forem expostas (escritas ou orais). Tais padrões são reflexos de um discurso social que estabeleceu há muito tempo o que seria um discurso de cunho masculino, do *dominador*, e um de cunho feminino, da *dominada*, com suas respectivas figuras e temas. Diante disso, de acordo com o estudioso russo, as narrativas apresentarão uma base morfológica que poderão se desenrolar a partir de uma situação inicial (Quadro 2):

Quadro 2 – Estruturas padronizadas de narrativas segundo Propp (1983)

FUNÇÕES	ESFERAS DE AÇÃO
Situação inicial: o personagem se encontra estável/confortável.	Herói
1. Afastamento: o personagem se afasta daquilo que considera como seu lugar seguro.	Herói
2. Interdição: existe algo que é proibido para esse personagem e, caso ele quebre essa regra, terá uma pena ou castigo.	Herói
3. Transgressão: o personagem quebra a regra estabelecida anteriormente.	Herói
4. Interrogação: surge um novo personagem, um	Antagonista, Herói

antagonista, que quer prejudicar o personagem.	
5. Informação: o personagem se apresenta ao antagonista, oferecendo informações que ele pode usar para facilitar no momento de atacá-la.	Antagonista, Herói
6. Engano: o antagonista irá tentar enganar o personagem.	Antagonista, Herói
7. Cumplicidade: o personagem se deixa enganar pelo antagonista.	Antagonista, Herói
8. Dano: surge o problema, o centro da narrativa.	Antagonista, Herói
9. Mediação: surge o herói para resolver o problema que foi posto.	Mediador, Herói
10. Início da ação contrária: o herói vai contra o antagonista.	Herói
11. Partida: o herói sai do seu lugar de segurança para ir cumprir sua missão.	Herói
12. Função do doador: surge um personagem que tem a missão de ajudar o herói de alguma maneira, mas para isso o herói precisará passar por uma prova para receber a ajuda.	Doador, Herói
13. Reação do herói: passa pela prova e é ajudado pelo doador.	Doador, Herói
14. Recepção do objeto mágico: o prêmio da prova superada, aquilo que irá ajudar o herói.	Doador, Auxiliar mágico, Herói
15. Deslocamento: caminho do herói para o lugar de conflito.	Auxiliar mágico, Herói
16. Luta: confronto entre herói e antagonista.	Antagonista, Herói
17. Marca: o antagonista deixa uma marca no herói durante a luta.	Herói
18. Vitória: o herói vence o antagonista, o bem vence o mal.	Antagonista, Herói
19. Reparação: o problema é resolvido.	Herói
20. Regresso: retorno do herói ao lugar de início.	Herói
21. Perseguição: o herói é perseguido pelo antagonista e/ou seus ajudantes.	Antagonista, Herói
22. Socorro: o herói se salva ou é salvo por alguém.	Auxiliar mágico, Herói
23. Chegada incógnita: o herói retorna sem se identificar ou ser reconhecido.	Herói
24. Pretensões falsas: alguém se passa pelo herói.	Falso herói
25. Tarefa difícil: o herói precisa vencer um desafio	Princesa, Mediador, Falso herói

que prove que ele é realmente o herói.	
26. Tarefa cumprida: o herói vence a prova.	Herói
27. Reconhecimento: o herói tem sua identidade reconhecida.	Princesa, Mediador, Herói
28. Desmascaramento: o falso herói é desmascarado.	Falso herói
29. Transfiguração: o herói sofre uma mudança física.	Mediador, Herói
30. Punição: o antagonista e seus ajudantes recebem punição.	Antagonista, Falso herói
31. Casamento: o herói casa-se com uma personagem que estava envolvida no problema ou a personagem é sua recompensa.	Princesa, Herói

Fonte: Propp (1983, adaptado).

Como visto no Quadro 2, o estudo de Propp (1983) apresenta discursos que trazem em seu cerne a esfera do herói e da princesa, sujeitos essenciais para o desenrolar de narrativas tradicionais. Ao observar as funções a serem desempenhadas, ao herói, figurativizado a nível discursivo como um homem (é o que nos mostra os heróis dos contos de fadas, sempre homens fortes, virtuosos e belos), cabem-lhe as funções de ação, habilidade, competência, provas e desafios; enquanto ao sujeito figurativizado discursivamente pela princesa (figura feminina doce e bela dos contos de fadas) sobram apenas as funções de passividade, ou seja, sua função é esperar ser salva por seu herói. Assim, as narrativas tendiam a construir percursos, temas, figuras e isotopias⁴ estruturadas semanticamente nas normas patriarcais.

A desconstrução desse sentido construído pelo patriarcalismo começou a surgir na era moderna e contemporânea, através de lutas operárias, que remontam ao século dezenove, da participação em movimentos revolucionários (Revolução Mexicana, Revolução Russa, Guerra Civil Espanhola), do sufragismo, que marcou as primeiras décadas do século vinte, o feminismo dos anos de 1960, do aumento do número de mulheres ingressando nas universidades, que se intensificou na metade do século passado. Tudo isso fez com que a mulher conquistasse mais espaço na sociedade, passando, enfim, a conseguir produzir e divulgar discursos próprios. Ao notarem que os problemas e assuntos levantados pela categoria dos dominantes não contemplavam a todos igualmente, uma vez que praticamente só eram produzidos discursos que representavam as questões do universo masculino dominante, as mulheres passaram, então, a reivindicar um sujeito discursivo que também levasse em

⁴ Os conceitos semióticos de *temas*, *figuras* e *isotopias* serão desenvolvidos e explicados na seção destinada à teoria semiótica.

consideração suas demandas. Dessa maneira, os discursos literários com temáticas, por exemplo, de guerras, das grandes navegações, de heroísmo e de cavaleiros foram dividindo espaço com outros temas em suas manifestações discursivas, como a maternidade, o aborto, o trabalho doméstico, a prostituição, a bruxaria e outros tópicos que versavam sobre a esfera do feminino. Era preciso pensar, portanto, o mundo, a literatura, a ciência e as artes, agora, por novos contornos, não apenas pela perspectiva dos dominantes, mas, também, pela perspectiva dos dominados.

No entanto, a partir dessa reorganização de sentido discursivo, é preciso destacar que, ao retomarmos inicialmente o conceito de gênero, temos que é considerado gênero “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa, da masculinidade e da feminilidade” (Scott, 1990, p. 5). Desta forma, ao falar de gênero, é preciso levar em consideração as variadas representações culturais que versam sobre o que a sociedade aponta como masculino e feminino, pois é isso, e não o sexo biológico, que definirá o gênero. Tais representações constituem, assim entendidos, os sistemas de gênero, de forma que ser representado (ou se representar) como “homem” ou “mulher” já subentende a “totalidade dos atributos sociais associados a homens e mulheres” (Lauretis, 1994, p. 212). Assim, mais do que trazer novos discursos centrados agora no sujeito feminino, era preciso também reorganizar os papéis e os estereótipos atribuídos ao gênero feminino ao longo dos séculos⁵.

Posto isto, após abrir espaço e dar voz para os discursos dos dominados, como o feminino, era preciso também desconstruir a rede de atributos determinados para cada gênero. Começa-se, então, a construir um novo sujeito actorializado e figurativizado como feminino, que desempenha outras funções em seus percursos narrativos e que é cercado por figuras e temas que podem construir outros tipos de isotopias, agora não mais de fragilidade e passividade, mas sim de inteligência (modalização cognitiva) e ação (modalização pragmática), por exemplo. A partir disso, os discursos que circulam no seio social passam a ter um novo tipo de enunciador que, por consequência, constrói um discurso que pressupõe um novo enunciatário, aquele que, até então, também não se sentia representado na esfera discursiva

⁵ Dessa maneira, dentro de um discurso, ser homem ou mulher pressupõe carregar consigo aspectos que foram socialmente e culturalmente determinados como sendo característicos de homem ou de mulher. Por exemplo, a nível discursivo, durante muito tempo, ao figurativizar o sujeito como homem, junto dele vinham os atributos, temas e figuras que criavam uma isotopia (reiteração semântica) de força física, intelectualidade, poder, autoridade, entre outras características que foram responsáveis pela implementação de anos de poder e domínio do masculino no meio social. Por outro lado, ao construir em um discurso um sujeito figurativizado por uma mulher, construiu-se, por meio de figuras e temas, uma isotopia de sensibilidade, fraqueza, aquela que precisa ser salva, além de colocá-la sempre na esfera doméstica, como mãe e esposa. Desse modo, ficou enraizado historicamente, devido ao poder do patriarcalismo que dividiu dessa forma os atributos sociais de cada sexo, a imagem do homem como um ser dominante e opressor; em contraposição, a ideia de mulher como ser submisso e oprimido.

dominante. Além disso, essa nova maneira de representar o feminino intenta uma forma de, ao menos, desconstruir a imagem de submissão e opressão ao qual a mulher foi relegada ao longo do tempo e as consequências que isso trouxe para os dias atuais, uma vez que essa opressão historicamente sofrida pelas mulheres ainda não foi superada na contemporaneidade.

Diante disso, foram muitas as razões que contribuíram para que este trabalho se voltasse para a investigação de sujeitos femininos que rompem com os ideais propagados pelo patriarcalismo na literatura saramaguiana. Além dessa temática estar em evidência academicamente⁶, ela também se faz presente socialmente, uma vez que o contexto sócio-histórico atual nos permite, diariamente, fazer pertinentes reflexões acerca de situações recorrentes em nossa sociedade, tais como: a constante opressão sofrida pela mulher, devido às normas de uma sociedade reiteradamente machista que tenta, por todos os meios, dominar o corpo feminino; bem como o resultado dessa opressão que leva, inclusive, à morte dessas mulheres, como podemos constatar a partir do assustador número de casos de feminicídios que são noticiados pela mídia – segundo a CNN, em 2025, o Brasil registrou um recorde de feminicídios, quatro mulheres foram mortas por dia, totalizando 1.470 ocorrências, esse é o maior número já registrado desde 2015, quando a lei incluiu o feminicídio no Código Penal (Silvestre; Wood; Farias, 2026).

Essas e outras situações nos mostram como o sujeito feminino ainda é posto para ocupar papéis em posição de inferioridade e opressão pelo meio social em que estamos inseridos, tudo isso fruto de um passado que praticava a repressão da mulher, passado esse que não é superado, o que nos leva a refletir e a ponderar a respeito das razões para tal problemática se fazer presente ainda hoje. Assim, estamos em um momento propício para engendrar e agregar pesquisas nessa perspectiva temática, não apenas com o intuito de contribuir academicamente, mas também como contribuição social a essa luta. Logo, dar voz a essas questões em todos os discursos possíveis – literário, acadêmico, midiático, cinematográfico, entre outros – é de extrema importância para divulgar, refletir, discutir e, quem sabe, finalmente, ressignificar o papel que foi dado às mulheres no passado, criando, assim, uma nova imagem do ser feminino na atualidade.

Consciente da necessidade de tal transformação social e discursiva, José de Sousa Saramago dedicou seus anos de escrita à construção de uma literatura que se voltasse não mais para a classe dominante, mas, sim, que proporcionasse um destaque para os oprimidos e

⁶ Estudos como os de Butler (2010), Xavier (1998, 2007), Robles (2019), Federici (2017), entre outros, ajudam a fomentar a pesquisa a respeito da questão de gênero, principalmente do feminino, bem como suas decorrentes problemáticas, no meio acadêmico.

excluídos do seio social. Desse modo, seu discurso literário não carrega em seu centro, por exemplo, a configuração temático-figurativa do universo dominante masculino, mas, ao contrário, a partir de suas motivações culturais e ideológicas, como o marxismo, o autor proporcionou que sua literatura fosse palco para a construção do protagonismo e da valorização de classes desprestigiadas socialmente, como a do feminino, reparando, assim, os anos de opressão e de apagamento histórico/social/cultural que essa categoria sofreu. Diante disso, Saramago, em sua literatura, produziu textos que deixavam em segundo plano aquele sujeito anteriormente prestigiado pelo meio social, actorializado e figurativizado discursivamente por atores masculinos e, oposto a isso, trouxe para o primeiro plano um novo tipo de sujeito, mais forte e poderoso que o anterior, preenchido discursivamente por atores femininos, que vinham questionar esse passado opressor e reivindicar um presente e futuro que lhes proporcionassem um espaço de reparação e valorização. É isso o que se depreende a partir desta reflexão do autor:

Para começar, gosto das mulheres. Acho que elas são mais fortes, mais sensíveis e que têm mais bom senso que os homens. Nem todas as mulheres do mundo são assim, mas digamos que é mais fácil encontrar qualidades humanas nelas do que no gênero masculino. Todos os poderes políticos, econômicos, militares são assuntos de homens. Durante séculos, a mulher teve de pedir autorização ao seu marido ou a seu pai para fazer o que fosse. Como é que podemos viver assim tanto tempo condenando metade da humanidade à subordinação e à humilhação? (Saramago, 2017 *apud* Barbosa, 2019, p. 420).

A partir desse posicionamento do autor, é possível encontrar em sua literatura textos que desafiam e colocam em questionamento esse histórico marcado por desigualdades de gênero. Dessa maneira, Saramago apresenta em seus romances um leque de sujeitos femininos das mais distintas naturezas: desde aquelas mulheres passivas e subservientes (representando a transição que se dará para a valorização do feminino), até as que são subversivas; das que representam as mulheres mais simples da sociedade até aquelas inspiradas em figuras históricas da aristocracia; mulheres que se desenrolam nos conflitos de nossa contemporaneidade e mulheres que se fizeram presentes em tempos mais antigos; mulheres místicas e mulheres verossímeis; mas sempre mulheres fortes, transgressoras e protagonistas.

Ademais, esse posicionamento do autor, em buscar, por meio de seu fazer literário, promover uma reparação para os sujeitos femininos, reflete-se tanto em termos quantitativos quanto qualitativos. Se fôssemos contar o número de mulheres construídas na produção literária do autor, encontraríamos que, de um total de 354 personagens, 76 são mulheres, ou seja, pouco mais de 21% de figuras femininas⁷ constituem a literatura saramaguiana. Além disso, observa-

⁷ Levantamento realizado com base no estudo de Ferraz (2012, p. 32-35).

se que nos romances houve sempre uma preocupação por parte do autor para que essas mulheres fossem os personagens mais marcantes e de maior destaque em seus textos, pois, como o próprio autor defende:

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

Desse modo, ao nos depararmos com obras como *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005) e *Caim* (2009)⁸, podemos observar que a construção do sujeito feminino se afasta do conservadorismo patriarcal, como observado nos contos populares estudados por Propp (1983).

Além disso, há nesses romances outros conotadores contextuais e intertextuais: em *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa*, temos um recorte histórico; já em *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, temos questões contemporâneas; e em *A jangada de pedra* há uma mistura de recorte histórico (formação da Comunidade Europeia) e de contemporaneidade do enunciador; e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* temos uma intertextualidade com o texto bíblico. Percebe-se, desse modo, que subjacente às variáveis figurativas dos demarcadores e contextos históricos, entre judaico-cristãos e contemporâneos, nota-se como invariante a actorialização assumida por personagens femininas que desempenharam funções e agregaram o ideal de poder, inteligência, força e independência que muito chamaram atenção da crítica para a produção literária de José Saramago. Diante disso é que construímos a tese que embasa esta pesquisa: o projeto literário saramaguiano apresenta uma configuração discursiva que visa a euforização do sujeito feminino.

Assim, diante de um acervo diversificado de mulheres e a fim de constatarmos essa tese, elegemos em nossa pesquisa três dessas mulheres para uma análise mais minuciosa: Blimunda⁹, de *Memorial do convento* (1982), surgirá em nosso estudo como a ponto de partida

⁸ Fizemos um recorte na obra saramaguiana sinalizando apenas seus romances.

⁹ Importante ressaltar que não consideramos Blimunda como a primeira personagem feminina da literatura saramaguiana a ser apresentada de maneira euforizante, uma vez que desde seu primeiro romance, *Terra do pecado*, a figura feminina já era destaque na ficção do autor. No entanto, usamos Blimunda como ponto de partida

para a configuração discursiva euforizante feminina a partir da perspectiva de ruptura com os padrões judaico-cristãos; e Maria de Magdala, de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), e Lilith, de *Caim* (2009), que, frutos da empreitada de Blimunda, consideramos como uma síntese da singularização dessa configuração discursiva sobre o simulacro feminino. Consideramos, então, Blimunda, Maria de Magdala e Lilith como a tríade feminina saramaguiana que traz à tona a quebra das expectativas de uma sociedade baseada em códigos judaico-cristãos. Desse modo, ao observarmos a actorialização e a figurativização feminina desses sujeitos, podemos encontrar, num nível mais profundo de abstração, percursos narrativos que colocam esses sujeitos femininos como detentores das competências modais cognitivas (saber) e pragmáticas (poder) necessárias a um fazer protagonista, em vez de apenas coexistirem testemunhalmente enquanto outros sujeitos realizam ações. Assim, no âmbito da Semiótica Discursiva, é possível afirmarmos que nesses discursos se atualiza uma configuração discursiva feminista:

Numa primeira aproximação, as configurações discursivas aparecem como espécies de micronarrativas que têm uma organização sintático-semântica autônoma e são suscetíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas, adquirindo então significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto (Greimas; Courtés, 2016, p. 87).

Dessa maneira, para a teoria semiótica, que neste trabalho adotamos como fundamentação teórica e percurso metodológico, a configuração discursiva se particulariza segundo o modo por meio do qual os textos, com alguns traços semelhantes, podem ser reunidos sob uma mesma denominação, relativa a um motivo que se revela como tipologia textual socialmente reconhecida (história de amor, ciúme, aventura, formação, perfil feminino, dentre tantas outras). É isso o que ocorre nas obras saramaguianas citadas anteriormente pelo tratamento eufórico dado à mulher, ou seja, os romances atualizam um mesmo tema, a valorização feminina, mas têm diversas formas de o apresentar textualmente, assim, encontramos essa valorização feminina em romances históricos e em intertextos bíblicos, em sujeitos advindos do mundo real e em sujeitos pertencentes à esfera mitológica, sujeitos provenientes de contextos contemporâneos e sujeitos de contextos antigos, entre outras distinções discursivas.

Diante disso, nosso estudo busca defender a tese de que o projeto literário saramaguiano se apresenta, em sua totalidade, como atualização e realização de uma configuração discursiva que visa a ressignificar o feminino, uma vez que há uma repetição de

no sentido de que é a partir dela que o rompimento com as normas judaico-cristãs se dá de maneira mais demarcada na narrativa de Saramago.

uma estrutura elementar (homologação categórica entre os termos complexos feminino/masculino e liberdade/opressão). Assim, a produção saramaguiana se configura como uma acumulação de um tipo de discurso que tem por objetivo um fazer persuasivo de argumentar pelos oprimidos, de desmascarar a ideologia e desconstruir uma base histórica de opressão às mulheres. Portanto, nossa pesquisa defende, a partir de uma fundamentação teórico-metodológica da Semiótica Discursiva Greimasiana, a tese de que os discursos saramaguianos se alinham a uma configuração discursiva do empoderamento feminino, iniciando em Blimunda e encontrando em Maria de Magdala e em Lilith uma síntese de tudo o que podemos observar nesse âmbito em seus outros textos.

Vale ainda ressaltar que a escolha pela Semiótica Greimasiana como fundamentação teórica de nossa pesquisa, justifica-se por ela se apresentar como uma ferramenta de investigação da produção de sentido em textos e discursos. Desse modo, por meio de seu Percurso Gerativo de Sentido, ela nos permite analisar as obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, desde as estruturas mais profundas e abstratas até a manifestação textual, a fim de demonstrar como o sentido foi construído. Logo, os recursos semióticos nos auxiliam na compreensão dos significados atribuídos às construções identitárias do gênero feminino.

Além disso, nossa pesquisa está sob a área da Literatura Comparada, uma vez que ela nos permite trabalhar as relações estabelecidas entre obras distintas, como é nosso caso, visto que o *corpus* de nossa pesquisa é constituído por três obras de um mesmo autor. Ademais, ampliando os movimentos da Literatura Comparada, percebe-se que ela também é capaz de “atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação” (Carvalho, 1991, p. 10), que é o que veremos em nossa pesquisa a partir da utilização de conceitos e métodos advindos da Semiótica.

Ademais, em relação ao *corpus* de nossa pesquisa, precisamos optar entre dois procedimentos, também propostos por Greimas (1976, p. 191): eliminação ou extração. Visto que estamos trabalhando com romances, é conveniente, já que não poderíamos utilizar todo o texto, selecionar determinadas partes que se apresentam como as mais pertinentes para nossa investigação. Dessa maneira, em nosso trabalho de análise, faremos uso, em geral, da extração, ou seja, a partir da seleção de partes específicas dos romances que se configuram como mais relevantes para nossa análise, serão aplicados a essas partes de textos os mecanismos de análises propostos pela Semiótica Greimasiana, a fim de que consigamos alcançar os objetivos aqui elencados.

Diante disso, com o objetivo de comprovarmos nossa tese de que há uma configuração discursiva de euforização do feminino que fomenta o projeto literário

saramaguiano, bem como essa configuração discursiva pode ser sintetizada por sujeitos advindos de uma intertextualidade bíblica, nosso trabalho será dividido em cinco partes principais, após este primeiro capítulo introdutório: a segunda seção da pesquisa tem como foco demonstrar como se dá a construção da configuração discursiva feminina saramaguiana, constitui-se, dessa maneira, como uma revisão dos romances de Samarago, a fim de analisarmos como se particulariza a actorialização do feminino desde *Memorial do convento* (1982), a partir de Blimunda, até os romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), com Maria de Magdala, e *Caim* (2009), com Lilith; já no terceiro capítulo temos uma breve recapitulação da teoria semiótica greimasiana, com o intuito de que a análise das obras, bem como o conceito de configuração discursiva sejam realizadas com o entendimento metalinguístico necessário; o quarto capítulo apresenta uma visão geral acerca do conceito de intertextualidade, uma vez que ele se faz relevante em nossa pesquisa por tratarmos de obras que são frutos desse recurso, além disso, destacamos ainda neste capítulo a relação existente entre a intertextualidade e a semiótica; no capítulo cinco encontramos a análise semiótica, a partir do percurso gerativo de sentido, do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), focando no percurso do sujeito feminino Maria de Magdala; no capítulo seis, seguimos com a análise semiótica da obra *Caim* (2009), mais precisamente no percurso do sujeito feminino Lilith; por fim, no capítulo sete, será possível estabelecermos as similaridades entre as estruturas das obras que compõem os *corpus* de nossa pesquisa, além de demonstrarmos como os romances que se constituem como intertextos bíblicos constroem dois sujeitos femininos que podem ser considerados como uma síntese da configuração discursiva de euforização do feminino, inaugurada por Blimunda, em *Memorial do convento* (1982), ideia central defendida como a tese de nossa pesquisa.

2 A SINGULARIZAÇÃO DA CONFIGURAÇÃO DISCURSIVA SOBRE O SIMULACRO FEMININO NO PROJETO LITERÁRIO SARAMAGUIANO

Suponho que às minhas leitoras lhes agradará que isto seja uma constante, porque verdadeiramente, como personagens, quem sempre salva os meus livros são as mulheres. Não é que os homens não sejam pessoas boas, que o são e podem sê-lo, mas ao lado delas aparecem sempre como pequenos aprendizes (Saramago, 2013b, p. 34).

José de Sousa Saramago é um dos maiores expoentes do cenário literário mundial. Para os nove países¹⁰ que têm a língua portuguesa como idioma oficial, o autor é ainda mais caro, uma vez que, até então, consagrou-se como o único ganhador do Prêmio Nobel de Literatura com obras nesse idioma. Porém, não é apenas pela vasta lista de premiações, doutoramentos *honoris causa* e outras inúmeras distinções pelo mundo afora¹¹ que tornam Saramago um dos nomes mais importantes e reconhecidos da literatura contemporânea, mas, principalmente, por apresentar a seus leitores um projeto literário que carrega questões de relevância histórica e social no centro de suas narrativas¹². Somado a isso, sua obra passeia pelas mais diversas vertentes textuais, como romances, contos, crônicas, dramaturgia, poesia, literatura infanto-juvenil, literatura de viagens, diários, ensaios, memórias, textos jornalísticos, enfim, uma diversidade de escritos que deixam marcas de um enunciador genial, desafiando a práxis interpretativa daqueles que têm o prazer de lê-los. Esse é, com sua notável competência discursiva, o autor das obras escolhidas para compor o *corpus* de nossa pesquisa: *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009).

Na proposta discursiva saramaguiana, há muitos aspectos que chamam a atenção de seus enunciatários. Ao observarmos seus romances, encontramos, por exemplo, uma linguagem de caráter oralizada, em que pontuações, sinais de introdução de diálogos e marcações de parágrafos são relegadas ao segundo plano, uma vez que a prioridade linguística é que a escrita simule o fluxo espontâneo de uma interlocução. Dessa maneira, a escrita saramaguiana é

¹⁰ Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné-Equatorial, Moçambique, Portugal, Timor-Leste e São Tomé e Príncipe são os países que adotaram o português como idioma oficial.

¹¹ No *site* da Fundação José Saramago (2026) – atualmente o espaço digital com mais informações sobre o autor e sua obra – podemos encontrar listadas mais de 29 premiações (entre elas o *Nobel de Literatura*, em 1998, e o *Prêmio Camões*, em 1995), além dos 30 doutoramentos *honoris causa*, em diversas universidades em todo o mundo, bem como 71 distinções de mais variadas naturezas, como medalhas, membro de importantes academias, entre outros.

¹² Os textos saramaguianos apresentam aos leitores diversos assuntos de suma relevância, seja de ordem política, como aqueles que trazem em sua narrativa as questões referentes à Revolução dos Cravos, à ditadura, aos governos autoritários, questões diplomáticas com outros países, principalmente o que concerne à União Europeia, bem como assuntos de ordem social, como aqueles que se voltam para a mulher na sociedade, a alienação do ser humano, o consumismo, o individualismo e egoísmo humano. Esses são apenas alguns dos temas trabalhados no projeto literário saramaguiano.

facilmente reconhecida, visto que apresenta uma identidade formal própria e característica, sobretudo a partir de *Levantado do chão* (1980), quando esse estilo de escrita foi inaugurado. Segundo o autor, esse modo peculiar de escrever não surgiu de caso pensado; ao contrário, o fez sem se dar conta. É o que ele diz em uma entrevista cedida a Juan Arias, que foi publicada no livro *José Saramago. O amor possível* (2003):

Quando ia na página 24 ou 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligando, interunindo o discurso direto e o discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas. O caso é que quando cheguei ao final não tive outro remédio senão voltar ao princípio para pôr as 24 páginas de acordo as outras (Arias, 2003, p. 74).

Para além da reinvenção nas convenções de pontuação, o conteúdo enunciado também atrai a atenção de seus enunciatários, pois a construção e articulação dos elementos da narrativa marcam uma posição ideológica tomada pelo enunciador que objetiva dar voz aos oprimidos pelo meio social. Nota-se, desse modo, que o enunciador saramaguiano traz para o centro da narrativa os trabalhadores comuns, operários, profissionais desvalorizados socialmente, mulheres, pecadores, ou seja, aqueles que cotidianamente são excluídos do prestígio social. Dessa maneira, o discurso saramaguiano é atravessado por demandas sociais, culturais, religiosas e históricas que, inseridas no fazer literário de seu enunciador, tornam-se leituras socialmente impactantes para seus enunciatários, obviamente a depender da adesão aos valores aí veiculados.

Podemos elencar vários exemplos dessa posição ideológica do enunciador saramaguiano ao revisitar seus textos¹³. No romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), que marca sua maturidade literária¹⁴, há uma reflexão sobre o próprio sentido da arte no relato em primeira pessoa do pintor H., que, elaborando um diário, encontra na escrita a consciência sobre a missão social da pintura. Em *Levantado do chão* (1980), que acompanha o trajeto da família Mau-Tempo desde o início da República até a eclosão da Revolução dos Cravos, o enunciador cede voz às lutas vividas pelos trabalhadores do campo, relatando suas necessidades, denunciando a repressão que sofreram por parte dos grandes latifundiários, que contavam com a brutalidade policial para conter o movimento reivindicatório desses trabalhadores. Em *Memorial do Convento* (1982) continuamos diante da autoridade opressora dos ricos sobre os pobres trabalhadores, a fim de que se construísse o Convento de Mafra o

¹³ Referimo-nos, nesta pesquisa, apenas aos romances.

¹⁴ Saramago excluiu de sua bibliografia os títulos *Terra do pecado* (1947), que conta a história da jovem viúva Maria Leonor, e *Claraboia* (2011), concluído, mas não publicado, em 1953.

mais rápido possível, sem a preocupação de oferecer condições mínimas e dignas de trabalho aos operários. Além disso, nesse romance, não são nem o rei e nem a rainha que ganham destaque, mas sim aqueles que são explorados por eles. Já em *A jangada de pedra* (1986) o enunciador revela, por meio da separação geográfica da Península Ibérica do restante do continente europeu, a exclusão que os países ibéricos sofriam por parte da classe dominante dos demais países do continente, uma vez que não eram reconhecidos e nem se identificavam social e culturalmente como pertencentes à Europa. Em *História do cerco de Lisboa* (1989) o enunciador faz uma crítica à historiografia ao questionar a posição de superioridade dos cristãos portugueses perante os mouros, pretendendo, desse modo, modificar o final de uma história de dominação portuguesa. Ainda de inspiração histórica, um de seus últimos romances, *A viagem do elefante* (2008) recupera um episódio pitoresco documentado, quando o elefante Salomão foi enviado como presente por D. João III, por sugestão de sua esposa austríaca, a rainha Catarina, ao arquiduque Maximiliano da Áustria, de modo que o enunciador apresenta uma crítica ao poder exacerbado que a nobreza detém no meio social.

Continuando a elencar exemplos dessa valorização das minorias nos romances saramaguianos, temos em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) uma voz feminina, da camareira Lídia (alusiva a um poema do heterônimo pessoano que se faz protagonista desse romance), proveniente de uma classe baixa da sociedade, que ganha espaço discursivo para falar sobre revolução (o irmão de Lídia participa de uma revolta dos marinheiros), fazendo com que um homem, médico de profissão e aristocrata de convicção, passasse a repensar o mundo em que vive, sendo, dessa maneira, a mulher que guia e orienta, que conduz o homem a não ficar impassível ante o “espetáculo do mundo”. Esse mesmo questionamento sobre o verdadeiro *ser e estar* no mundo acompanha também o protagonista de *Todos os nomes* (1997), visto que é um homem de meia idade, simples funcionário do cartório da cidade, ou seja, detentor de uma profissão nada vangloriosa ou tida como importante pela alta classe, quem tem entre as mãos a informação da identidade de todos os cidadãos, vivos e mortos, conhecendo, assim, a identidade de todos, menos a sua que, para além do simples nome, é o objeto de valor que todos os sujeitos buscam encontrar em uma sociedade caótica. Algo similar ocorre em *O homem duplicado* (2002), pois aquele que tem espaço de protagonismo no enredo é um professor de História, mais uma profissão sem *glamour* perante a alta classe, e é ele que consegue apresentar as indagações sobre identidade em uma sociedade repleta de padrões idólatras relativamente aos meios de comunicação, lembrando que o sócio do professor é um ator. Algo análogo ocorre em *A Caverna* (2000), em que uma família de oleiros, mais uma vez profissionais de áreas desvalorizadas

socialmente, deixa de ser necessária para a sociedade, uma vez que é engolida pelo mercado industrial e capitalista.

A partir das explanações sobre as obras citadas acima, percebe-se que o papel da mulher nos romances saramaguianos vem aos poucos se desenhando de modo que elas sejam apresentadas como guias e orientadoras dos homens em suas jornadas, além de desempenharem a função de promover o fazer reflexivo suscitado no texto. É o que fazem Gracinda Mau-Tempo e Maria Adelaide Espada, em *Levantado do chão* (1980), ao questionarem o poder patriarcal e o espaço da mulher em meio a uma sociedade opressora; assim também o faz Blimunda, em *Memorial do convento* (1982), ao se apresentar como símbolo de transgressão da sociedade em que estava inserida e, dessa maneira, colocando em questão os padrões conservadores instituídos socialmente; o mesmo ocorre em *A jangada de pedra* (1986), pois Maria Guavaira e Joana Carda são as responsáveis pela divisão inexplicável da Península Ibérica e por guiar o grupo de homens em direção a uma nova identidade, repensando o conceito de identidade e de pertencimento nacional; do mesmo modo, em *História do cerco de Lisboa* (1989), é Maria Sara que, invertendo a distribuição tradicional dos papéis dos gêneros dentro do ambiente de trabalho, orienta o protagonista na sua procura de uma nova perspectiva sobre a História; em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) é Lídia, uma camareira, que leva um médico a pensar em seu lugar e em seu papel em uma sociedade que estava à beira de uma revolução; também em *Todos os nomes* (1997) e em *O homem duplicado* (2002) são as mulheres que surgem na narrativa a fim de instigá-los e orientá-los em busca da verdadeira identidade e essência de cada um diante de um mundo caótico.

Se até esse momento o enunciador saramaguiano destacava o papel da mulher em seus textos apresentando-as como orientadoras dos homens, a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) essa voz feminina passa a ter ainda mais protagonismo, pois agora é a mulher que pode, enfim, tomar as rédeas de um mundo (ou de um manicômio desativado que serve de espaço para a quarentena de uma epidemia de cegueira) governado por homens que, nitidamente, não deu certo. Assim, se antes elas orientavam, agora elas agem. Em *As intermitências da morte* (2005), esse ser lendário e ameaçador, a morte, é figurativizado como uma mulher, oferecendo-se novamente ao ator feminino o empoderamento de ser o sujeito que realiza, que é ativo e responsável pelas ações e transformações no mundo. Além disso, num contraponto intertextual com a *Bíblia*, tanto em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), quanto em *Caim* (2009), o enunciatário tira o foco da figura divina perfeita e coloca o pecador, o oprimido, como centro da sua narrativa, logo, é a prostituta e a feiticeira

que ganham protagonismo nos discursos saramaguianos, no lugar da figura masculina, dominadora e poderosa sob o simulacro de Deus¹⁵.

Nos exemplos citados acima, nota-se que há algo que surge com certa recorrência nos romances saramaguianos: os sujeitos considerados como inferiores pelo meio social tomam, agora, uma posição de valorização, de superioridade, ganham voz e espaço nesses textos. Essa recorrência é o que nos permite defender a tese de que há nos romances o estabelecimento de uma configuração discursiva que visa a defender e valorizar as maiorias sociais oprimidas, como o trabalhador, o pobre, o pecador, o rejeitado. No entanto, é possível notar que há ainda um afunilamento dessa configuração discursiva quando observamos que o enunciador saramaguiano está trazendo ao centro do discurso, para além das classes descritas acima, uma figura que ganha muito destaque em seus textos: o feminino. Desse modo, o enunciador saramaguiano constrói textos em que, recorrentemente, mobiliza figuras em torno da realização de temáticas que colocam uma maioria oprimida em posição de valorização e superioridade: no caso aqui estudado, as mulheres.

Se antes, como vimos em Propp (1983), por exemplo, ao feminino cabiam apenas papéis passivos e secundários dentro das narrativas, agora, nos discursos saramaguianos, as mulheres figurativizam sujeitos, seja como provedoras cognitivas e pragmáticas do sujeito coletivo (grupo ou classe social oprimida), seja como sujeito do próprio *fazer*, isto é, cabe-lhes a realização do percurso de conjunção com objetos de valor que polemizam com o conservadorismo patriarcal:

Em geral, a obra de José Saramago não cultiva discursos, modelos ou estruturas patriarcais. Ao contrário, criou um elenco inumerável de figuras de mulheres fortes, sábias, donas da sua sexualidade e serenamente superiores aos seus parceiros masculinos, sejam elas protagonistas ou figuras secundárias (Baltrusch, 2014, p. 155).

Constata-se, dessa maneira, a existência de uma contribuição do enunciador saramaguiano para a construção de uma nova representação da mulher no romance português, uma vez que a mulher construída por esse enunciador suscitará figuras e temas que não compactuam com o que vinha sendo apresentado até então na esfera literária. A mulher apresentada no enunciado saramaguiano tem uma identidade fortemente constituída e distanciada das imagens antigas do feminino que foram consagradas em diferentes momentos

¹⁵ Importante destacar que trataremos como exemplos nesta seção apenas alguns dos romances de José Saramago que destacam de maneira mais perceptível o objetivo que elencamos em nossa pesquisa, ou seja, o de demonstrar de maneira mais explícita a construção de uma configuração discursiva de valorização do feminino em seus textos. No entanto, as obras que ficarem de fora, outros romances, poesias, teatro, contos e crônicas, por exemplo, também podem se aproximar da construção dessa configuração discursiva, mas, a fim de selecionarmos o melhor recorte para nossa pesquisa, não tivemos como apresentar todas.

literários, ou seja, a mulher deixa de ser musa, deusa, princesa, inerte, passiva e apenas adorada e passa a ocupar outra posição no texto literário. Logo, o feminino saramaguiano é símbolo de transgressão ao subverter as mais conservadoras ideias, como a posição da mulher em um relacionamento amoroso, seu comportamento, seu espaço no local de trabalho, a propagação de sua voz e de seus desejos, sua sexualidade, sua autoridade, sua presença e sua própria existência:

As mulheres saramaguianas são fortes, decididas e, mesmo que tenham pouca ou quase nenhuma alternativa para escapar da opressão que sofrem, plantam uma semente que germinará no contexto em que vivem. Individual ou coletivamente, essas mulheres, costuradas com linha nobre, intervêm em seu contexto e são figuras de extrema importância na construção de suas narrativas, ou das narrativas dos protagonistas (Ricciardi, 2022, p. 10).

Diante disso, percebe-se que há uma recorrência de figuras e temas a serem atribuídos às mulheres nos romances saramaguianos, e é essa recorrência que nos permite perceber a existência de uma linha que perpassa por todos esses romances e estabelece uma grande configuração discursiva no projeto literário saramaguiano: a euforização do feminino.

Ademais, não podemos esquecer que na instância da enunciação, como nos apresenta Fiorin (2007), o autor está implícito e é pressuposto pela própria existência do enunciado, sendo chamado de enunciador, que nada mais é do que um sujeito da enunciação. Desse modo, não podemos deixar de levar em consideração os ideais que o autor José Saramago transfere para dentro de seus textos por meio do simulacro enunciador. Assim, podemos destacar uma entrevista cedida pelo escritor português e publicada na revista *Blimunda*, que demonstra sua predileção por representar mulheres fortes em sua narrativa em detrimento dos homens, o que é realizado em seus romances, por meio da linguagem, a partir de seu enunciador:

Eu não sou um escritor de mulheres, no sentido de escrever para elas, como acontece, por exemplo, com alguns autores franceses contemporâneos. À primeira vista, isso pode pensar-se, uma vez que as personagens fortes dos meus livros são as personagens femininas. Isto é um facto que talvez resulte de que, conhecendo eu melhor os homens do que as mulheres, as debilidades e as fraquezas dos homens, sou levado a reduzir a importância deles como figura das minhas ficções, e por isso sobe a importância das personagens femininas. Eu não posso dizer que conheço as mulheres, mas tenho a consciência das incoerências dos homens, não os vejo como heróis, mas como seres inseguros na sua relação com a mulher. Por isso sobe a importância das mulheres (Saramago, 1990 *apud* Xavier, 2024).

É, portanto, essa nova representação do feminino, marcada ideologicamente no enunciado, que se faz presente de maneira recorrente nos romances saramaguianos. O enunciador, por meio da linguagem, construirá uma representação de mulher que se distancia do que o enunciatário esperava encontrar diante dos padrões conservadores e, agora, vai de encontro a uma representação quase idealizada da figura feminina. Idealização essa bem

diferente do que ocorria, por exemplo, no Romantismo, em que a mulher era construída textualmente como uma deusa, pura, bela, próxima a uma divindade, que teria que ser idolatrada, venerada e cuidada por ser frágil e doce:

Não gostaria nada de que a minha atitude perante as mulheres, tanto as de carne e osso como as que vão aparecendo nas histórias que conto, fosse de veneração, no sentido quase religioso em que a palavra muitas vezes é usada. [...] De todo o modo, quero deixar claro que não me entusiasmo nada certos lugares-comuns como o 'eterno feminino' ou 'sonho inspirador', que mais me parecem reflexos 'marianos' (Berrini, 1998, p. 240).

O enunciador saramaguiano euforiza a mulher de outra forma. Em seu texto ela é forte, capaz de tudo, de superar obstáculos sociais e físicos, de deter uma sabedoria, seja intelectual, cósmica ou mágica, ela compreende nitidamente o mundo ao seu redor, é responsável por desencadear as ações na narrativa e por cobri-la de sensibilidade. Assim, a inserção desses atores (como Blimunda, Lídia, Maria Sara, Maria Guavaira, Joana Carda, a mulher do médico e muitas outras) nos romances possibilita a criação de uma configuração discursiva dentro do projeto literário saramaguiano que visa a euforizar esse novo feminino, a mulher como sujeito do fazer, logo, para o enunciador apenas o sujeito feminino é detentor do *poder/saber-fazer*.

2.1 A construção da configuração discursiva de euforização do feminino nos romances saramaguianos

Como evidência da existência de uma configuração discursiva que visa a valorizar o feminino no projeto literário saramaguiano, o primeiro texto que nos chama atenção é *Levantado do Chão* (1980)¹⁶, que apresenta as misérias de um ambiente rural, na região do Alentejo, em que o povo trabalhador é oprimido pela força do latifundiário e, até mesmo, da igreja, desde o início do século XX até o período da Revolução de 25 de Abril de 1974:

Três gerações de uma família de camponeses os Mau-Tempo, desde o começo do século até a Revolução de Abril de 1974 que derrubou a ditadura, passam nesse

¹⁶ *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *Levantado do chão* (1980) marcam o fim de um hiato de décadas em que Saramago passou sem publicar um romance. *Terra do pecado*, seu primeiro romance publicado em 1947, não teve uma boa recepção pelo público, uma vez que o texto aparentava ser apenas um exercício de escrita, ainda muito preso ao estilo realista naturalista da época, ou seja, não se destacava e nem se diferenciava do que estava sendo produzido naquele momento. Durante mais de meio século o próprio autor rejeitou esse romance, que só foi reintegrado à sua obra no final do século XX. Logo, *Levantado do chão* (1980) marca mais do que a volta de Saramago para o gênero romance, é o início de sua consagração no meio literário e a inauguração de seus aspectos mais fortes e singulares: o modo de escrita que se aproxima da oralidade, a forte crítica social, o recurso alegórico, entre outros elementos. Por isso, em nosso estudo, também iniciaremos com *Levantado do chão* (1980), pois é nesta obra que nasce o enunciador que aqui nos interessa.

romance a que dei o título de *Levantado do chão*, e foi com tais homens e mulheres do chão levantados, pessoas reais primeiro, figuras de ficção depois que aprendi a ser paciente, a confiar e a entregar-me ao tempo, a esse tempo que vai simultaneamente nos vai construindo e destruindo para de novo nos construir e outra vez nos destruir (Saramago, 2012, p. 21).

O viés desse relato é antifascista; assim podemos encontrar marcas ideológicas no discurso do seu enunciador, marcas essas que oferecem críticas aos grandes proprietários de terra, ao poderio e a manipulação da igreja, bem como ao meio patriarcal que oprimia as mulheres. Esses aspectos podem ser notados a partir da linguagem repleta de ironia que se faz presente em alguns trechos:

[...] e esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registrada na escritura, almas mortas ou ainda vivas? A sabedoria de Deus é infinita: aí está a terra e quem há-de trabalhar, cresci e multipliquei-vos. Cresci e multipliquei-me, diz o latifúndio [...] (Saramago, 2020, p. 12).

Nota-se, pelo excerto acima, que o enunciador deixa nítida sua crítica ao sistema do latifúndio, ao declarar que os trabalhadores rurais são considerados não como seres humanos, mas como objetos que vêm junto com a terra, bem como se multiplicam, não para viver, se é que vivem, mas para oferecer cada vez mais mão de obra barata. Os grandes latifundiários, desse modo, são proprietários de terras e de homens, vendem e compram hectares e pessoas, transacionam mais do que dinheiro, transacionam vidas. E toda essa ideia é apresentada através de um discurso religioso que visa a legitimar essa dominação sobre os mais pobres e que, no romance saramaguiano, recebe um forte teor irônico de seu enunciador. Assim é a família Mau-Tempo, habitantes e trabalhadores do campo que, geração após geração, sofrem com a repressão dos donos de terra que utilizam, muitas vezes, do poder da igreja para manipular e justificar suas ações.

Prosseguindo com o repertório de crítica, a partir de *Levantado do chão* (1980), o enunciador saramaguiano constrói um texto que chama a atenção do enunciatário para os aspectos que compõem uma sociedade patriarcal, a fim de levantar questões que possam proporcionar uma reflexão que tenha como consequência o combate a esse sistema. Assim, é preciso entender o patriarcalismo como a relação entre os gêneros feminino e masculino que determina a superioridade masculina e a submissão feminina, bem como um universal:

[...] agrupamento de instituições que ratificam e preservam a violência e o poder masculino, constituindo-se como a dominação e a repressão da mulher realizadas pelos homens. Desse modo, tal relação corresponde ao modo histórico de opressão e divisão social mais importante, que engendra e fomenta uma hierarquia na divisão dos gêneros, atuando como um agente de exclusão do feminino (Zukoski; Coqueiro, 2022, p. 40).

Desse modo, o enunciador de *Levantado do chão* (1980) apresenta três gerações de mulheres da família Mau-Tempo: Sara da Conceição, Gracinda Mau-Tempo e Maria Adelaide Espada, demonstrando, por meio desses atores, as consequências que o patriarcalismo oferece a essas mulheres. Assim, o romance levanta questões como a hierarquia social, em que o homem é superior à mulher e, por isso, ela deve obedecer-lhe, concordar com suas imposições, não levantar a voz e nem ir contra o que ele fala, sujeitando-se, inclusive, a violências, além de ficarem presas à esfera doméstica e à função da maternidade, impedidas de adentrar nos meios públicos, privando-se, dessa maneira, de cultura, conhecimentos, entre outras oportunidades que lhes são tiradas:

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

Embora toda a família Mau-Tempo seja vítima e sofra com as condições impostas pelo sistema latifundiário, sabe-se, no entanto, que ser mulher traz mais possibilidades de sofrimento e violência, justamente devido ao patriarcalismo que se agrega a esse meio social. Em sua argumentação, o enunciador vai buscar a verdade no passado histórico revelando que o percurso dessas mulheres vem sendo marcado por uma brutal violência. É o caso do olho azul (recessivo) de João, filho primogênito do primeiro casal da família Mau-Tempo, focalizada no enredo. O que no parecer poderia ser sancionado como traição de Sara da Conceição, mulher de Domingos Mau-Tempo, explicava-se pelas circunstâncias ocorridas séculos atrás, num estupro:

Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, [...] viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto [...] e que, desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos, onde, a seu prazer, a forçou (Saramago, 2020, p. 23).

Esse tipo de violência para com as mulheres da família, segundo o trecho acima, já soma um marco temporal de mais de 500 anos, o que demonstra o poder e a permanência do domínio do patriarcalismo sobre elas. Além disso, ao longo do texto, nota-se que esse domínio é hereditário para os do gênero masculino, uma vez que passa de pai para filho, pois a mulher é, primeiramente, submissa ao pai, depois ao marido e, por fim, aos filhos, ou seja, um objeto que passa de mão em mão durante toda sua existência sem poder, em momento algum, experimentar a liberdade:

Sem falar na mãe que gritava ter sido espoliada pelos filhos, roubada que é um dizer mais claro, depois de tanto ter se sacrificado por eles, feita criada do velho porco, e agora serva dos próprios filhos que lhe resumiam os tostões e a mantinham fechada (Saramago, 2020, p. 65).

O excerto acima expõe a propagação de um discurso que foi naturalizado no meio social ao definir os papéis pertencentes a cada gênero. Assim, os homens vão para o trabalho, para fora de casa, para a ação, para a vida pública, enquanto a mulher fica presa à vida privada, às tarefas de casa e a esperar o dinheiro que chega por meio do trabalho do homem, uma vez que esse, sim, tem uma atividade que é valorizada e recompensada financeiramente: “Mas um homem não é muito para estas coisas, o seu dever é ganhá-lo, fazê-lo render é com a mulher, além de que as mulheres estão habituadas, protestam, juram, regateiam, fazem choradeira” (Saramago, 2020, p. 92). A mulher, portanto, no romance saramaguiano, recebe função e figuras que a colocam como subordinada ao homem, como sendo a responsável pelas atividades de manutenção da casa e tendo um comportamento passivo e frágil, sendo figurativizada como “choradeira”. É o poder patriarcal presente e imposto no percurso do sujeito feminino.

Iniciamos as gerações de mulheres da família Mau-Tempo por Sara da Conceição, matriarca da família, que se casa com Domingos Mau-Tempo e que, embora tenha vontade de resistir à força do patriarcalismo, é engolida por ele. Ainda na casa de seu pai, Sara se coloca como uma mulher com opinião e com vontades a serem defendidas e vividas, uma vez que vai contra a vontade de seu pai e usa a maternidade como estratégia para conseguir se casar com Domingos, ou seja, perde sua virgindade e engravida, ainda na casa de seu pai, a fim de que possa casar-se com quem deseja, e não com quem seu pai impusesse. Essa é a postura de uma mulher que não aceita ser submissa e nem deixa seus desejos serem relegados a segundo plano apenas para atender às imposições masculinas. No entanto, ao casar-se com Domingos Mau-Tempo, Sara não consegue mais resistir e acaba se rendendo às imposições do patriarcado, passando a ser mais uma entre as milhares desse sistema, que vive às sombras e às ordens do marido e da maternidade, excluída de determinados meios sociais: “Sara da Conceição escolhera o seu caminho rebelando-se contra o pai, mas ao lado de Domingos fora sombra, quase sem voz, silenciosa e submissa” (Cerdeira, 1989, p. 250). O enunciador demonstra, dessa maneira, como é difícil para a mulher lutar e resistir contra as normas estabelecidas socialmente pelo patriarcalismo, uma vez que elas se infiltram de todas as maneiras nas relações e nos mais diversos espaços:

E estão nestas contumélias quando a mulher chega à porta, não entra, a taberna é sítio para homens, e diz brandamente, conforme o seu costume, Domingos, o menino está

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

Após o casamento, Sara deixa de ser protagonista de sua vida e passa a agir como submissa de seu esposo. O enunciador atribui a ela a figura de “sombra”, comprovando, assim, que a mulher perdeu a vontade própria e não tem o comando de sua vida, dependendo inteiramente de seu esposo, seja financeira, emocional e/ou psicologicamente. “De taberna em taberna, que em São Cristóvão não eram muitas, mas de mais, e sem entrar, de largo buscava com os olhos, e se o marido estava, ali se punha na sombra, apenas à espera, como outra sombra” (Saramago, 2020, p. 28). Mesmo após o marido cometer suicídio, a mulher continua presa a ele:

Sara da Conceição não anda bem de saúde. Deu agora em sonhar com o marido, quase não se passa uma noite sem que o veja deitado no chão do olival, com o vinco da corda marcado no pescoço, arroxado, não pode o corpo ir assim para a cova, e então, põe-se a lavá-lo com vinho, porque se conseguir que o vinco desapareça, terá o marido outra vez vivo, coisa que nem por sombras quereria quando acordada, mas no sonho é isto, quem poderá decifrar (Saramago, 2020, p. 119).

A figura “sombra” no trecho acima, em contraposição com o anterior, marca as duas temáticas que são constituídas dentro do texto: uma de submissão e a outra de medo. Enquanto Sara se apresenta socialmente como sombra de seu marido, seguindo-o e obedecendo-o em tudo, por outro lado também não queria nem ver a “sombra” dele, uma vez que sua presença indicava momentos de violência e opressão. Consta-se, dessa maneira, a existência de uma relação abusiva, uma vez que Sara se submete física e psicologicamente ao marido: “Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante, com estas crianças pequenas, é uma aflição, Cala-te aí, mulher, que eu bem sei o que faço” (Saramago, 2020, p. 29). A dependência emocional de Sara nessa relação abusiva não parece ter fim, pois mesmo com a morte do marido, ela não o esquece e nem consegue se libertar dele. Portanto, se Sara nutria o gene para combater o patriarcalismo quando menina, após casar-se esse gene foi sufocado e morto.

É nesse contexto familiar e social que nasce e vive Gracinda Mau-Tempo, neta de Sara da Conceição, uma importante mulher para a história dessa família, uma vez que, por meio dela, inicia-se um processo de ruptura com o sistema patriarcal. Gracinda Mau-Tempo se casa com Manuel Espada, tornando-se Gracinda Mau-Tempo Espada. A figura da “espada” surge no texto como uma metáfora em seu sobrenome, uma vez que ela representa o início de um

movimento de rompimento de gerações marcadas por opressão feminina, pois a espada vem cortar os séculos de patriarcalismo e machismo a que essas mulheres foram vítimas.

Ao contrário das outras mulheres de sua família, Gracinda, desde cedo, mostrou aptidão para questionar e romper com os padrões impostos às mulheres de seu tempo: casou-se já sabendo ler, o que era algo incomum em seu contexto; seu casamento com Manuel não foi imposto por seu pai, mas foi de livre escolha de ambos os noivos; buscou acesso ao mundo intelectual, saindo do recôndito privado de sua casa e indo para a esfera pública entender como funcionava o mundo fora de sua casa. Logo, de modo oposto ao que ocorreu com sua avó Sara da Conceição, Gracinda conseguiu manter, ainda que de forma discreta, sua posição de confronto contra o patriarcalismo, mesmo após se casar.

Diferentemente do que se esperava no contexto social em que estava inserida, Gracinda queria aprender, participar e lutar pelas causas em que acreditava, inclusive, reivindicava sua integração efetiva no movimento de luta em prol dos direitos dos trabalhadores rurais. Assim, enquanto Sara se contenta com a esfera privada da vida doméstica, Gracinda rompe esse limite e vai em direção à vida pública. Gracinda, portanto, é um sujeito que rompe com os contratos pré-estabelecidos socialmente, pois, enquanto *deveria* seguir os códigos impostos por sua sociedade (casar-se com quem a família decidir, trabalhar em casa, cuidar do marido e dos filhos), mesmo *devendo*, não *faz* isso, o que a torna um sujeito rebelde (antissujeito relativamente ao destinador patriarcal), uma mulher transgressora:

Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam, pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, não é só atirar palavras pela boca fora, depois fica em pouco e perde autoridade, o que vale é tanto gostarem um do outro [...] A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormimos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido (Saramago, 2020, p. 336).

Na fala de seu esposo, Manuel, fica explícito quantos preconceitos e barreiras Gracinda estava disposta a combater para conseguir, como todos os homens, um lugar na luta por condições melhores. Também é possível observar que, embora seu marido apresente atitudes que parecem enfraquecer o poder patriarcal, visto que a ajuda a aprender a ler, admite que ela participe de movimentos sociais, ainda assim o poder do patriarcalismo é muito forte em seu meio, o que faz com ele duvide de algumas de suas ações, como podemos observar em: “respondera, pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulher” (Saramago, 2020, p. 336). Nota-se, dessa maneira, que à medida que as gerações da família Mau-Tempo vão passando, também alguns conceitos e ideias vão sendo repensados e

atualizados, podendo haver, inclusive, melhorias na condição das mulheres, por exemplo. No entanto, essa mudança não ocorre de maneira rápida e radical, e nem todos os homens alentejanos estão aptos a tais modificações, uma vez que o patriarcalismo está muito enraizado no meio social, sendo resistente e difícil de ser combatido.

Assim, foi somente com o nascimento da filha de Gracinda e de Manuel, Maria Adelaide, que não mais carrega o sobrenome *Mau-Tempo*, mas apenas o *Espada*, que se inicia uma nova geração de mulheres que vieram para romper de maneira mais nítida com a opressão masculina estabelecida pelos padrões conservadores do patriarcalismo, bem como é uma nova geração que desde cedo é apresentada ao mundo e a seus problemas, crescendo, dessa maneira, com consciência e visão crítica, coisas que as mulheres de gerações passadas não tiveram oportunidade de ter:

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

Gracinda engravidou de Maria Adelaide mais tarde do que se esperava, o que demonstra que não era uma mulher que defendia a maternidade compulsória a toda mulher logo após o casamento. Além disso, Maria Adelaide não teve irmãos, marcando mais uma vez a posição de Gracinda contra a manipulação social que destinava à mulher a missão de procriar. Se Gracinda Mau-Tempo Espada surge como uma transição, Maria Adelaide Espada vem como a definição de que uma nova geração de mulheres emerge na família, sinalizando, assim, o corte total com os anos de opressão e com os padrões impostos às mulheres pelo patriarcalismo vigente até então. Maria Adelaide é criada por uma mãe que a permite ser mais que uma sombra: “E como, embora esteja entregue aos Geraldos, não vive debaixo da asa deles, é dona da sua liberdade para atravessar a rua ir olhar mais perto os soldados” (Saramago, 2020, p. 383). Maria Adelaide Espada inicia uma geração de mulheres que deixam de ser figurativizadas como “sombras”, ilustrando a temática da submissão, e passam a ser figurativizadas como portadoras de “asas”, livres para ir para onde quiserem, sem depender de nenhum sujeito masculino. Adelaide Espada é, portanto, a esperança de que o patriarcalismo seja rompido, que o “mau-tempo” fique para trás e que venha um novo meio social mais acolhedor para as mulheres.

Observa-se, desse modo, que o primeiro romance aclamado de José Saramago, *Levantado do chão* (1980), estabelece o início da construção de uma configuração discursiva que valoriza o feminino em seu projeto literário. Com Gracinda Mau-Tempo Espada e Maria Adelaide Espada, o enunciário estabelece no texto uma espécie de transição entre o

patriarcado coercivo para um cenário em que a mulher fosse dona de si e pudesse ter voz e vez, para além do ambiente doméstico, também no meio social. No entanto, no romance em questão, ainda não é possível visualizar um rompimento tão nítido com os aspectos patriarcais, visto que ainda persistem vestígios e padrões que são impostos a Gracinda e a sua filha. Logo, embora essas mulheres sinalizem uma tentativa de virada na representação do feminino nos textos saramaguianos, é somente no romance seguinte, com Blimunda Sete-Luas, que essa mudança se mostra de fato concretizada.

2.2 Blimunda Sete-Luas

“Essa senhora [Blimunda] fez-se a si própria. Aquele sentimento pleno que se faz a si mesma é Blimunda” (Aguilera, 2010, p. 263).

Se Sara da Conceição, Gracinda Mau-Tempo e Maria Adelaide Espada são inseridas pelo enunciador na narrativa a fim de representar um momento de transição rumo a ruptura dos padrões patriarcais e conservadores, é apenas no romance seguinte, em *Memorial do convento* (1982), que podemos notar a concretização dessa descontinuidade dos padrões impostos pelo patriarcado às mulheres representadas nos textos saramaguianos. Esse rompimento é realizado por meio da construção de um sujeito que nos é apresentado, no nível discursivo, actorializado por Blimunda Sete-Luas, “talvez a mais fascinante figura feminina da ficção” do autor, que se apresenta “absolutamente natural, e por isso extraordinária” (Berrini, 1998, p. 147). Blimunda é, portanto, mais do que um dos sujeitos centrais desta narrativa, Blimunda é, principalmente, o sujeito que marca o início da criação de uma configuração discursiva de valorização feminina no discurso saramaguiano. Mais do que importante para o romance *Memorial do convento* (1982), Blimunda é peça fundamental no projeto literário saramaguiano.

Em *Memorial do convento* (1982) temos uma narrativa de cunho histórico que retrata o período da construção do Convento de Mafra, um dos monumentos mais vistosos de Portugal. Neste texto encontramos personagens famosos da história do país, como o rei D. João V e sua rainha Maria Ana Josefa. No entanto, a função de narrador do texto não é atribuída a nenhuma dessas personalidades históricas e nobres, mas sim a um trabalhador da construção do convento, Manuel Milho. Essa escolha discursiva de atribuição da voz narradora nos mostra um ponto relevante da obra saramaguiana: quem tem voz narrativa não são os pertencentes a

classe dominante, como o rei, por exemplo, mas sim aqueles que são excluídos e somam a parcela mais vulnerável da sociedade. “Entra aí o novo olhar do ficcionista que se quer historiador de uma nova História, pois o *Memorial do Convento* rebela-se contra a visão de uma história que coloca o rei como sujeito da acção de ‘erguer’ o convento de Mafra” (Silva, 1989, p. 33). Logo, o enunciador saramaguiano subverte a hierarquia do poder de voz e, desse modo, apresenta uma história que nunca foi dita:

[...] a História é e sempre foi escrita pelos vencedores porque uma história escrita pelos vencidos seria completamente diferente. E mais, a História é escrita de um ponto de vista masculino, se o fosse de um ponto de vista feminino também seria completamente diferente (Silva, 1989, p. 367).

O enunciador saramaguiano oferece o papel de narrador a um sujeito que pertence à classe que protagonizou esse capítulo relevante da história de Portugal, isto é, aqueles que de fato foram responsáveis por construir o Convento: os trabalhadores. Essa é uma das estratégias realizadas pelo enunciador saramaguiano para construir o romance histórico contemporâneo, pois, segundo Medeiros e Oliveira (2012, p. 53), o enunciador faz uso “do mesmo material que serviu ao [romance histórico] tradicional, porém transformando-o, moldando às necessidades da memória e identidade da nação e/ou humanidade”. Assim, a escolha do narrador se justifica no fato de que, no projeto literário saramaguiano, o que tem mais valor é a história (re)contada por aqueles que foram excluídos da história tradicional, ou seja, os 45 mil operários e sete mil soldados que foram à Mafra trabalhar nessa missão. Logo, cabe a essa maioria narrar o que viram e fizeram durante essa jornada, em vez de dar esse poder a uma minoria privilegiada que, além de não vivenciar cotidianamente o árduo trabalho dessa construção, já tiveram sua voz ecoada por muito tempo.

Dessa forma, o trabalhador Manuel Milho “conta uma história alegórica, sempre à noite, durante o transporte de uma enorme pedra para as obras do convento, a ‘mãe das pedras’, de Pero Pinheiro a Mafra” (Baltrusch, 2014, p. 158). Conhecido pelos outros operários como um bom contador de histórias, Manuel compartilha diversos relatos com seus companheiros de trabalho, enquanto a narrativa central da construção do convento vai se desenrolando simultaneamente. Por meio das narrações de Manuel, é possível depreender alguns pontos que nunca foram levados em consideração antes, como as dificuldades do árduo trabalho de construção do convento, bem como as opressões a que esses trabalhadores foram submetidos¹⁷,

¹⁷ Exemplo das condições em que os operários eram submetidos durante a construção do convento: “Fatigosos dias, mal dormidas noites. Por estes barracões repousam os operários, passam de vinte mil, acomodados em beliches toscos, para muitos, em todo caso, melhor cama que nenhuma das suas casas, só a esteira do chão, o

visto que, até então, a única voz ouvida era a dos pertencentes à classe dominadora dos operários.

Essa custosa empreitada de construção do Convento de Mafra surgiu devido a uma promessa de D. João V, promessa essa que teve como mote um dos padrões impostos pela sociedade às mulheres: a maternidade. D. Maria Ana Josefa, ao se casar com o rei, precisava engravidar logo, a fim de lhe dar um herdeiro, um sucessor ao trono, uma vez que essa era a tarefa primordial de uma rainha. Contudo, ao apresentar certa demora em engravidar por parte da rainha, D. João V decide fazer uma promessa: construir um convento espetacular, caso sua esposa engravidasse. Assim, um ano depois de firmar o compromisso com Deus, nasce Maria Bárbara, em 1717, e em seguida a primeira pedra é lançada para a construção do Convento¹⁸ como prova da resposta de Deus ao rei.

É nesse cenário, dotado de marcas históricas e religiosas, que o enunciador insere dois sujeitos femininos, totalmente opostos um ao outro, que se apresentam na narrativa exemplificando o momento de transição e consolidação de uma nova representação feminina no romance saramaguiano: D. Maria Ana Josefa e Blimunda. Enquanto a primeira trazia consigo as características e comportamentos de uma mulher fruto de uma sociedade patriarcal proveniente no século XVIII, a segunda surge como rompimento dos padrões que amarraram a primeira e como alicerce para um novo modo de ser mulher. Logo, cada um desses sujeitos irá apresentar figuras e temas que, a partir da divergência entre eles, fundamentam a transição da representação feminina no romance saramaguiano.

D. Maria Ana Josefa tem função de coadjuvante diante do rei, uma vez que ela surge na narrativa como um sujeito que o ajuda a propagar sua linhagem e que garantirá herdeiros para que possam manter a família no trono. Esse é um dos aspectos mais comuns do patriarcado, sujeitar a mulher ao papel de esposa e mãe, enclausurando-a ao ambiente doméstico para que cuide dos filhos e do marido. A maternidade é, portanto, a única atividade que cabe exclusivamente à mulher, que não pode ser realizada por homens, ou seja, gestar é a única ação e função que a mulher pode oferecer para a sociedade, e é assim que esse sujeito coadjuvante é apresentado na narrativa, como uma “devota parideira que veio ao mundo só para isso, ao todo

dormir vestido, a capa por inteiro agasalho, ao menos, em tempo de frio, se aquecem aqui os corpos uns aos outros” (Saramago, 2013a, p. 264).

¹⁸ A construção do Convento de Mafra teve início em 17 de novembro de 1717, e em 1744 foi concluída a principal parte da obra. O monumento impressiona devido ao seu tamanho, são 4500 portas e janelas, 880 quartos e salas, possui torres com até 62 metros de altura e com mais de duzentas toneladas de sinos, tudo isso para compor um conjunto arquitetônico barroco formado por palácio, convento e uma basílica. Esse conjunto patrimonial de mais de 1200 hectares foi inscrito, em 2019, na Lista UNESCO do Patrimônio Mundial (Palácio Nacional de Mafra, n.d.).

dará seis filhos, mas de preces contem-se por milhões” (Saramago, 2013a, p. 120). Dessa maneira, percebe-se que essa coadjuvante, ao ser figurativizada discursivamente como um “vaso de receber” (Saramago, 2013a, p. 9), demonstra como o feminino era visto nesse meio social, ou seja, a mulher perde sua individualidade e suas características que a formam como ser um único no mundo e passa a ser pensada apenas pela sua função: gestar.

Ademais, a mulher que não *quisesse* ou não *pudesse*¹⁹ engravidar de seu esposo era rejeitada por todo o meio que a cercava, e isso poderia ser, inclusive, motivo para a dissolução de casamentos. Desse modo, com a demora para engravidar, a rainha passa a ser alvo de críticas e comentários na corte, visto que sua única obrigação como mulher não é realizada de maneira satisfatória, segundo julga o meio social em que estava inserida. Logo, D. Maria Ana deixa de ser figurativizada como “vaso de receber” e passa a ser figurativizada como “madre seca” (Saramago, 2013a, p. 11), recaindo apenas sobre ela a culpa da demora em engravidar. Em tom de ironia, o narrador vem questionar a ideia machista e patriarcal de que a gravidez e a impossibilidade de engravidar é algo que cabe apenas à mulher, ou seja, o narrador ironiza a imunização que o homem tem perante a sociedade para permanecer livre de culpa e de responsabilidade por não ter filhos:

D. João, quinto do nome na tabela de sucessão real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, 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, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e que só entre íntimos se confia. 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, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente (Saramago, 2013a, p. 11).

Ademais, é importante destacar que em um contexto como esse em que a Igreja Católica tinha forte poder de domínio e manipulação social, o controle sexual era uma de suas armas. Dessa maneira, pregava-se a doutrina de que o correto era que o ato sexual tivesse como única função a continuação da linhagem e nunca o prazer. Assim, o sexo só precisava e deveria ser realizado após o casamento, já que a finalidade era apenas procriar. Diante dessa lógica, para a nobreza, o sexo era de extrema relevância para que determinada família perpetuasse no poder e não o perdesse, por isso a preocupação de D. João V para que sua esposa engravidasse,

¹⁹ Vale destacar que ao falar de maternidade em um cenário patriarcal não estamos tratando de questões sobre o *querer* e/ou o *poder*, ou seja, não se leva em consideração a vontade ou não da mulher de ser mãe, além de nem serem considerados problemas de fertilidade, tanto da mulher quanto do homem. A maternidade era, portanto, mais uma forma de manipulação e controle sobre o corpo das mulheres, de modo que a dificuldade para D. Maria Ana Josefa engravidar era considerada culpa apenas dela e jamais de seu esposo: “a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes” (Saramago, 2013a, p. 11).

a fim de manter a linha de sucessão no trono. Dessa maneira, a relação sexual era puramente uma atividade aristocrática. Não há, portanto, nenhum desejo a ser suprido, nenhuma vontade a ser atendida e nenhum desejo a ser vivenciado, não há necessidade de haver sentimentos na relação sexual:

Mas el-rei já se anunciou, e vem de espírito aceso, estimulado pela conjunção mística do dever carnal e da promessa que fez a Deus por intermédio e bons ofícios de frei António de S. José. Entraram com el-rei dois camaristas que aliviaram das roupas supérfluas, e o mesmo faz a marquesa à rainha, de mulher para mulher [...] enfim lá se retiram os camaristas por uma porta, as damas por outra, e nas antecâmaras ficarão esperando que termine a função [...] (Saramago, 2013a, p. 15).

Diante disso, a função narrativa da coadjuvante, que foi assumida discursivamente por D. Maria Ana Josefa, tinha que ser realizada prontamente e da mesma maneira que qualquer outra atividade burocrática da coroa. Assim, ao inserir no texto figuras como “dever”, “ofícios”, “camaristas”, “antecâmaras”, “função”, figuras essas que poderiam ser utilizadas normalmente para uma temática de ordem burocrática, mas que foram utilizadas para levantar a temática do ato sexual, constroem textualmente D. Maria Ana Josefa como apenas mais uma funcionária do rei. A relação sexual é figurativizada como mais uma das obrigações da corte, um trâmite que precisava de ajudantes para ser realizada, uma tarefa quase que coletiva e pública. Assim, a privacidade de um momento tão íntimo, que é a relação sexual, perde seu espaço para que seja realizada e auxiliada por várias mãos que servem ao rei e a rainha. Não só relação sexual era figurativizada desse modo, mas também o próprio casamento real:

Outro modo é estarem ele e ela longe um do outro, nem te sei nem te conheço, cada qual em sua corte, ele Lisboa, ela Viena, ele dezenove anos ela vinte e cinco, e casaram-nos por procuração uns tantos embaixadores, viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos, ele boa figura e pelescurita, ela roliça e brancaustríaca, e tanto lhes fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira, mas ele vai desferrar-se bem, não ela, coitada que é honesta mulher, incapaz de levantar os olhos para outro homem, o que acontece nos sonhos não conta (Saramago, 2013a, p. 110).

O casamento é figurativizado da mesma maneira, ou seja, com figuras que pertencem ao mesmo campo semântico, que o fechamento de qualquer negócio empresarial, uma vez que apresenta “procuração” e “embaixadores”. Ademais, a função de coadjuvante coloca D. Maria Ana Josefa como uma vítima desse contrato matrimonial que, em nome dela, foi estabelecido. Se para o rei será algo positivo, para ela não, uma vez que é figurativizada como “coitada”. No entanto, D. Maria Ana cumpre as regras que são destinadas às mulheres em um contexto patriarcal: é totalmente passiva a tudo o que ocorre, não tem voz, não escolhe com quem irá se casar, nem mesmo conhece o noivo até o dia do casamento, apenas aceita seu

destino, uma vez que é sancionada como “honesta” e como sendo “incapaz” de trair aquilo que dela se espera. Percebe-se, desse modo, que D. Maria Ana tem um percurso narrativo de um sujeito idealizado em um meio patriarcal, visto que receberia uma sanção positiva de seu destinador, no caso a sociedade, ao *fazer* o que uma mulher *deve fazer*, segundo o código social imposto a ela: casar, procriar, ser fiel a ele e obedecer.

Contudo, embora D. Maria Ana cumpra com as imposições que são colocadas sobre ela, apresenta também pensamentos que a caracterizam como uma mulher que estava em processo de reflexão sobre o que é ser mulher e qual seria, verdadeiramente, seu papel nessa sociedade. Isso pode ser comprovado em um trecho em que a rainha procura um ermitão e pede ajuda para que ela possa, enfim, entender como é possível ser uma mulher sem ter que ser, simultaneamente, rainha: “Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, assim como assim, vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha” (Saramago, 2013a, p. 124).

Dessa forma, D. Maria Ana, embora pareça ser a mulher perfeita para sua época e sua classe social, ela é, em segredo, portadora de ideias críticas sobre o meio em que vive. No entanto, sua transgressão é quase que onírica, uma vez que seus atos revolucionários ocorrem somente em seus sonhos e em seus pensamentos, mas não na prática. Seus sonhos sempre surgem caracterizados discursivamente como “deliciosos”, “arrebataador do espírito” e “pungidores do corpo” (Saramago, 2013a, p. 125), trazendo a temática da transgressão às normas sociais de cunho patriarcal. Mas logo, pressionada pelos padrões que a cerceiam, ela se martiriza por sonhar dessa forma, uma vez que seu papel nesse meio impede que tenha tais pensamentos, vendo-os, inclusive, como pecado: “Também deste sonho nunca deu contas ao confessor, e que contas saberia ele dar-lhe por sua vez, como é, caso omisso no manual da perfeita confissão” (Saramago, 2013a, p. 17).

Mesmo que de maneira mais velada, a rainha busca desconstruir o papel e o domínio da nobreza sobre o restante da sociedade, porém esta mulher-rainha ou rainha-mulher fica escondida em uma história dentro da história de *Memorial do Convento* (1982), fazendo com que sua iniciativa revolucionária não seja colocada em primeiro plano na narrativa, enquanto o que é valorizado e ressaltado é sua submissão ao marido, sua religiosidade fervorosa e sua postura de mulher frágil, honesta e materna:

A mensagem dialéctico-materialista e a figura de uma rainha autocrítica e revolucionária, que se quer liberar dos estereótipos da sua classe social, demonstram, de maneira paradigmática, como a questão do género na obra de Saramago sempre se encontra inserida num contexto político-ideológico (Baltrusch, 2014, p. 158).

Para além da edificação do Convento de Mafra, há outra história sendo narrada no mesmo romance, a história de amor de Blimunda e Baltasar. Filha de feiticeira²⁰, Blimunda tem uma peculiaridade: se olhar para alguém enquanto estiver em jejum, pode ver o interior da pessoa. É por essa mulher com aura de mistério que um ex-soldado maneta e agora trabalhador do convento, Baltasar Mateus, se apaixona e, juntos, vivem um relacionamento amoroso. Ademais, o casal mantém uma amizade e parceria com o padre Bartolomeu Gusmão²¹, pioneiro e estudioso da área da aviação, que, no intuito de construir um aparelho voador, a denominada *passarola*, conta com a ajuda do casal em sua empreitada. O padre descobre que a *passarola* só se move a partir das *vontades*²² das pessoas, isto é, do que tem no interior do ser humano. Assim, Blimunda é a responsável por recolher as *vontades*, uma vez que somente ela consegue enxergar o interior e as *vontades* de cada ser humano, e, desse modo, fazer a máquina alçar voo. São, portanto, duas histórias ocorrendo de maneira paralela no romance: uma de caráter histórico e outra com doses de realismo mágico:

[...] a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas [...] e quando vires que a nuvem vai sair de dentro delas, está sempre a suceder, aproximadas o frasco aberto, e a vontade entrará nele (Saramago, 2013a, p. 169-170).

Esse sujeito tão importante para a narrativa, a nível discursivo toma a forma de Blimunda, que é figurativizada discursivamente como uma jovem de corpo “alto e delgado” (Saramago, 2013a, p. 55), “os pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio” (Saramago, 2013a, p. 120), a “mão discreta e maltratada”, “com as unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar”, “as roupas grosseiras que veste” (Saramago, 2013a, p. 229) e os

²⁰ A mãe de Blimunda, Sebastiana Maria de Jesus, foi condenada pela Inquisição em praça pública, na frente de sua filha: “enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fale Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver” (Saramago, 2013, p. 53).

²¹ O padre Bartolomeu é inserido na narrativa como um sujeito que questiona os dogmas impostas pela Igreja Católica. “Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda” (Saramago, 2013a, p. 65).

²² As *vontades* são apresentadas pelo narrador como espécie de nuvens que estão dentro das pessoas, e Blimunda é a única que consegue enxergar e recolher essas nuvens. Ao retirar essas “vontades”, Blimunda não mata a pessoa, mas, ao longo do tempo, percebe que aqueles que estão mais próximos de morrer, tornam essa retirada mais fácil. É, então, que o padre Bartolomeu descobre que o combustível da *passarola* é o éter e que este está dentro das *vontades*, fazendo com que Blimunda fique responsável pela missão de recolhê-las e alimentar a *passarola*, visto que ela é a única que *pode* fazer isso.

pés, frequentemente descalços, cuja sola, depois de “milhares de léguas”, “tornou-se espessa, fendida como uma cortiça” (Saramago, 2013a, p. 491). Essa é Blimunda, uma jovem sem luxúria e sem riqueza, apresentada como um sujeito comum que, assim como outras mulheres do povo, tem mãos maltratadas e unhas sujas por trabalhar na terra, os pés calejados por passar o dia de pé trabalhando e andando, além de usar roupas simples, sem nenhum requinte. Embora aparente ser uma mulher simples, humilde e comum, há algo que a diferencia das outras mulheres que vivem em situação semelhante à dela: o que mais chama atenção em Blimunda são seus olhos, como bem destaca Baltasar ao lhe ver pela primeira vez:

[...] de cada vez que ela [Blimunda] o olha a ele [Baltasar] sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros noturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra. [...] agora só tem olhos para os olhos de Blimunda, ou para o corpo dela, que é alto e delgado como a inglesa que acordado sonhou no preciso dia em que desembarcou em Lisboa (Saramago, 2013a, p. 72).

O olhar misterioso e indefinido de Blimunda combina com seu dom de enxergar o interior das pessoas. Assim, quando as vontades se mostram como nuvens brancas e abertas, seus olhos ficam “brancos brilhantes como lascado carvão de pedra” (Saramago, 2013a, p. 5), enquanto ao se deparar com vontades em formato de nuvens escuras e fechadas, seus olhos “tornam-se negros noturnos” (Saramago, 2013a, p. 5). Blimunda é, portanto, um ser recoberto de mistérios e de aspectos que fogem à compreensão humana, tornando-a, assim, uma mulher complexa e que ultrapassa os limites da razão, como o padre Bartolomeu declara ao compará-la com a arte de voar: “Voar é uma simples coisa comparando com Blimunda” (Saramago, 2013a, p. 62). Logo, de comum e semelhante às outras mulheres, Blimunda só tem a aparência física, pois até mesmo seu nome é diferente de tudo o que já foi visto.

O padre Bartolomeu é uma peça importante para a construção de Blimunda como uma mulher livre e à frente de sua época, uma vez que ele surge muitas vezes como um sujeito que questiona e desconstrói os dogmas impostos pela Igreja Católica, fazendo, assim, com que Blimunda, acolhida por ele, seja exemplo de uma mulher que age de maneira oposta a muitos desses princípios católicos, mas que, mesmo assim, é um ser humano que tem bondade e generosidade, sendo melhor, inclusive, que muitos daqueles que dizem seguir todas as normas que são exigidas pela Igreja, mais uma vez temos a presença da ironia do enunciador saramaguiano. Para o padre Bartolomeu, a Igreja deveria ser mais do que exigências, castigos e rituais, deveria ser acolhimento, sair das quatro paredes e ir para o meio do povo. É isso o que ele faz com Blimunda, visto que os motivos pelos quais ela pudesse ser “condenada” pela Igreja

(filha de feiticeira e viver com um homem sem casar), foram justamente por ele “solucionados”. Logo, os sacramentos do batismo e do matrimônio são desritualizados pelo padre Bartolomeu para que Blimunda pudesse estar de algum modo em consonância com eles: “tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem batizada estava, que o batismo foi de padre, não alcunha de qualquer um” (Saramago, 2013a, p. 121-122).

Importante ressaltar que o sobrenome de Blimunda, herdado de sua mãe, era Jesus, ou seja, seu nome completo era Blimunda Jesus, porém, ao ser batizada pelo padre Bartolomeu, ele lhe atribui o codinome de Sete-Luas, retirando de sua identidade a representação cristã e lhe adicionando um nome que a consolida como detentora de uma aura de mistério e magia.

Desse modo, ao inserir um sujeito que era proveniente de dentro da instituição religiosa, mas que ia contra muitos dos contratos estabelecidos pela Igreja Católica, discursivamente apresentado como padre Bartolomeu, o enunciador efetiva uma crítica aos preceitos religiosos, crítica essa que se torna mais intensa ao ser apresentada por alguém de dentro, ou seja, por um padre, que seria, teoricamente, aquele que deveria seguir e honrar nos mínimos detalhes cada lei católica. No entanto, é justamente esse antissujeito, padre Bartolomeu, que traz legitimidade cristã para o meio insólito apresentado por Blimunda. Assim, tudo o que circunda esse meio é validado de algum modo pela religião, uma vez que é um sacerdote quem proporciona a integração dessas duas instâncias aparentemente opostas: religião e magia.

O mesmo ocorre com o sacramento do matrimônio, uma vez que a Igreja pregava a obrigação de que todos os casais, antes de terem relação sexual, deveriam casar perante Deus. No entanto, o ritual que selou a união de Blimunda e Baltasar foi bem diferente daquele proposto pela igreja:

Deitaram-se. Blimunda era virgem. [...] Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus (Saramago, 2013a, p. 55).

Blimunda e Baltasar fazem de sua primeira noite de amor um ritual de comprometimento um com o outro, ritual esse que para eles tem mais valor do que aquele que estava sendo exigido pelo catolicismo. Diferentemente das figuras que foram escolhidas para representar a relação sexual do casal real, D. João V e D. Maria Ana Josefa, as figuras inseridas para descrever a de Blimunda e Baltasar representam a intimidade e a privacidade (“deitaram-se”), o desejo e o erótico (“virgem”, “sangue”, “nus”), um ritual que estabelece a ligação entre

os dois (“sangue”, “cruz”). E, assim, vivem uma relação sem privação, isto é, não se importam com o que a Igreja prega sobre a relação sexual antes do casamento, ou sobre a obrigação do casamento religioso. Inclusive, o padre Bartolomeu é defensor da união e critica essas leis religiosas declarando que são muitas vezes hipócritas: “entre o amor dos que ali dormiram [Blimunda e Baltasar] e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvesse, a missa perderia” (Saramago, 2013, p. 135), considerando, portanto, o amor do casal mais puro do que muitas almas que vão à Igreja e dizem cumprir com os dogmas católicos. Em outro momento, mais uma vez fora do ambiente da Igreja, padre Bartolomeu realiza um sacramento sem os rituais exigidos:

Era como se calada [Blimunda] estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem [Bartolomeu], 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, 2013a, p. 57).

Logo, ao desconstruir os ritos católicos e ao ignorar as exigências cobradas pela Igreja, valorizando outros aspectos que não apenas leis, padre Bartolomeu ajuda a construir dois sujeitos que serão vistos pela sociedade como descumpridores das normas e dos princípios cristãos, ou seja, das normas que apresentavam quais sujeitos viviam de maneira “correta” e quais viviam de maneira “errada” perante os preceitos estabelecidos socialmente pela Igreja. Assim, o fato de ser filha de feiticeira, de ter um dom sobrenatural e de viver livremente sua relação amorosa e sexual, Blimunda representava tudo aquilo que rompia com os códigos morais impostos por uma sociedade em que o cristianismo predominava. Blimunda é, então, um antissujeito, isto é, não cumpre com aquilo que se esperava de uma mulher em pleno século XVIII em um contexto cristão.

Afora as rupturas com os padrões católicos, Blimunda apresenta outras características que fazem dela uma mulher singular. Primeiramente, diferente do que se observava em D. Maria Ana Josefa, por exemplo, que era figurativizada como “coitada” e “vítima”, Blimunda é colocada como um sujeito dotado de fortaleza e sabedoria. Durante a morte de sua mãe, por exemplo, Blimunda é apresentada como uma mulher que foge da fragilidade esperada, uma vez que não chora e nem se descontrola em público ao ver a mãe sendo morta: “Ali vai minha mãe, nenhum suspiro, lágrima nenhuma, nem sequer o rosto compadecido [...] Porém, agora, em casa, choram os olhos como duas fontes de água” (Saramago, 2013a, p. 54-55). Blimunda demonstra, assim, sua identidade e personalidade fortes, sua sensatez e sabedoria, bem como se mostra atenta às arbitrariedades da Igreja e do meio social em que estava inserida.

É nesse episódio da morte de sua mãe que Baltazar a vê pela primeira vez e fica encantado por sua força e por seu olhar determinado, e a questiona sobre sua idade, uma vez que um corpo tão jovem não é comum carregar uma mente e espírito tão experientes e sábios: “[...] Que idades tens, perguntou Baltazar, e Blimunda respondeu, Dezenove anos, mas já então se tornara muito mais velha” (Saramago, 2013a, p. 57). E ao ser questionada sobre como e onde aprendeu tantas coisas, “Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas”, ela responde: “Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo” (Saramago, 2013a, p. 458). A sabedoria de Blimunda é, portanto, para além do mundo terreno e das competências e capacidades humanas.

Foi por essa mulher que Baltazar se apaixonou e, rompendo com as normas sociais, com aquilo que se considera ser certo ou errado para as mulheres, foi Blimunda quem deu o primeiro passo para a realização dessa relação amorosa. Sem conhecê-lo, Blimunda age de maneira subversiva aos padrões, uma vez que é ela quem toma o primeiro passo no seu romance com Baltazar “sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (Saramago, 2013a, p. 376). Blimunda é quem convida o homem a ficar com ela em sua casa, um homem que ela acabara de conhecer e que de nada sabia dele: “E agora, Se não tens onde viver melhor, fica aqui [...], Se ficar onde durmo, Comigo” (Saramago, 2013a, p. 55). A partir de então o casal inicia um relacionamento amoroso, vivem juntos na mesma casa, dormem na mesma cama e mantêm relações sexuais – que não têm por fim a reprodução, mas somente a vontade e o desejo –, e isso faz dos dois seres transgressores, uma vez que estão vivendo contra a moral social e religiosa.

Diferentemente do que ocorria no matrimônio de D. João V e D. Maria Ana Josefa, Blimunda e Baltazar escolhem um ao outro por vontade própria e por desejo, ou seja, não são impostos um ao outro por fins aristocráticos. O casal “transgressor” vivia a relação sexual não como uma atividade convencional, mas como um ato de amor, de entrega e, principalmente, como uma forma de suprir os desejos e as vontades que habitavam seus corpos. Além disso, não apenas Baltazar sentia prazer, mas também Blimunda, que encontrava na relação sexual não a obrigação de procriar, mas de experienciar as vontades de seu corpo: “ora por vontade de um, ora por vontade do outro, faziam-no quando a necessidade da carne se anunciava mais expansiva, quando adivinhavam que não poderiam sufocar o gemido, o estertor, talvez o grito” (Saramago, 2013a, p. 322-323). Ou seja, Blimunda compartilha dos prazeres do corpo que eram secularmente permitidos apenas ao homem:

Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas de abrigo e enxerga. Em profunda escuridão se procuram, nus, sófrego entrou ele nela, ela o

recebeu ansiosa, depois a sofreguidão dela, a ânsia dele, 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 já não está na terra, rasgou a cortina de silvas e enleios, pairou na alta 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, 2013a, p. 262).

Além disso, o casal não segue os códigos que foram impostos socialmente sobre como se portar em público, ou seja, eles manifestavam amor e carinho um para com o outro não apenas entre quatro paredes, mas também na rua e na frente de outras pessoas, uma vez que consideravam essas trocas de carinho como algo bonito e não como pecado: “abre-lhe os braços, quem, abre-os ele a ela, abre-os ela a ele, ambos, são o escândalo da vila de Mafra, agarrarem-se assim um ao outro na praça pública” (Saramago, 2013a, p. 317). Blimunda vive, dessa maneira, um amor que é visto como pecado pela Igreja e pela sociedade, que a condena por sua liberdade de amar, mas para ela não há nada de errado, uma vez que não se limita aos preceitos que tentam infringir sobre ela: “não tenho pecados a confessar” (Saramago, 2013a, p. 80); além de criticar os ideais que colocam as mulheres como pecadoras se decidirem viver segundo seus desejos: “que faltas são essas nossas, as tuas, as minhas, se nós somos, mulheres, verdadeiramente, o cordeiro que tirará o pecado do mundo, no dia em que isto for compreendido vai ser preciso começar outra vez tudo” (Saramago, 2013a, p. 344). Nota-se que, mesmo sendo uma pertencente à classe dominada, Blimunda não se permite ser dominada, ao contrário, portase de maneira crítica, uma vez que é inquiridora, determinada e valente. Logo, é possível estabelecer que Blimunda “seja uma personagem que se movimenta durante toda a narrativa, sobretudo se levarmos em conta a situação das mulheres no século XVIII, qual seja, emparedadas no ambiente doméstico e reféns da autoridade masculina” (Tardivo, 2022, p. 63).

Dessa maneira, no romance, o enunciador saramaguiano constrói um sujeito feminino que é constituído aparentemente por uma normalidade de comportamentos e atividades de uma mulher comum pertencente ao povo, mas que na realidade é a mais distinta das mulheres. Blimunda não chegou a conhecer o pai, morou sozinha com a mãe num casebre da Costa do Castelo (“um telhado e três paredes inseguras, solidíssima a quarta por ser a muralha do castelo” (Saramago, 2013a, p. 488), é analfabeta, assim como seu cônjuge, vive com o homem que escolheu e o ama, juntos suprem todos os desejos sexuais que possuem, “cozinha, cultiva a horta, costura, cata piolhos²³, assiste a festividades públicas, conversa com

²³ “Baltasar pousa a cabeça no regaço de Blimunda e ela cata-lhe os bichos, que não é de espantar terem-nos os apaixonados e os construtores de aeronaves, se tal palavra já se diz nestas épocas, como se vai dizendo armistício em vez de pazes. Blimunda é que não tem quem a cate. Faz Baltasar o que pode, mas se lhe chegam mãos e dedos para filar o insecto [sic], faltam lhe dedos e mão que segurem os pesados, espessos cabelos de Blimunda,

a sogra e toda a sua riqueza cabe numa trouxa” (Figueiredo, 2014, p. 92). Blimunda, discursivamente, é uma mulher comum do povo, nada a diferenciaria das demais se não fosse pela sabedoria e pelo dom que possui, ou seja, pela sua capacidade de transpor os diversos mundos, o real e o imaginário:

O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...]. Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que o não tivesse, Porquê, Porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se (Saramago, 2013a, p. 103).

Logo, Blimunda poderia ser apenas uma das milhares de mulheres que sobreviveram nesse período, dotada de fragilidade, vítima da desigualdade social e de gênero, idealizada perante os costumes de sua época e sem grandes contribuições. No entanto, o que se percebe é que o enunciador saramaguiano constrói uma das mulheres mais importantes da literatura portuguesa, uma mulher forte, audaciosa, corajosa, independente, sábia. E isso não apenas pelo fato de ter um dom, mas por ser força motriz dentro da narrativa, ou seja, por ser ela a responsável pelos caminhos a serem percorridos no romance, visto que é a protagonista da construção da passarola, é a responsável pelo recolhimento das vontades, é quem vigia a construção da máquina e é quem dará a ordem para partir (Tardivo, 2022). A mulher, na figura de Blimunda, mostra-se indispensável para o mundo, até mesmo para quem o criou, pois é “o feminino quem proporciona ao homem acreditar na sua capacidade de autonomia e liberdade” (Oliveira Neto, 2012, p. 164).

Todos ficavam espantados com a sabedoria que vinha de uma mulher humilde e analfabeta, muitos “julgavam-na doida, mas, se ela se deixava ficar por ali uns tempos, viam-na tão sensata em todas as mais palavras e ações que duvidavam da primeira suspeita de pouco siso” (Saramago, 2013a, p. 488). Juntando esses opostos, Blimunda era, portanto, uma “alegoria de uma sabedoria telúrica e cósmica, segundo a qual tudo se transforma, seja a realidade material ou as vontades imateriais das pessoas” (Baltrusch, 2014, p. 159). Blimunda despertava, desse modo, paradoxos ao ser composta por complexidades que eram quase inalcançáveis à compreensão humana: “aconteceu-lhe ser apedrejada, escarnecida, e numa aldeia onde assim a maltrataram fez depois um prodígio e tal, que pouco faltou para a tornarem por santa”

cor de mel sombrio, que mal ele os afasta logo regressam, e assim escondem a caça. A vida dá para todos” (Saramago, 2013a, p. 87).

(Saramago, 2013a, p. 402). Blimunda: doida ou sensata? humana ou sobrenatural? terrena ou espiritual? pecadora ou santa? É esse conjunto de paradoxos que constrói Blimunda.

Ademais, é importante ressaltar que por estarem inseridos em um meio machista, Baltasar ainda mantinha alguns preconceitos, uma vez que demonstrava um certo receio de Blimunda realizar algumas atividades. No entanto, diferentemente de Gracinda Mau-Tempo e Maria Adelaide, de *Levantado do chão* (1980), Blimunda não se deixa sufocar pelas marcas do patriarcalismo que tentam resistir nas figuras masculinas:

Vou também, e ele estranhou, A jornada é comprida, vais-te cansar, Quero conhecer o caminho, se alguma vez tiver de lá ir sem ti. Era uma boa razão, ainda que Baltasar não esquecesse a probabilidade do lobo, Aconteça o que acontecer, não vás nunca sozinha, os caminhos são ruins, o sítio ermo, se ainda te lembras, e não estás livre de que te assaltem feras, e Blimunda respondeu, Jamais se diga aconteça o que acontecer, porque sempre podem primeiro acontecer coisas com que não contávamos quando dissemos aconteça o que acontecer (Saramago, 2013a, p. 364-365).

Entretanto, para além de sua sabedoria, magia e de seu conhecimento sensitivo, Blimunda é uma mulher dotada de força (física e mental) e coragem, que age para se defender, não dependendo de homem algum para que sobreviva às adversidades que encontra em seu caminho. Exemplo disso é que, assediada por um frade, ela não mede esforços e o mata, mostrando, dessa maneira, que não é sexo frágil e que não precisa de uma figura masculina que lute por ela, pois ela mesma o faz:

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 (Saramago, 2013a, p. 335).

Esse episódio, de intensa brutalidade, chama atenção de Blimunda a respeito de uma competência que ela sequer sabia ter: “subitamente descobriu que nada a assustava” (Saramago, 2013a, p. 478), “agora de nenhuma noite teria medo” (Saramago, 2013a, p. 486). Blimunda, assim, era agora conhecedora de sua força, valentia e coragem, competências essas que somadas àquelas que já conhecia, a fizeram se enxergar uma mulher que tudo podia e nada temia.

Ora, matar alguém e agir com violência era algo permitido, dentro do contexto do século XVIII, apenas aos homens, jamais às mulheres, uma vez que era aos homens que cabia a função de lutar por pretextos de honra e participação em guerras, fazendo, assim, com que achassem que eram donos da força e que poderiam usá-la como bem entendessem. Já às mulheres, cabia aceitar tudo o que viesse desses sujeitos masculinos, visto que eles detinham o

poder e a autoridade para realizar o que quisessem. Logo, ao não permitir que o frade, sujeito masculino, agisse como quisesse, abusando de uma mulher por meio da força, Blimunda se faz transgressora, ou seja, um sujeito rebelde, uma vez que *não devendo*, por não ser ela o sujeito autoritário masculino, *faz* o que *quer*, rompendo, dessa maneira, com o que foi imposto, com os códigos sociais, por seu destinador-manipulador, a sociedade.

Blimunda é, portanto, tudo aquilo que D. Maria Ana não pode ser, uma vez que a rainha é a representação do que uma mulher deveria ser em uma sociedade machista e patriarcal do século XVIII. Ao contrário disso, Blimunda é a consolidação de uma transição, de uma nova representação da mulher. Além de viver por seus desejos, e não por obrigações impostas socialmente, Blimunda tem um dom mágico, conseguindo enxergar, por dentro das pessoas, a nuvem de suas vontades, ou seja, ela é a detentora de um poder único – ela, e não seu parceiro. Logo, é o feminino que toma as rédeas da narrativa, que faz acontecer, que tem a direção do destino em mãos.

Diante dessa oposição de representações femininas no romance, é relevante perceber a figurativização que o enunciador oferece a esses dois sujeitos importantes desta narrativa: D. Maria Ana Josefa e Blimunda Sete-Luas. A partir das figuras escolhidas, são estabelecidas distintas isotopias que fazem desses sujeitos opostos entre si, apresentando, desse modo, a configuração discursiva que começa a ser criada pelo enunciador saramaguiano, representada discursivamente por Blimunda, a fim de se distanciar na configuração estabelecida anteriormente, representada por D. Maria Ana Josefa.

Assim, quando observamos as figuras utilizadas para descreverem fisicamente as duas personagens (Quadro 3), temos nitidamente a diferença das classes sociais sendo explicitadas no texto. Assim, enquanto D. Maria Ana surge descrita por figuras como “roliça” e “brancastríaca”, evocando no texto o cenário da nobreza, da abundância e da superioridade da raça branca, Blimunda é figurativizada como tendo um corpo “alto e delgado”, “pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio”, “mão discreta e maltratada”, “com as unhas sujas”, “as roupas grosseiras que veste”, os pés apresentam uma camada que “tornou-se espessa, fendida como uma cortiça”. Ou seja, se D. Maria Ana traz consigo figuras que se alinham a isotopia da nobreza, riqueza e privilégio, Blimunda carrega os traços do povo, construindo uma isotopia de simplicidade e desigualdade social. Diferentemente da rainha, que é figurativizada como “roliça”, Blimunda é apresentada como dona de um corpo “delgado”, contrastando, assim, a abundância e riqueza alimentar que a nobreza possui, enquanto ao povo cabe a escassez. Ademais, o corpo de Blimunda recebe figuras que são consequências das atividades que cabem à classe inferior da sociedade, isto é, a mão é

maltratada, as unhas sujas e os pés calejados porque, ao contrário da rainha que é servida e cuidada, Blimunda tem um corpo que precisa trabalhar para que possa, assim, ser servida do básico necessário para sobreviver. Ainda se torna relevante destacar que a rainha é seis anos mais velha do que Blimunda, e mesmo com essa diferença de idade, Blimunda, embora mais nova, é figurativizada como um corpo mais desgastado, devido às diferenças sociais.

Quadro 3 – Figurativização quanto aos aspectos físicos

FIGURATIVIZAÇÃO QUANTO À DESCRIÇÃO FÍSICA	
D. Maria Ana Josefa	Blimunda
<p>“Vinte de cinco anos” (Saramago, 2013a, p. 110);</p> <p>“Roliça e brancaustríaca” (Saramago, 2013a, p. 110).</p>	<p>“Dezenove anos” (Saramago, 2013a, p. 57);</p> <p>Corpo “alto e delgado” (Saramago, 2013a, p. 55);</p> <p>“pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio” (Saramago, 2013a, p. 120);</p> <p>“mão discreta e maltratada”, “com as unhas sujas” (Saramago, 2013a, p. 229);</p> <p>“as roupas grosseiras que veste” (Saramago, 2013a, p. 229);</p> <p>os pés, “tornou-se espessa, fendida como uma cortiça” (Saramago, 2013a, p. 491).</p>

Fonte: elaboração própria.

Além da figurativização física, é pertinente destacar a diferenciação dos aspectos psicológicos que vão construir esses dois sujeitos discursivamente (Quadro 4). A rainha D. Maria Ana Josefa, para corroborar a idealização da mulher do século XVIII, precisa e é figurativizada como “paciente”, “humilde”, “honestas”, vista pelos outros como “coitada” e, principalmente, tem na religião suas mais valiosas qualidades, assim, é descrita como “devota”, portadora de uma “maníaca devoção”. No entanto, o enunciador deixa marcas no texto, a partir de algumas figuras, de que esse ideal de mulher já não é mais tão incontestável assim, uma vez que a própria rainha se coloca como “farta” da função e do papel social que ocupa por ser mulher, além de o povo a enxergar como uma rainha “triste”.

Em contrapartida, Blimunda estabelece uma isotopia de sabedoria e de caráter que transcende a compreensão humana. Enquanto para uns pode ser vista em um primeiro momento como “doida”, logo esse adjetivo é superado por outro, “sensata”. Ademais, Blimunda é figurativizada como “visionária”, uma vez que tudo vê, não à toa seu codinome passa a ser “Sete-luas”, isto é, enxerga tudo até na escuridão da noite. Por fim, Blimunda é figurativizada

como sendo a parte “não terrenal” da trindade santa, estabelecendo, assim, a ideia de que ela pertence não apenas ao mundo terreno.

Quadro 4 – Figurativização quanto aos aspectos psicológicos

FIGURATIVIZAÇÃO QUANTO AOS ASPECTOS PSICOLÓGICOS	
D. Maria Ana Josefa	Blimunda
“Paciência e humildade da rainha” (Saramago, 2013a, p. 11); “Devota” (Saramago, 2013a, p. 120); “Maníaca devoção” (Saramago, 2013a, p. 31) “Coitada” (Saramago, 2013a, p. 110); “Honesta” (Saramago, 2013a, p. 110); “Farta de ser rainha” (Saramago, 2013a, p. 111); “Triste enganada rainha” (Saramago, 2013a, p. 111).	“Visionária” (Saramago, 2013a, p. 200); “Parte numa trindade não terrenal” (Saramago, 2013a, p. 230); “Doida” (Saramago, 2013a, p. 488); “Sensata” (Saramago, 2013a, p. 488).

Fonte: elaboração própria.

Outra figurativização importante diz respeito ao casamento (Quadro 5), visto que esse é um ponto importante para dotar Blimunda de aspectos que a fazem ser vista como transgressora das normas sociais. Para D. Maria Ana e D. João V, o casamento era um contrato comercial, que tinha como objetivo apenas a união de reinos, para aumentar o poder territorial, mas também a finalidade de propagação de herdeiros para que continuassem a linhagem e perpetuassem o reinado de poder instaurado por gerações passadas. Assim, D. João e D. Maria Ana, antes do casamento não se conheciam, só tinham se visto por “retratos”, e esse matrimônio não ocorreu por vontade própria dos noivos, mas por “procuração” de “embaixadores” que viam na união um favorável cenário político e econômico.

De outro modo, temos a figurativização do casamento de Blimunda e Baltasar, que estabeleceram a união por vontade própria, iniciada por Blimunda, e que, diferente de um rito religioso, o casamento foi marcado por “sangue”, perda da virgindade de Blimunda”, e por uma “cruz” desenhada de sangue no “peito” de Baltasar. Assim, enquanto para o casal da nobreza o matrimônio era figurativizado como um “dever”, um “ofício”, para o casal do povo o casamento era “apetecido” por ambos os noivos.

Quadro 5 – Figurativização quanto ao casamento

FIGURATIVIZAÇÃO QUANTO AO CASAMENTO	
D. Maria Ana Josefa	Blimunda
“Dever”, “ofícios” (Saramago, 2013a, p. 15); “Procuração”, “embaixadores”, “retratos” (Saramago, 2013a, p. 110).	“Ilegítimo”, “própria vontade”, “não sacramentado na igreja”, “cuida pouco de regras e respeitos”, “apeteceu”, “apetecerá” (Saramago, 2013a, p. 75).

Fonte: elaboração própria.

Como consequência da figurativização oferecida ao matrimônio, isotopias foram estabelecidas para descrever a relação sexual de cada casal. Já que o casamento real era um “dever”, então, a relação sexual era o “dever real”, atividade necessária para realizar o objetivo descrito desde o início: procriar para manter a linhagem. Assim, a cena do ato sexual entre o rei e a rainha é relatado como um “cerimonial”, em que precisa de “camaristas” e ajudantes para que tudo ocorra de maneira ritualísticas e determinada. Ademais, ocupando o espaço que caberiam a figuras de cunho erótico, uma vez que são descrições de cenas do ato sexual, temos figuras que levam não ao erotismo, mas à religiosidade, uma vez que ambos faziam desse momento um ato de “oração”, posicionando-se de “joelhos” para que conseguissem a benção do filho desejado. Dessa forma, D. Maria Ana recebe figuras como “parideira” e “vaso de receber”, representando assim sua função no sexo: apenas engravidar.

Algo distinto ocorre na figurativização da relação sexual entre Blimunda e Baltasar (Quadro 6). Enquanto o casal real precisava de ajudantes, o casal do povo mantinha sua relação como algo privado e íntimo dos dois, sem necessidade de ajudantes. Como esperado em um cenário de ato sexual, o erótico se faz presente por meio de figuras como “gemido”, “estertor”, “grito”, “agarrar”, “sofreguidão”, “ânsia”, “corpos”, “movimento” que passam a figurativizar a sexualidade vivenciada pelo casal, revelando, desse modo, que o matrimônio deles não tem função de procriar, mas de viver um amor e de ambos obterem prazer.

Quadro 6 – Figurativização quanto à relação sexual

FIGURATIVIZAÇÃO QUANTO À RELAÇÃO SEXUAL	
D. Maria Ana Josefa	Blimunda
“dever real e conjugal” (Saramago, 2013a, p. 11); “cerimonial”, “camaristas”, “assembleia”, “antecâmaras”, “função” (Saramago, 2013a, p.15); “parideira” (Saramago, 2013a, p. 120); “vaso de receber” (Saramago, 2013a, p. 9); “madre seca” (Saramago; 2013a, p. 11); “ajoelham-se”, “orações cautelares necessárias” (Saramago, 2013a, p. 14).	“braço sobre braço, pulso sobre pulso” (Saramago, 2013a, p. 76); “gemido”, o “estertor”, “grito” (Saramago, 2013a, p. 322-323); “agarrarem-se” (Saramago, 2013a, p. 317); “nus, sôfrego entrou ele”, “sofreguidão”, “ânsia”, “corpos encontrados”, “movimentos”, “profundo”, “soluço seco”, “lágrima inesperada”, “máquina a tremer”, “vibrar”, “rasgou a cortina de silvas e enleios” (Saramago, 2013a, p. 262).

Fonte: elaboração própria.

Diante do exposto, podemos constatar que Blimunda surge no projeto literário saramaguiano como um ponto pé inicial para a criação de uma configuração discursiva de valorização e euforização do feminino, desconstruindo as formas de representação ultrapassadas da mulher e construindo um novo feminino em seus romances. Desse modo, a partir de Blimunda, perceberemos a mulher na literatura saramaguiana apresentada como transgressora, como sujeito que subverte as normas que lhe são impostas, como antissujeito, rebelde, como mulher à frente de seu tempo, dotada de capacidade, sabedoria e poder. Inclusive, o próprio Saramago declara que Blimunda é motor, força, que ela se criou sozinha, e que ele apenas a acompanhou, ou seja, se até seu criador é por ela guiado, porque não seriam os outros sujeitos do romance:

Essa senhora [Blimunda] fez-se a si própria. Nunca a projectei para ser assim ou assim... Foi no processo da escrita que a personagem se foi formando. E ela surge, surgiu-me, com uma força que a partir de certa altura me limitei a... acompanhar. Aquele sentimento pleno da personagem que se faz a si mesma é a Blimunda. [...] Julgo que isso resulta da personagem feminina. É ela que impõe as regras do jogo... Porquê? (sorriso) Porque é assim na vida... A mulher é o motor do homem. (Pausa) Se você vir, os meus personagens masculinos são mais débeis, são homens que têm dúvidas, são personagens masculinos com complexos...As mulheres, não (Avillez, 1991).

Dessa maneira, Blimunda marca um divisor de águas quanto à representação feminina nos romances saramaguianos. Assim, são deixadas para trás as mulheres da família Mau-Tempo que, ainda que algumas tentassem romper com os padrões estabelecidos, não conseguiram vencê-los, mas ao menos conseguiram insinuar o caminho pelo qual Blimunda poderia

desbravar. É abandonada a celebridade histórica que foi D. Maria Ana Josefa, bem como os aspectos idealizados do que deveria ser uma mulher no século XVIII. A partir de *Memorial do convento* (1982), cada mulher saramaguiana terá um pouco de Blimunda, de sua força, sua sabedoria, sua liderança, sua generosidade e bondade, bem como sua liberdade em viver aquilo que deseja sem se deixar ser limitada pelas regras impostas socialmente às mulheres. Com Blimunda, o enunciador saramaguiano passa a subverter os papéis narrativos até então consolidados, logo, nos romances seguintes, a mulher tomará o poder e o espaço que antes pertencia apenas ao homem. No entanto, é preciso destacar que será principalmente em Maria de Magdala, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), e em Lilith, em *Caim* (2009), que essa Blimunda terá sua síntese e seu ápice dentro da narrativa saramaguiana.

2.3 O pós-Blimunda no projeto literário saramaguiano

Retornando ao início da produção literária de José Saramago e chegando até o nascimento de Blimunda, percebe-se que o percurso da mulher na obra do autor se apresenta por meio de uma conquista lenta que, aos poucos, visa a possibilitar o desabrochar de uma voz que por tanto tempo foi silenciada, ou seja, uma voz feminina que exige para si o lugar de produtora de sentido no texto saramaguiano. Assim, a partir de Blimunda, há uma nítida modificação na representação do feminino nos romances de Saramago, uma vez que com ela a voz feminina passa a ter poder e ecoa não apenas na literatura do autor, mas também se torna uma “personagem única na literatura portuguesa” (Reitor, 1999, p. 188). Com a construção de Blimunda, o caminho foi aberto para que outros sujeitos agissem narrativamente com as mesmas competências e fossem discursivamente figurativizados como ela, construindo, dessa maneira, uma configuração discursiva de euforização do feminino no projeto literário saramaguiano.

Seguindo essa configuração discursiva de valorização do feminino a partir de Blimunda, de *Memorial do Convento* (1982), no romance seguinte, em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), o enunciador saramaguiano apresenta outra mulher à frente de seu tempo: Lídia. No texto, o enunciador dá sobrevida ficcional a um dos heterônimos de Fernando Pessoa, Ricardo Reis. Diferentemente do Ricardo Reis pessoano, que parece seguir o modelo clássico de equilíbrio existencial, na versão saramaguiana este ator discursivo parece estar perdido, à procura do seu lugar no mundo, anda em busca de se encontrar e de descobrir o motivo de sua existência. O caminho para essa transformação se apresenta a ele por meio de Lídia, uma criada do hotel em que ele se hospeda. É Lídia quem faz Ricardo Reis passar por transformações ao

inquietá-lo com perguntas e reflexões. Assim, é uma criada de hotel que tem a competência para guiar um médico e poeta diante de suas próprias incertezas e dúvidas e, ao final, é ela quem o apresenta a si mesmo:

És uma boa rapariga, Ora, sou como sou, e esta frase é das que não admitem réplica, cada um de nós devia saber muito bem quem é, pelo menos não nos têm faltado conselhos desde os gregos e latinos, conhece-te a ti mesmo, admiremos esta Lídia que parece não ter dúvidas (Saramago, 2003b, p. 137).

Na perspectiva e nas poesias de Ricardo Reis, Lídia é uma musa das poesias pessoanas que representa uma figura clássica feminina. No entanto, o que o enunciador saramaguiano faz em seu texto é uma desconstrução da Lídia poética e, ao concretizá-la, figurativiza-a e actorializando-a em carne e osso, produz o seu completo oposto ao levantar questões emblemáticas do papel feminino. Ao contrário do que se esperaria de uma musa, Lídia é figurativizada como uma criada, pertencente à classe trabalhadora da sociedade lisboeta (algo similar a representação que é feita de Blimunda, ambas pertencentes à classe menos prestigiada do meio social). Difere-se da musa das odes por ser uma mulher autônoma; detentora de conhecimento, “e, embora mulher nascida do povo, tão inteligente” (Saramago, 2003b, p. 36); sabe a diferença social existente pelo fato de ela ser uma criada e Ricardo ser um médico; é uma mulher que compreende o mundo em que vive, que o questiona e critica, entendedora de como os ritos e *status* sociais funcionam: “povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções” (Saramago, 2003b, p. 386).

No entanto, para além do empoderamento e conhecimento de Lídia, Ricardo Reis é ciente que a diferença de classe social entre eles é um obstáculo para que vivam um relacionamento. Essa diferença fica ainda mais notória quando se coloca Lídia ao lado de Marcenda, uma jovem de família rica que está hospedada no mesmo hotel. Diferentemente de Lídia, Marcenda é representativa do que a sociedade espera de uma mulher nos anos de 1936, uma jovem com feições e postura angelical, submissa ao pai, com ares de fragilidade emocional e física (tem uma mão paralisada):

[...] uma rapariga de uns vinte anos, se os tem, magra, ainda que mais exacto seria dizer delgada [...]. A rapariga magra acabou a sopa, pousa a colher, a sua mão direita vai afagar, como um animalzinho doméstico, a mão esquerda que descansa no colo. Então Ricardo Reis, surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se de que só a mão direita desdobrara o guardanapo, e agora agarra a esquerda e vai pousá-la sobre a mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato, assistindo à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes (Saramago, 2003b, p. 22-23).

Marcenda, dessa maneira, é o contraste de Lídia; ela é, na verdade, uma metonímia para o que deveria ser uma mulher em sua sociedade (assim como foi feito com D. Maria Ana Josefa, em *Memorial do convento*). Marcenda é a musa, a Lídia das odes pessoais, enquanto a Lídia saramaguiana rompe com essas expectativas, o que causa estranheza e repulsa em muitos (assim como Blimunda). Tudo isso pode ser comprovado na conversa que Ricardo Reis estabelece com Fernando Pessoa, ao descobrir que será pai:

Vou ser pai. Fernando Pessoa olhou-o estupefacto, depois largou a rir, não acreditava, Você está a brincar comigo, e Ricardo Reis, um tanto formalizado, Não estou a brincar, aliás, não percebo esse espanto, se um homem vai para a cama com um mulher, persistentemente, são muitas as probabilidades de virem a fazer um filho, foi o que aconteceu neste caso, Das duas, qual é a mãe a sua Lídia ou a sua Marcenda, salvo se ainda há uma terceira mulher, com você tudo é possível, Não há terceira mulher, não casei com Marcenda, Ah, quer dizer que da sua Marcenda só poderia ter um filho se casasse com ela, É fácil concluir que sim, você sabe o que são as educações e as famílias, Uma criada não tem complicações, Às vezes, Diz você muito bem, basta lembrar-nos do que dizia o Álvaro de Campos, que muitas vezes foi cómico às criadas de hotel, Não é nesse sentido, Então, qual, Uma criada de hotel também é uma mulher, Grande novidade, morrer e aprender, Você não conhece a Lídia, Falarei sempre com o maior respeito da mãe do seu filho, meu caro Reis (Saramago, 2003b, p. 369).

No trecho acima, a diferença de classe social mostra como uma mulher pode ser tratada, uma vez que para engravidar Marcenda, uma moça rica, Ricardo Reis teria que primeiro casar-se com ela, seguir as normas sociais impostas há anos, mas com Lídia, uma criada, não há nenhuma regra a seguir, ele poderia engravidá-la sem qualquer obrigação conjugal de sua parte, isto é, ele apenas para suprir seus desejos carnis com a criada do hotel.

Ademais, para uma mulher pobre e que trabalha de criada se espera o mutismo, a alienação e a aceitação de tudo e qualquer coisa que impugnarem a ela. Mas Lídia não é assim. Sabe pensar, raciocinar e falar, sem medo ou vergonha, sem se prender às regras sociais. Lídia é uma mulher que sabe o que quer e que não renuncia a suas vontades por regra social nenhuma. Afinal, assim como Blimunda, Lídia é mulher que se basta sozinha, que toma o caminho que deseja, que protagoniza sua história: “saio quando quero e faço o que quero. O mal ou bem que eu faço são à minha conta” (Saramago, 2013a, p. 76). Lídia, desse modo, é a voz feminina que resiste às inúmeras tentativas de silenciamento e de imposições, afinal, sua voz pode ser perigosa e provocar transformações:

Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira, E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se o regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível,

mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais (Saramago, 2003b, p. 260-261).

Com suas colocações e críticas, Lúcia faz Ricardo Reis inquietar-se, despertar para o mundo real, sair um pouco do conforto de sua conveniência burguesa. Assim, o médico fica a duvidar e a se questionar acerca do mundo em que vive, dos propósitos de sua vida, dos ideais em que acredita: “Quando foi que vivi, murmura Ricardo Reis” (Saramago, 2003b, p. 320). Assim como Blimunda era o motor que fazia girar a narrativa em *Memorial do convento* (1982), Lúcia é o motor que faz a transformação de Ricardo Reis acontecer. As inquietações levam o médico a preferir a morte, seguindo, dessa maneira, Fernando Pessoa, já então um fantasma, e morrendo em 1936. Morrer é a resposta que ofereceu para suas perguntas, uma vez que repensar seu lugar no mundo, suas crenças e posicionamentos trariam transformações pesadas demais para que ele aguentasse assumi-las, viver fora dessa visão de mundo seria desconfortável demais para ele. Com a morte de Ricardo Reis, Lúcia continua a viver, agora grávida, trabalhando de criada e mantendo a postura de criticar e refletir sobre tudo à sua volta, reconhecendo-se e fortalecendo sua identidade e suas crenças cada vez mais, afinal, diferentemente daquele homem, essa mulher aguenta o peso dos questionamentos que a cercam.

Consoante aos textos citados, em *A jangada de pedra* (1986) o enunciador insere na narrativa dois sujeitos femininos importantes: Joana Carda e Maria Guavaira. O texto começa com Joana fazendo um risco no chão com uma vara de negrilho, risco esse que não se apaga, não importando como a mulher tentasse apagá-lo. No momento em que risca o chão, um homem sente a terra tremer, outro lança uma pedra ao mar e sobre outro homem há um bando de estorninhos a voar seguindo-o por onde quer que vá, enquanto que uma outra mulher, Maria Guavaira, encontra um pé de meia velho e começa a desmanchá-lo até que a outra ponta encontre o grupo de sujeitos citados. Essas ações ocorrem juntamente com a primeira fenda que surge na Península Ibérica, iniciando, assim, o movimento de separação da Península com o restante dos países europeus.

Mais uma vez, assim como Blimunda, são as mulheres que se configuram como o motor da narrativa. Do mesmo modo que a Península, essas mulheres, que depois se encontram e se juntam aos outros personagens, saem também em deslocamento, em busca de uma autotransformação. Se o bloco de rocha navega em busca de uma nova terra para se acoplar, a fim de se sentir realmente pertencente a um lugar, essas mulheres também percorrem caminhos

em busca de se encontrarem e se reconhecerem no mundo. Logo, serão essas mulheres, enquanto passam por suas próprias transformações, que serão capazes de proporcionar a outros sujeitos, figurativizados masculinamente, também a autodescobertas deles mesmos por meio dessa viagem.

Joana Carda é quem primeiro se vê ligada com o acontecimento insólito da separação da Península, pois “Estava o pau ali no chão, fiz um risco com ele, se por tê-lo feito é que estas coisas acontecem, quem sou eu para jurar, o que é preciso é ir lá e ver” (Saramago, 1986, p. 119). Assim, Joana Carda se sente responsável por causar, segundo ela, o descolamento da Península: “levantei o pau do chão, senti-o vivo [...] num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta, tracei um risco que me separava de Coimbra [...], um risco que cortava o mundo em duas metades” (Saramago, 1986, p. 119). Desse modo, o enunciador saramaguiano atribui, discursivamente, a uma mulher a ideia de que foi uma simples ação dela que levou a toda essa situação. Isso demonstra como o feminino é, para o discurso saramaguiano, detentor de poder e força sobre os acontecimentos, inclusive sobre acontecimentos que não podem ser explicados pela razão, como acontecia também com o dom de Blimunda. Joana Carda teria, portanto, um poder, poder esse que a faz ser o motor, o guia, a direção para o lugar o qual essa narrativa vai se encaminhar. É ela quem vai à procura dos outros homens que também dizem ter presenciado eventos estranhos, e, ao encontrá-los, torna-se uma espécie de líder do grupo, pois ela é quem vai direcionando-os durante toda a viagem. Se Blimunda guiou Baltasar e foi responsável por fazer a passarola do padre Bartolomeu alçar voo, aqui será Joana Carda que assumirá o papel de guia nessa empreitada de acompanhar o deslocamento da Península Ibérico.

Esse sujeito figurativizado e actorializado discursivamente como Joana é uma mulher de alma livre, emancipada, sem medos. Decide por conta própria sair de sua casa e ir em busca de um homem que nem conhece, mas que ouviu falar que também presenciou coisas estranhas minutos antes da separação da Península (assim como Blimunda, Joana era mulher de dar o primeiro passo). Ao encontrar esse homem, José Anaiço, Joana se apaixona por ele, guia-o em sua jornada de autoconhecimento e transformação. Portanto, o que fez José Anaiço se transformar não foi o movimento peninsular, mas sim seu encontro com Joana: “por causa desta mulher [...] deixou José Anaiço de ser apenas o involuntário chamariz de pássaros loucos. Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada” (Saramago, 1986, p. 154).

O outro sujeito figurativizado e actorializado no nível discursivo como Maria Guavaira, diferentemente de Joana Carda, não sai de seu lugar em busca do desconhecido. Mas o pé de meia velho que a mulher está a desmanchar faz a união entre ela e o grupo que Joana

guia, uma vez que o cachorro que acompanha o grupo segue o fio de lã. Após esse encontro, Maria começa a fazer parte desse grupo e a ser peça fundamental nessa viagem em que todos embarcaram, visto que é detentora de competências que mais nenhum outro sujeito pertencente ao grupo tem: “Maria Guavaira subiu para a boleia, [...] destas cinco pessoas apenas Maria Guavaira sabe como se conduz uma galera e um cavalo” (Saramago, 1986, p. 250).

Maria Guavaira se relaciona amorosamente com Joaquim Sassa, outro membro do grupo, e, assim, como Joana, desde o início, apresenta-se como uma mulher que não é submissa, mas que é livre para agir como quiser: “é assim que eu sou, repara bem em mim, vieste ter à minha porta agarrado a um fio que estava na minha mão, poderei, se quiser, puxar-te para a minha cama, e tu virás, tenho a certeza” (Saramago, 1986, p. 180). Nesse trecho, fica evidente o desprendimento de Maria Guavaira perante as normas e os padrões sociais impostos às mulheres, assim, contrariando o código social, Maria é quem decidirá se irá ter relações sexuais ou não, ela é quem manda, quem tudo coordena em relação a seu corpo e sua vida. Ademais, com relação a essa liberdade sexual, tanto Joana Carda quanto Maria Guavaira podem ser consideradas como seguidoras de Blimunda, visto que esta foi a primeira a vivenciar e experimentar a sexualidade de acordo com seus desejos e vontades, sem importar-se com as regras sociais.

No entanto, apesar de os sujeitos femininos surgirem no texto saramaguiano como figuras empoderadas, emancipadas e livres, há diversas situações em que se reflete a persistência do patriarcalismo. Isso ocorre pois, como veremos mais à frente durante a elucidação do Nível Fundamental do Percorso Gerativo de Sentido, para se estabelecer um sentido mínimo em um texto é preciso que haja uma oposição entre os pares de uma categoria semântica. É nessa perspectiva que o enunciador coloca lado a lado em seu texto a opressão advinda do patriarcalismo com a liberdade buscada pelas mulheres, uma vez que ao apresentar os dois opostos juntos torna ainda mais nítida a necessidade de liberdade feminina. Isso ocorreu também em *Memorial do convento* (1982) ao contrapor Blimunda com D. Maria Ana Josefa e também em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), ao apresentar os dois opostos que eram Lídia e Marcenda.

Assim, podemos observar no seguinte trecho: “é preciso resguardar o respeito, além disso tinhas dito que ias e vinhas no mesmo dia, dormiste em Lisboa, fora de casa, não é bonito, não, o que fizeste” (Saramago, 1986, p. 148). Essa fala de Joaquim Sassa é característica de séculos de resistência de uma sociedade patriarcal que julgava o certo e o errado para as mulheres, impondo limites e regras a serem seguidas apenas por elas. Logo, quando Maria Guavaira vem transgredir a esse código social, “se quiser, puxar-te para a minha cama, e tu

virás, tenho a certeza” (Saramago, 1986, p. 180), sua fala realça a necessidade de a mulher se impor diante de um sistema machista.

Ao final desse texto saramaguiano, a Península se desloca para um novo lugar geográfico em conformidade com seu destino histórico, e os atores que acompanhamos também chegam a seus cais, pois passaram por uma transformação e, agora, reconhecem-se como novas pessoas, com novas identidades e pertencentes a si mesmos, pertencentes, assim como a Península, a um novo lugar. No entanto, é preciso que haja, agora, nova vida e uma nova sociedade para que esses sujeitos possam viver de acordo como se descobriam, como novas pessoas, bem como esse espaço geográfico precisa povoar-se, assim “todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas” (Saramago, 1986, p. 305). Ao voltar o desfecho narrativo para a maternidade, marca singular do gênero feminino, e colocando-a como um aspecto insólito, visto que nada justificaria todas as mulheres grávidas no mesmo momento, o enunciador saramaguiano destina ainda mais poder para as mulheres, uma vez que elas são as únicas a terem competência para desempenhar a função de povoar esse novo território. Se há nova vida, se há nova sociedade, novo mundo e novos sujeitos é porque as mulheres podem fazê-lo. São as mulheres, portanto, as responsáveis pelas mudanças que aconteceram e que virão a acontecer no mundo ibérico.

Outro sujeito feminino importante no romance saramaguiano é Maria Sara, de *História do cerco de Lisboa* (1989). Nesse texto, o protagonista, Raimundo, é figurativizado como um homem de idade avançada, solteiro, revisor de textos, mas que tem o desejo de um dia se tornar autor de suas próprias histórias. Embora sendo o protagonista, ele necessita de uma figura feminina para corrigi-lo, orientá-lo, encaminhá-lo e dotá-lo da competência necessária para ir em direção de seus objetivos, mais uma vez cabe à mulher ser o motor de transformação. A necessidade desse sujeito feminino ocorre devido ao fato de Raimundo ter tomado uma escolha delicada em seu trabalho durante uma revisão de texto: em uma obra que narra a história do cerco de Lisboa, em que os cruzados ajudaram os portugueses a tomarem Lisboa, Raimundo decide inserir uma palavra que mudaria toda a história, um “não”, escrevendo, assim, que os cruzados não auxiliaram os portugueses nesta empreitada. Assim, com uma única palavra, Raimundo modifica toda a História.

Quando o dono da editora fica sabendo, após a publicação do livro, desse “erro²⁴” de Raimundo, decide contratar alguém para ficar responsável por supervisionar seus trabalhos daí por diante e evitar que novos erros sejam cometidos. É então que Maria Sara surge no

²⁴ Escrevemos “erro”, entre aspas, pois Raimundo sabia o que estava fazendo, sabia que aquele “não”, que incluiu na revisão, na verdade, não existia no texto original, mesmo assim o fez.

percurso do protagonista: “Raimundo Silva cruza a perna, descruza-a logo, e nesse momento dá-se conta de que não conhece uma pessoa que ali está, sentada à esquerda do director literário, uma mulher” (Saramago, 2003a, p. 73). Interessante pensar que o enunciador poderia ter figurativizado o sujeito detentor do poder de correção e fiscalização de qualquer forma, mas decidiu que fosse uma mulher. Ora, uma mulher superior a um homem, em um cargo mais elevado que o dele, uma mulher com o poder de controlar e avaliar o trabalho de um homem, uma mulher contratada apenas para corrigir e orientar um homem, enfim, uma mulher.

Esse é mais um dos padrões de estereótipos femininos que são rompidos na construção discursiva de Saramago, uma vez que a figura feminina, há muito tempo, luta para, profissionalmente, por exemplo, ter os mesmos direitos que os homens, tentando ocupar os mesmos espaços. Entretanto, em nossa realidade social, em pleno século XXI, as mulheres ainda são relegadas a posições inferiores e subordinadas a uma maioria masculina, e, se conseguem um lugar de poder e autoridade após muita luta, são desacreditadas a todo o momento. No discurso saramaguiano, portanto, Maria Sara representa o rompimento desse padrão, alcançando um cargo de autoridade e superioridade no mercado profissional e não tendo suas qualificações questionadas por outros sujeitos.

Portadora de um cargo de autoridade e confiante de que seu espaço de trabalho não é reflexo de uma sociedade machista e misógina, Maria Sara, em seu primeiro encontro com Raimundo, em uma sala de reunião com o chefe e outros membros importantes da editora, não se cala e nem se constrange, ao contrário, questiona o “erro” cometido por Raimundo na frente de todos, ciente de que esse é seu dever e que tem total propriedade para isso:

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

Logo nos primeiros contatos com Raimundo, Maria Sara percebe que o “erro” cometido pelo revisor é apenas reflexo de um conflito que ele carrega dentro de si. Rapidamente ela entende que Raimundo vive com um vazio, uma ausência de sentido em sua vida, decorrente do fato de não escrever suas próprias histórias, mas apenas se contentar em revisar a de outros. Notando tal fato, Maria Sara o confronta e o leva a enxergar seu conflito interior: “Este livro é seu, fez uma pausa, demora, e acrescentou, colocando desta vez peso maior em algumas sílabas, digamo-lo de outro modo, esse livro é o seu” (Saramago, 2003a, p. 95). Ao afirmar que, após inserir o “não”, que não existia na história original, Raimundo escreveu, enfim, uma história

sua, ela o leva a ressignificar seus atos e posições no mundo, principalmente, a começar a perceber-se como aquilo que ele tanto desejava ser: um autor.

Assim, a partir dos encontros e diálogos com Maria Sara, Raimundo preenche o vazio que por tanto tempo o acompanhou, consegue, enfim, uma companhia para compensar os anos de solidão, e, principalmente, é somente com a ajuda de Maria Sara que Raimundo toma as rédeas de sua vida. Desse modo, a mulher não surge na vida do protagonista apenas para compartilhar a vida, para ser um par romântico sem função nenhuma ou para ser uma figurante de seus dias, ao contrário, a mulher surge como uma bússola que leva Raimundo a encontrar seu caminho, ou seja, é uma adjuvante discursiva, tem o papel actancial de provedora das competências pragmáticas e cognitivas necessárias ao desempenho do sujeito, no percurso que o leva à junção com o objeto de valor (no caso, a enunciação autoral). Sem Maria Sara, Raimundo seria um eterno e solitário errante, caminhando sem saber para onde e trocando palavras sem saber o porquê. Dessa forma, encontramos em mais um discurso saramaguiano a formação de uma isotopia, criada pelas figuras e temáticas estabelecidas no texto, que nos leva a ler o sujeito feminino de maneira distinta daquela pregada pelo patriarcalismo. Maria Sara é, assim, mais uma mulher construída por esse enunciador que visa a ressignificar o feminino e a distribuir novos papéis actanciais para as mulheres em sua configuração discursiva.

Prosseguindo com a tese de criação de uma configuração discursiva feminina no discurso ficcional a partir de Blimunda, chegamos ao *Ensaio sobre a cegueira* (1995), texto que narra um episódio de caráter insólito: toda a população foi acometida por uma cegueira branca, todos menos uma mulher. Esse é, portanto, mais um discurso-enunciado em que o feminino é retirado da generalização, da inferioridade social e do subjugo do poder masculino e é posto em um lugar de destaque, de superioridade e singularidade actorial.

Um fato notável nesse romance é que os personagens não têm nome, uma vez que “os cegos não precisam de nomes, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante” (Saramago, 1995, p. 275). Essa despersonalização, no sentido da tipificação, sugere uma tendência tematizante sobre a figurativizante, que se caracteriza pelo adensamento semântico lexicalizado pelos pormenores descritivos e outros efeitos de realidade, o que incluiria, via de regra, o nome próprio desses atores discursivos. Essa tensão temático-figurativa aparece na superfície textual como identificadores da profissão ou uma característica de alteridade, por exemplo, “o médico”, “o primeiro cego”, “o ladrão cego”, “o rapazinho estrábico”, “o velho de venda preta”, “o cego da pistola”, “o escritor”, “os cegos malvados”, entre outros. Nessa formulação, o enunciador deixa pistas de uma sociedade patriarcal ao denominar, por exemplo, duas personagens femininas por genitivos alusivos ao referente masculino: “a mulher do

médico” e “a mulher do primeiro cego”. Ora, enquanto todos os outros são definidos por sua profissão, característica física, ou uma ação, essas mulheres casadas, no entanto, são definidas a partir da sua relação com seu marido, isto é, o que as define socialmente são os homens com quem casaram e não suas próprias singularidades. Já as mulheres solteiras, que parecem ainda não ter “dono”, são identificadas por características, como “a rapariga de óculos escuros”, “a cega das insônias”, entre outras. Aqui é preciso lembrar, portanto, que, como citado anteriormente, para que o sentido mínimo de um texto possa existir, é preciso que haja uma oposição entre os termos que formam a categoria sêmica de base daquele texto. Assim, na narrativa encontraremos de um lado uma tentativa de resistência do sistema patriarcal, ao nomear as mulheres de acordo com seus cônjuges, enquanto do outro lado observamos a emancipação e o poder feminino ao ser justamente a tal mulher do médico a única a não cegar no meio de todos os cegos.

Diante disso, sobrepondo-se o *parecer* sobre o *ser*, a mulher do médico, que é a protagonista, é apresentada inicialmente ao enunciatário por meio de um viés patriarcal e machista, apenas como a mulher de um médico, profissão essa repleta de *status* social que insinua persuasivamente credibilidade, poder e autoridade ao ator: “O melhor seria que o senhor doutor ficasse responsável, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios, Mas tem autoridade” (Saramago, 1995, p. 53). Assim, a mulher começa a ser sancionada discursivamente não como um sujeito competente, mas como uma parte, um pedaço, uma das posses que o médico tem: “mulher *do* médico”. Entretanto, ao decorrer da narrativa, o enunciador surpreende seu enunciatário revelando o *ser* que até então estava deixado em segredo sob o *parecer*, uma vez que essa mulher nada tem de submissa e passiva, isto é, ao invés de ser uma sombra de seu esposo, ela é, na verdade, sua guia e salvadora, uma vez que apenas ela, entre toda a população, não é afetada pela cegueira branca.

Quando os primeiros cegos são levados sob pretexto de quarentena para um manicômio desativado, a mulher do médico diz aos guardas que também está cega para que, assim, possa ir junto de seu marido e ajudá-lo, cumprindo, dessa forma, com sua obrigação social patriarcalista de acompanhar seu esposo e dele cuidar. Dentro do manicômio, e sem contar a ninguém que enxergava, a mulher do médico se depara com os horrores e os níveis mais baixos a que a humanidade pode chegar, com as atitudes mais desumanas que o homem é capaz de tomar diante do caos. Sozinha ela auxilia a todos que precisam de ajuda para sobreviver, desde as ações mais simples até as mais complexas: leva a criança ao mictório, cura da ferida de um cego, protege seu marido, luta por igualdade e justiça dentro do manicômio,

mata para salvar as outras mulheres e empreita uma fuga em busca de condições melhores para sobreviver durante essa insólita epidemia.

Assim, ainda no manicômio, quando um grupo dos cegos malvados decide roubar toda a comida e trocá-la por sexo, a mulher do médico toma a frente de uma rebelião. Ao matar o líder dos cegos malvados, em seu momento de orgasmo ao estuprar uma mulher, a mulher do médico vinga não apenas as vítimas de estupro desses cegos, mas, na verdade, parece vingar toda a opressão sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos: “Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher” (Saramago, 1995, p. 245). A mulher do médico, desse modo, age como Blimunda, uma vez que esta mata um frade para não ser por ele abusada sexualmente. Logo, as mulheres saramaguianas são capazes de se defender sozinhas. A mulher do médico se torna, desse modo, um ícone de resistência e luta pelas mulheres oprimidas e violentadas há tempos:

Quando a mulher do médico se torna o guia dos cegos, todo um processo histórico que sempre excluiu a mulher é refutado, visto que a ideia de «sexo frágil» é posta abaixo pela trajetória corajosa e viril que cada uma das personagens femininas garantiu para si, em meio a um mundo virado de ponta a cabeça. Percebe-se isso nas atitudes da rapariga dos óculos escuros, que subverte qualquer preconceito que se poderia ter acerca de uma prostituta; e da mulher do primeiro cego, que abandona o lugar da esposa submissa quando tomada pela cegueira branca (Fonseca, 2020, p. 153).

O fato de a mulher do médico ser a única que não cegou, ser a única capaz de enxergar o mundo ao seu redor, estabelece uma isotopia de que a mulher é o ser lúcido e são da sociedade, que somente a mulher é capaz de ver o mundo como ele é, as pessoas como elas verdadeiramente são, confirmando-se na junção do *ser* com o *parecer*, o valor de verdade proposto na persuasão discursiva. *Ensaio sobre a cegueira* (1995), dadas as evidências, confirma-se como mais um discurso-enunciado saramaguiano que, ao apresentar figuras e temas que constroem uma isotopia de quebra de padrões sociais, atualiza a configuração discursiva alinhada com as demandas femininas contraditando toda uma história de subalternidade social perante o masculino.

Ademais, é importante destacarmos aqui de que maneira a configuração discursiva iniciada em Blimunda perpetua-se em outros romances, como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), por exemplo. Para isso, podemos tomar as cenas em que as duas mulheres, Blimunda e a mulher do médico, matam seus assediadores. Em *Memorial do convento* (1982), Blimunda age dessa maneira:

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 (Saramago, 2013a, p. 335).

Ao observarmos as figuras elegidas pelo enunciador para construir essa cena, temos: *mãos, espigão, enterra-se, costelas, coração, ferro, morte, grito, garganta, estertor, rouco, torceu, corpo, aterrada, matado, peso, esmagador, cotovelos, empurrou-o, violentamente*. Nota-se que podemos organizar tais figuras sob temas, como violência, bravura, morte, habilidade, luta, entre outros de mesmo sentido ou semelhante a ele. Além disso, a partir da organização dessas figuras por uma tematização, é possível estabelecer uma hierarquia isotópica, uma vez que, partindo da coerência construída no texto e na recorrência de traços, há uma oportunidade para que o enunciatário siga por uma linha interpretativa de que a mulher, nesse discurso, não é um ser passivo e de sexo frágil, mas que, ao contrário, é um ser agente, independente e empoderado.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), notamos que, assim como Blimunda, a mulher do médico também age de maneira semelhante ao precisar se defender e defender as outras mulheres que estavam sendo vítimas de abuso sexual por um grupo de cegos:

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. 184-185).

Ao separarmos as figuras escolhidas pelo enunciador, temos: *mão, tesoura, lâminas, penetrarem, punhais, privara-o, violentamente, braço, enterrou-se, força, garganta, girando, lutou, furiosamente, vértebras cervicais*. Podemos constatar que, de maneira similar ao que encontramos em *Memorial do convento* (1982), aqui temos a presença de figuras que permite ao enunciatário estabelecer a mesma ideia de tematização de luta e força feminina. Além disso, essas figuras funcionam de maneira muito similar ao modo como também foram usadas as figuras do discurso citado anteriormente, inclusive, percebe-se repetição de algumas ou a sua substituição por sinônimos ou elementos que pertencem ao mesmo campo semântico ou são similares (Quadro 7).

Quadro 7 – Figuras similares e recorrentes em discursos distintos

<i>MEMORIAL DO CONVENTO</i>	<i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i>
mão	mãos
espigão	tesoura
enterrar-se	penetrarem
garganta	garganta
torceu	girando
cotovelos	braço
violentamente	violentamente
costelas	vértebras

Fonte: elaboração própria.

É, portanto, essa recorrência de figuras, temáticas e isotopias que nos permite defender a tese de que há, a partir de Blimunda, a construção de uma configuração discursiva de euforização do feminino no projeto literário saramaguiano. Logo, em vários romances saramaguianos será possível encontrarmos repetições desses elementos, a fim de corroborar o estabelecimento dessa configuração discursiva:

As configurações discursivas aparecem como espécies de micronarrativas que têm uma organização sintático-semântica autônoma e são suscetíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas, adquirindo então significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto (Greimas; Courtés, 2016, p. 87).

Prosseguindo com a construção e manutenção dessa configuração discursiva de euforização do feminino, em *A caverna* (2000) temos, mais uma vez, uma forte representação do feminino realizada pelo enunciador saramaguiano. O romance é situado historicamente durante o período de formação de uma sociedade moderna baseada no capitalismo, estabelecendo, assim, modificações sociais e econômicas para toda a população. É nesse contexto que nos deparamos na narrativa com uma família de oleiros, moradores da zona rural, que se percebem massacrados pelos avanços da indústria e do centro urbano.

O enunciatário acompanha no romance a vida de Cipriano Algor, um oleiro de 64 anos que viveu toda a vida em um povoado distante do centro e que sempre teve no trabalho manual e artesanal de louças seu modo de subsistência. Sua filha, Marta Isasca Algor, além de cumprir a função social destinada às mulheres do seu contexto, isto é, ser dona de casa, principalmente depois da morte da mãe, também segue o ofício do pai na olaria. Ademais, Marta é casada com Marçal Gacho que, contrastando com a família da esposa, sai todos os dias do

meio rural e vai rumo à cidade para desempenhar seu trabalho de guarda no grande centro urbano, além de estar à espera de ser nomeado guarda residente, passando, assim, a poder residir no centro com a família, o que viria a ser assunto de discordância entre o casal e Cipriano.

A vida da família passa por transformações concomitantes com as modificações ocorridas no período em que se estabelece uma sociedade moderna de cunho capitalista que tem na industrialização sua principal fonte econômica. Assim, a família de oleiros precisa também modificar-se, uma vez que as louças, que eram o ofício e a fonte de renda da família, perde espaço para os artefatos produzidos industrialmente. Com a queda na venda das louças, é Marta que busca uma solução ao sugerir que façam bonecos de barro para decoração, algo que a indústria ainda não fazia. É desse modo que a família consegue se manter financeiramente por mais um tempo, porém, logo essa mercadoria também perde valor e Cipriano se vê sem possibilidades de continuar com seu ofício de oleiro. Ao mesmo tempo, Marçal consegue sua promoção e a família tem como única alternativa a mudança para o centro, algo que não é bem aceito por Cipriano.

Marta é quem representa na narrativa a transição de sociedade, do campo para a cidade, da olaria para a indústria, uma vez que é ela quem busca encontrar uma ponte, um meio termo entre essas duas realidades, tradicional e moderna, que se apresentam como opostas. Diante do dilema de ter que seguir o marido mudando-se para centro e não querer abandonar o pai no povoado, Marta demonstra sabedoria e empatia ao entender o sofrimento do pai “devo pôr-me no seu lugar, imaginar o que será ficar de repente sem trabalho, separar-se da casa, da olaria, do forno, da vida” (Saramago, 2000, p. 35), mas ao mesmo tempo, tem competência e habilidade para persuadir seu pai para que ele se abra ao novo: “foi o Centro quem nos alimentou até hoje comprando o produto do nosso trabalho, continuará a alimentar-nos quando lá morarmos e não tivermos nada pra lhe vender” (Saramago, 2000, p. 34). Enquanto os homens vivem e pensam pragmaticamente, é Marta que detém sabedoria e competência para articular conselhos, soluções e decisões.

Mas, é por meio de Isaura que o romance fortalece intensificamente a configuração discursiva de euforização do feminino, uma vez que essa mulher, viúva e vizinha de Cipriano no povoado, demonstra, assim como Blimunda e as outras mulheres saramaguianas, uma aversão e uma ruptura dos códigos impostos socialmente às mulheres. Logo, ela questiona e provoca reflexões que se apresentam, para a época, de caráter transgressor, inquietando Cipriano que insiste em resistir aos preceitos patriarcais e tradicionais:

Um homem não vai pedir a uma mulher que se case com ele se não tem meios para ganhar a vida, É o seu caso, perguntou Isaura, Sabe bem que sim, a olaria fechou e eu

não aprendi a fazer outra coisa, Mas vai viver às sopas do seu genro, Não tenho mais remédio, Também poderia viver do que a sua mulher ganhasse, Quanto tempo duraria o amor nesse caso, perguntou Cipriano Algor, Não trabalhei enquanto estive casada, vivi do que o meu marido ganhava, Ninguém achava mal, era esse o costume, mas ponha um homem nessa situação e conte-me o que se passar depois, Teria então o amor forçosamente de morrer por causa disso, perguntou Isaura (Saramago, 2000, p. 71).

Enquanto Cipriano busca manter os ideais conservadores e tradicionais, Isaura apresenta sua posição de transgressão a esses valores ao apresentar-se como uma mulher moderna que não precisa viver no centro urbano e depender da industrialização para perceber que as noções de gênero também precisavam se atualizar. Quando Cipriano vai viver com a família no centro urbano, Isaura cuida do cachorro e da olaria do homem, inclusive, muda-se de sua casa e vai residir na de Cipriano, chega até mesmo a dormir na cama do homem, o que se configura como uma grave afronta a moral e aos bons costumes impostos sobre as mulheres: “uma noite fiquei a dormir na tua cama” (Saramago, 2000, p. 209). Ao não suportar mais viver no centro, Cipriano retorna para o povoado e para sua casa, ao encontrar lá Isaura, iniciam o relacionamento amoroso e, dessa noite em diante, Cipriano a convida para viver e dormir junto com ele sob o mesmo teto e na mesma cama: “nunca mais dormirás noutra [cama]” (Saramago, 2000, p. 209), demonstrando, assim, que se libertou dos códigos conservadores e agora viverá de acordo com seus desejos.

Ademais, ao narrar para Isaura a experiência que teve em uma gruta descoberta no subsolo do centro, com corpos presos a um banco de pedra, é ela, e não Cipriano, que desvenda o mistério e a verdade por trás dessa gruta e desses prisioneiros: “éramos nós” (Saramago, 2000, p. 353). Através dessas palavras, Isaura declara que os homens que estavam ali presos eram, na verdade, homens alienados pelas ideias e ilusões pregadas pelo centro, assim como Cipriano e tantos outros, mas que agora libertaram-se dessas amarras produzidas pela modernidade e podem, enfim, enxergar o que verdadeiramente são e o que realmente importa. É, portanto, mais uma vez, um sujeito actorializado e figurativizado discursivamente como uma mulher que gira o motor da transformação do ser humano.

Nove anos depois da publicação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a mulher do médico retorna, agora em outro discurso, intitulado *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Nesse outro romance-ensaio, após quatro anos do caso insólito da cegueira branca, inicia-se um novo acontecimento distópico: uma votação com resultado maciçamente branco, 83% dos eleitores votaram em branco, algo até então impensado: “é um caso único, nunca visto na história, de unanimidade ideológica, o que, a ser verdade, faria da população da capital um interessantíssimo caso de monstruosidade política, digna de estudo” (Saramago, 2004a, p. 71).

Porém, a mulher do médico só é colocada na narrativa depois do décimo capítulo, quando uma relação é feita entre a cegueira branca e o voto em branco, uma vez que ambos os episódios foram figurativizados pela mesma cor: o branco. Tendo sido ela a única imune durante a pandemia branca, o que é visto pelos outros como mais um caso inexplicável, as pessoas passam, então, a atribuir a ela alguma relação com os dois eventos insólitos: “o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva quanto a outra. Ou de lucidez, disse o ministro da justiça” (Saramago, 2004a, p. 172). Assim, procurando alguém a quem culpar, os governantes a denunciam como líder de um levante contra o Estado.

Dessa maneira, a mulher do médico é posta duas vezes, em dois textos diferentes, como detentora de um poder que punha em colapso a competência cognitiva do *status quo*: a única a não cegar em uma pandemia e uma líder com habilidade para levar uma multidão a fazer algo nunca antes feito, votar em branco. Assim, a mesma figurativização e actorialização do sujeito nesses dois textos saramaguianos, fortalece nossa tese da formação de uma configuração discursiva que visa a valorizar o papel social feminino, visto que, para esse enunciador, é a mulher, e não o homem, que enxerga e que é lúcida o suficiente para que, diante do caos social, seja capaz de organizar e ressignificar ideologicamente o mundo.

Em outro romance saramaguiano, *Todos os nomes* (1997), também temos o feminino como importante e potente motor para o desenrolar do enredo e, principalmente, para tirar as vendas dos olhos do protagonista, ou seja, mais uma vez o feminino, visto no nível narrativo da geração do sentido, na função de sujeito que dispõe das competências cognitiva e pragmática necessárias à percepção do valor de verdade subjacente aos disfarces ideológicos que subjagam a sociedade. O ator protagonista é José, funcionário da Conservatória Geral, um tipo de cartório, responsável por realizar registros da vida civil, como nascimento, óbito, propriedade de imóveis e bens, entre outros. José é um funcionário mediano, sem destaque dentro de seu ambiente de trabalho, com uma vida monótona e solitária, assim como vários protagonistas dos romances aqui já mencionados. Em contraste com seu perfil modesto, o principal *hobby* de José consiste em colecionar informações sobre a vida de celebridades, documentadas em certidões de nascimento e óbito. É a partir desse *hobby* que a trama se desenvolve.

Ao utilizar suas credenciais para explorar documentos da Conservatória, a fim de encontrar dados sobre as celebridades, José leva, por engano, a ficha de uma mulher comum, fora dos holofotes da sociedade. Após esse evento do acaso, José fica obcecado por encontrar essa mulher. O protagonista inicia, assim, uma jornada em busca da *mulher desconhecida*, nomeada dessa forma no texto. Quando finalmente a “encontra”, descobre que ela tinha acabado

de cometer suicídio. Diante disso, ao procurar seu túmulo, descobre que lá não se encontrava seu corpo. No entanto, o mais interessante, num nível subjacente ao discursivo, é o sentido reflexivo da busca do sujeito pelo objeto de valor, visto que a demanda pela *mulher desconhecida* acaba sendo a de José em busca de si mesmo, no que reconstrói sua identidade, preenchendo assim os vazios de sua vida monótona.

Diante disso, nota-se que José precisa de um outro sujeito para que possa se ordenar perante o caos do mundo, e esse outro é figurativizado no discurso-enunciado saramaguiano como uma mulher. Logo, deparamo-nos com mais um texto em que o gênero feminino é o provedor das modalizações pragmáticas e cognitivas para fazer o sujeito (protagonista sempre masculino) construir sua competência epistêmica, enxergando o mundo e a si mesmo, bem como a dotá-lo de competência pragmática para realizar as transformações necessárias em si. Interessante destacar ainda a tematização eufórica da mulher na narrativa, pois mesmo sem estar presente fisicamente ao lado de José, ela é fundamental para a transformação que ocorrerá no protagonista. Percebe-se, assim, que a junção do sujeito com o objeto de valor não segue a lógica da causalidade, mas sim da concessão (Zilberberg, 2007): embora José procurasse a misteriosa mulher desconhecida, acaba encontrando-se.

Essa transformação é constatada devido à mudança de comportamento do protagonista. No início do texto, percebe-se que José é um funcionário padrão, que há mais de vinte anos trabalha no mesmo lugar, fazendo as mesmas funções, e vivendo em prol de seu emprego, ou seja, o cenário ideal de uma sociedade capitalista que deseja um empregado que desempenhe sua função sem questionamentos: “Sr. José, desde o seu primeiro dia de trabalho, muitos anos atrás, nunca pronunciara tantas palavras seguidas” (Saramago, 1997, p. 34). O local de trabalho, a Conservatória era uma fábrica de alienados, de funcionários que sobreviviam ali dentro de modo automático, dessensibilizados: “Nenhum dos colegas se apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram Bons dias, Sr. José, e não sabiam com quem estavam a falar” (Saramago, 1997, p. 28). Temos, assim, uma crítica estabelecida pelo enunciatador ao ilustrar o sistema capitalista ao retificar o ser humano: não deve falar, questionar, e nem se aperceber do que circula ao seu redor, ao contrário, deve apesar realizar repetidas vezes a mesma função a que lhe foi destinada.

Porém, na ânsia de buscar informações sobre a mulher desconhecida, José começa o processo de se desconstruir como o perfil ideal de funcionário do sistema capitalista, pois precisa roubar uma chave para conseguir acessar documentos mais importantes e sigilosos, ação essa que seria impensada se não tivesse sido impulsionado pelo desejo transgressivo (como numa atualização do pecado original, motivado pela mulher). Ao tomar essa atitude, o

protagonista deixa para trás todos os padrões e todas as normas impostas pelo sistema vigente, pela hierarquia trabalhista, rompendo-o com a interdição – “a porta de comunicação com a Conservatória foi condenada, isto é, ordenaram ao Sr. José que a fechasse a chave e ordenaram-no que por ali não poderia passar mais” (Saramago, 1997, p. 22) – para assumir a transgressão:

Imagine agora quem puder o estado de nervos, a excitação com que o Sr. José abriu pela primeira vez a porta proibida, o calafrio que o fez deter-se à entrada, como se tivesse posto o pé no limiar duma câmara onde se encontrasse sepultado um deus cujo poder, ao contrário do que é tradicional, não lhe adviesse da ressurreição, mas de tê-la recusado (Saramago, 1997, p.25).

Assim, ao quebrar com a norma da Conservatória, ao romper o estilo de funcionário padrão, aquele que é invisível, mudo e tudo aceita, estabelece-se um conflito no local de trabalho, uma vez que uma das autoridades lhe chama a atenção para a mudança de comportamento: “Não parece um funcionário dessa Conservatória”, ao que ele responde, “É a única coisa que eu sou” (Saramago, 1997, p. 66). Assim, ao abrir a porta que antes lhe era proibida, José está a descobrir que, mais do que diferenças no espaço físico em que atua, há uma outra que mais o assusta: uma diferença social. Ao adentrar a sala do chefe e se sentar em sua cadeira, ele inicia seu processo de desatar-se de uma identidade à qual estava sujeitado há mais de duas décadas, um simples funcionário alienado.

Impulsionado pela mulher desconhecida, José consegue enxergar o mundo em que vive, seus conflitos, suas diferenças, e, principalmente, consegue notar que é preciso reagir a um sistema que o fez escravo por mais de 20 anos. Logo, se não fosse a mulher desconhecida, José continuaria o mesmo, em meio a milhares que vivem da mesma forma que ele antes seguia: “a força irresistível da evidência obrigou-me a enfrentar o peso da tradição, de uma tradição que, durante toda a minha vida, eu havia considerado inamovível” (Saramago, 1997, p. 206). José rompe a tradição, a alienação e se torna um novo sujeito graças a uma mulher que nem mesmo chegou a conhecer. Mais uma vez o feminino promove a mudança e a transformação, colocando as perspectivas em giro.

Seguindo esta recapitulação dos romances saramaguianos, constatamos que *O homem duplicado* (2002) apresenta mais evidências que corroboram a constituição de uma configuração discursiva de euforização do feminino. Nesse texto temos o sujeito protagonista figurativizado e actorializado do seguinte modo: Tertuliano Máximo Afonso, um professor de história, divorciado, que leva uma vida monótona e sem grandes feitos. Seu percurso se modifica quando, seguindo a dica de um amigo, assiste ao filme *Quem Porfia Mata Caça* e percebe que um dos atores é, fisicamente, idêntico a ele, ou seja, é um duplo seu. A partir desse evento, Tertuliano passa a viver uma busca obcecada por esse ator, até que, por fim, conhece o

seu duplo. É assim que Tertuliano encontra António Claro, o duplo, e, a partir da descoberta de que são fisicamente iguais em tudo, estabelece em sua mente um caos completo a respeito de quem ele próprio é, qual sua verdadeira identidade, como se diferencia de seu sócia, enfim, sua vida sai da monotonia e entra em estado de inquietude.

Quem ajuda Tertuliano a resolver o caos que se estabeleceu é Maria da Paz, novamente uma mulher, que aos poucos vai ganhando espaço na vida do protagonista com o objetivo de manter com ele uma relação amorosa, mesmo que sem grandes provas de reciprocidade. Em uma conversa entre os dois, ela profere uma frase que instiga Tertuliano: “o caos é uma ordem a ser decifrada” (Saramago, 2003c, p. 103). Representando, assim, a esfera da ordem, com essa frase a mulher leva Tertuliano a enxergar o caos em que vive – o casamento anterior malsucedido, a profissão desvalorizada de professor, a monotonia de sua vida vazia – e a buscar resolvê-lo de alguma forma. Maria da Paz surge, então, como a ordem para o caos que é a vida de Tertuliano Máximo Afonso.

Tal ordem, para Tertuliano, só parece ser alcançada quando António Claro morre em um acidente de carro enquanto se passava por Tertuliano, em uma experiência que os dois fizeram de trocar de sujeito por um dia. Assim, enquanto todos achavam que Tertuliano estava morto, ele, na verdade, revivia como um novo homem, com uma nova identidade. Percebe-se que Maria da Paz desempenha um papel fundamental na vida do protagonista, ao iniciar toda a reflexão a partir de uma frase dita, ela possibilitou que Tertuliano saísse da inércia, de sua vida monótona e vazia, e fosse de encontro a uma nova vida. Portanto, mais do que um par amoroso, uma coadjuvante na história de Tertuliano, Maria da Paz é sua ordem, sua guia e sua mentora diante do caos. Abstraindo-se essa atuação do nível discursivo para o nível narrativo do percurso gerativo do sentido, percebe-se mais uma vez (em relação aos romances passados aqui em revisão) o papel de adjuvante discursivo da parte feminina, uma vez que lhe cabe ser provedora das competências cognitiva (saber sobre si) e pragmática (agir sobre si).

Até mesmo de forma fantástica e sobrenatural a figura feminina é destaque na ficção saramaguiana, prova disso é o que encontramos em *As intermitências da morte* (2005). Nesse texto, temos mais um evento insólito: “no dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2017, p. 11). A morte entra em greve, isto é, de maneira voluntária, ela decide parar seus trabalhos. Em um primeiro momento, todos ficam felizes com isso, mas logo começam a questionar essa felicidade, uma vez que percebem que a morte, algo que tantos temiam e queriam evitar, na verdade, é essencial para a vida, para o ciclo da existência humana.

Essa morte no discurso saramaguiano é figurativizada como uma mulher, não apenas por ser um substantivo feminino na língua portuguesa (o que em vários momentos do

texto faz com que a morte seja anaforizada por “ela”, “dela”, entre outros elementos coesivos), mas por ser figurativizada como a personificação de uma mulher. Em determinado momento da narrativa, um especialista em reconstituição de faces a partir de caveiras e restos mortais afirma: “A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher” (Saramago, 2017, p. 128), e continua ao sugerir que “a morte, se chegasse a ser encontrada, seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas” (Saramago, 2017, p. 130). No entanto, é interessante destacar a dualidade como essa mulher-morte é figurativizada pelas pessoas, pois, se para uns ela é bela, formosa, exala sexualidade, para outros ela recebe investimentos disfóricos, associada ao assombro, a violência e ao terror:

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 o espírito sarcástico dos seus criativos, conseguiu chamar-lhe filha-da-puta (Saramago, 2017, p. 126).

Logo, constata-se que em mais um discurso-enunciado saramaguiano a figura do feminino ganha protagonismo. Ora, um dos elementos mais temidos, porém essenciais para a existência humana é figurativizada de maneira feminina. Todo o poder, autoridade, temor e respeito desse elemento cabem a uma mulher, e não a um homem, como se poderia esperar devido ao contexto histórico de séculos de dominação masculina. É, portanto, mais uma vez o enunciator quebrando os padrões e dando foco ao feminino em seu fazer persuasivo.

Feita essa recapitulação dos romances de Saramago, a actorialização de Blimunda, Lídia, Maria Sara, Joana Carda e Maria Guavaira, a mulher do médico, Isaura, Maria da Paz, entre outras presentes nos romances do autor português, confirmam um protagonismo feminino em tudo oposto ao que a tradição patriarcal constrói sobre a mulher. No projeto literário saramaguiano, a atuação dessas mulheres se afasta do tradicionalismo mítico, como o que sistematizou Propp (1983). Em alinhamento com a contemporaneidade, elas passam, em seus percursos narrativos, a ocupar a função de heróis e de provedoras cognitivas, afetivas e morais, pois são elas que realizam as ações necessárias para o desenrolar narrativo, investidas discursivamente por temas e figuras que constroem uma isotopia de luta, força, independência.

2.4 Aspectos recorrentes na produção literária saramaguiana

Diante de uma breve revisão dos romances saramaguianos, nota-se que há indícios de construção de uma configuração discursiva que visa a euforizar o feminino no projeto literário do autor português. Essa configuração discursiva só é possível ser estabelecida devido a recorrência de alguns traços que são perceptíveis nos romances²⁵, tais como: a actorialização dos sujeitos femininos saramaguianos, o protagonismo da figura feminina no desenrolar narrativo, as competências pragmáticas e cognitivas que são destinadas aos sujeitos femininos, o insólito ligado ao feminino e, por fim, a sexualidade experienciada também pelo feminino.

Primeiramente, quanto à actorialização dos sujeitos femininos nos romances saramaguianos, é interessante destacarmos que há a recorrência de três maneiras de figurativização desses sujeitos: o enunciador pode não fornecer figuras suficientes para descrever fisicamente os sujeitos femininos; o enunciador pode oferecer pistas quanto ao aspecto físico do sujeito de uma maneira que o coloca numa posição de sujeito comum, isto é, sem nada que o destaque dos demais; o enunciador pode ainda figurativizar os sujeitos a partir do trabalho que desempenham no meio social.

Quanto à primeira forma de figurativização do enunciador, temos como exemplo o que acontece com Maria Guavaira ao ser descrita como “não é bonita, pensou, mas também não é feia” (Saramago, 1986, p. 138), ou seja, não é possível para o enunciatário construir uma imagem dessa personagem, uma vez que o enunciador não oferece figuras suficientes que torne possível a criação de uma imagem física desse sujeito. Semelhante a Maria Guavaira, temos várias mulheres saramaguianas que também não são figurativizadas de maneira a ser possível construir um retrato delas, como é o caso de Joana Carda, em *A jangada de pedra* (1986), Maria Sara, em *História do cerco de Lisboa* (1989), a mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a mulher desconhecida, em *Todos os nomes* (1997), Isaura, em *A caverna* (2000) e Maria da Paz, em *O homem duplicado* (2002). Todos esses sujeitos são figurativizados de forma escassa e generalizante.

No entanto, às vezes, o enunciador saramaguiano oferece algumas figuras que permitem ao enunciatário esboçar uma imagem desses sujeitos, porém, essas figuras apenas generalizam o sujeito, fazendo com que seja mais um em meio a tantos, sem nenhum atributo

²⁵ Citaremos aqui apenas os romances que mais têm a agregar elementos em nossa pesquisa, por isso alguns livros ficaram de fora. No entanto, essa recorrência figurativa também pode ser encontrada em *Levantado do chão* (1980), uma vez que as mulheres pertencem à classe trabalhadora rural, e até mesmo em *A caverna* (2000), em que a profissão das mulheres é a olaria, arte que, no texto, está em queda devido a força da industrialização.

que o faça sobressair diante dos outros. É o que ocorre com a mulher do médico (*Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez*) que nos é apresentada discursivamente como uma mulher comum, sem atributos físicos que mereçam destaque, assim, essa mulher é figurativizada apenas como “qualquer esposa comum” (Saramago, 1995, p. 38). Diante disso, já é possível que o enunciatário perceba que, para o enunciador saramaguiano, os aspectos físicos não são relevantes para a narrativa, bem como, ao enunciador, é preferível construir seus sujeitos como qualquer outro que possa existir no mundo real, sem ter nada que o torne extraordinário, pelo menos enquanto critérios físicos e estéticos.

Mas há ainda um outro ponto quanto à figurativização desses sujeitos, uma vez que é possível observar que o enunciador, muitas vezes, insere figuras que, fisicamente, estão atreladas às consequências do trabalho árduo que essas mulheres ocupam, o que de certa maneira ajuda o enunciatário a esboçar uma imagem dessas mulheres. Assim, mesmo que não seja explicitado todos os atributos físicos de Blimunda (*Memorial do convento*), sabe-se que ela é fisicamente portadora de características que são frutos de uma mulher do povo e que trabalha com a terra: “mão discreta e maltratada”, “com as unhas sujas” (Saramago, 2013a, p. 229), assim como Maria Guavaira que “tem as mãos gastas e fatigadas” (Saramago, 1986, p. 138). Ou seja, mais do que saber se são brancas ou negras, altas ou baixas, loiras ou morenas, para o enunciador é mais relevante que o enunciatário saiba que são mulheres trabalhadoras e fortes, visto que são esses, de fato, os elementos que tornam as mulheres saramaguianas extraordinárias. Diante disso, o próprio José Saramago defende que a descrição física não é um elemento importante para a construção de seus textos:

Pois se eu no *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! 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 [...] São pessoas, nada mais! (Reis, 2015b, p. 112).

Ademais, segundo Reis (2021, p. 37), essa escassa figurativização permite uma certa “autonomia da personagem saramaguiana”, uma vez que ela se construirá de maneiras distintas em cada leitura realizada, além de “interpelar o leitor, desafiado a preencher os pontos de indeterminação gerados por uma figuração débil e difusa”. Assim, o enunciador possibilita que o enunciatário crie sua própria imagem de cada um dos sujeitos saramaguianos, a partir de sua relação com o texto. A construção figurativa dos aspectos físicos e estéticos dos sujeitos femininos são, portanto, construção individual de cada enunciatário.

Para além da figurativização física, esses sujeitos são actorializados como atores que desempenham funções na sociedade que não possuem prestígio social. Para além das donas

de casa, como a mulher do médico, temos outros sujeitos femininos que recebem outras ocupações na sociedade que são igualmente desvalorizadas e mal vistas, como é o caso de Lídia, de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), que tem sua ocupação figurativizada como “criada de hotel”, “serviçal” (Saramago, 2003b, p. 115) e como Maria da Paz, de *O homem duplicado* (2002), que é apresentada como uma mera “empregada bancária” (Saramago, 2003c, p. 79).

Além disso, os nomes atribuídos aos sujeitos femininos, no nível discursivo, trazem a simbologia de simplicidade, ou seja, o enunciador opta por nomes comuns, como “Maria”, nome esse que aparece em *A jangada de Pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O homem duplicado* (2002) e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Percebe-se que essa é mais uma estratégia utilizada pelo enunciador saramaguiano de figurativizar essas mulheres de modo a serem vistas como comuns e do povo, uma vez que “Maria” é um dos nomes femininos mais utilizados na sociedade desde o início dos tempos. A única oposição a essa ideia é percebida em *Memorial do convento* (1982), com Blimunda. Diferente das outras, essa figura feminina não carrega um nome comum, ao contrário, apresenta um nome que a difere das demais. Sobre isso, Saramago (1990) explica:

Muitas vezes me perguntei: porquê este nome? Recordo-me de como o encontrei, percorrendo com um dedo minucioso, linha a linha, as colunas de um vocabulário onomástico [...]. Nunca, em toda a minha vida, nestes quantos milhares de dias e horas somados, me encontrara com o nome de Blimunda, nenhuma mulher em Portugal, que eu saiba, se chama assim. [...] Tentando, nesta ocasião, destrinçar aceitavelmente as razões finais da escolha que fiz, seria uma primeira razão a de ter procurado um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara. [...] Ao ilogismo da personagem teria de corresponder, necessariamente, o próprio ilogismo do nome que lhe ia ser dado. Blimunda não tinha outro recurso que chamar-se Blimunda. Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência, com a humildade de quem aceita um dom de que não se sente merecedor, a recolhê-lo num simples livro, à espera, sem o saber, de que a Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente (Saramago, 1990, p. 29).

Diante disso, percebe-se uma recorrência nos romances saramaguianos em figurativizar as mulheres como pessoas comuns, ou seja, sem nada fisicamente muito excepcional, nem mesmo o nome, bem como detentoras de funções sociais que não são em nada prestigiadas. Essa figurativização é, portanto, uma estratégia do enunciador saramaguiano de fazer de seus sujeitos pessoas reais, simples e pertencentes ao cotidiano de qualquer enunciatário. Essas escolhas discursivas do enunciador saramaguiano são, porém, fortemente contrastadas narrativamente pela capacidade cognitiva que essas mesmas mulheres possuem para agir com sabedoria, força e competência. Assim, são essas mulheres, que passam

despercebidas no meio social e que têm seus trabalhos menosprezados, que são as verdadeiras detentoras do *poder/saber/fazer*. Logo, de nada adianta a beleza física estonteante e ocupar cargos de prestígio, a competência cognitiva está além disso, como bem nos mostra essas mulheres saramaguianas.

Quadro 8 – Actorialização dos sujeitos saramaguianos

QUANTO À ACTORIALIZAÇÃO DOS SUJEITOS SARAMAGUIANOS		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda (Mulher do povo)	Corpo “alto e delgado” (Saramago, 2013a, p. 55); “pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio” (Saramago, 2013a, p. 120); “mão discreta e maltratada”, “com as unhas sujas” (Saramago, 2013a, p. 229); “as roupas grosseiras que veste” (Saramago, 2013a, p. 229); os pés, “tornou-se espessa, fendida como uma cortiça” (Saramago, 2013a, p. 491).
<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (1984)	Lídia (Camareira)	“é uma criada do hotel, Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal” (Saramago, 2003b, p. 115).
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Maria Guavaira	“Não é bonita, pensou, mas também não é feia, tem as mãos gastas e fatigadas” (Saramago, 1986, p. 138).
<i>A caverna</i> (2000)	Isaura	“Adiante-se já, pelo menos no que se refere a Isaura Estudiosa, que não deve ter mais de quarenta e cinco anos” (Saramago, 2000, p. 34);
<i>O homem duplicado</i> (2002)	Maria da Paz	“Vemo-la agora, sentada à sua pequena mesa de empregada bancária, com a mão ainda em cima do telefone que acabou de desligar” (Saramago, 2003c, p. 79);
<i>Ensaio sobre a cegueira</i> (1995) <i>Ensaio sobre a lucidez</i> (2004)	A mulher do médico (Dona de casa)	“Compreende-se, portanto, que a pobre senhora, perante a irrefragável evidência, acabasse por reagir como <i>qualquer esposa comum</i> , duas já conhecemos nós, abraçando-se ao marido, oferecendo as naturais mostras de aflição, E agora, que vamos fazer, perguntava entre lágrimas” (Saramago, 1995, p. 38, grifos nossos).

Fonte: elaboração própria.

Outros aspectos que se apresentam de maneira recorrente nos romances saramaguianos e que corroboram a tese da construção de uma configuração discursiva que visa a valorizar o feminino é a colocação da mulher como um sujeito que tem vontade própria e que segue livremente essa vontade, não se prendendo a preceitos e normas sociais (Quadro 9). Logo, Blimunda se apresenta como uma “mulher para *dar o primeiro passo*, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (Saramago, 2013a, p. 376, grifos nossos); assim como Lídia, que afirma “saio quando *quero e faço o que quero*” (Saramago, 2003b, p. 76, grifos nossos); Isaura não tem vergonha e nem receio de demonstrar que está apaixonada por um

homem que o sabe, uma vez que atendendo seu pedido de cuidar de seu cão, ela lhe responde prontamente: “cuidá-lo-ei melhor do que se fosse meu, porque é seu” (Saramago, 2000, p. 182), e é ela quem primeiro se declara: “Gosto de si, Cipriano, sabe que gosto muito de si” (Saramago, 2000, p. 182). As mulheres saramaguianas são, portanto, detentoras de vontades e desejos, e agem de maneira livre e desprendida de códigos impostos socialmente.

Além disso, há a recorrência de uma palavra, bem como de seus sinônimos, que, proferida sempre e apenas pelas mulheres, constrói no texto uma isotopia de que a mulher é detentora do poder e da ordem: Blimunda diz para Baltasar “*fica* aqui” (Saramago, 2013a, p. 55, grifos nossos); Maria Guavaira para Joaquim Sassa: “poderei, se quiser, *puxar-te* para a minha cama” (Saramago, 1986, p. 114, grifos nossos); Helena para Tertuliano: “estou a dizer-te que *fiques* comigo” (Saramago, 2003c, p. 314, grifos nossos). Essa recorrência do termo “ficar” e seus sinônimos é essencial para a construção de uma isotopia em que as mulheres são os sujeitos que determinam o desenrolar narrativo, são elas que estabelecem ações e atividades a serem realizadas pelos homens, elas sinalizam qual deve ser a próxima ação, logo, pertence ao feminino a palavra de ordem, bem como sobra ao masculino apenas segui-las.

Essa liberdade feminina e a posição de comando configuram-se, dessa forma, como uma transgressão feminina de normas sociais que pregavam que às mulheres cabia apenas a função de obedecer a seus pares masculinos. Os contextos sociais e culturais em que essas mulheres estavam inseridas não permitiam que fossem delas as palavras de comando, que fossem elas que instruísem os homens, que fossem delas a decisão de *ir* ou *ficar*. O esperado, socialmente e culturalmente, seria que fosse o masculino o dono deste “fica”, o dono dessa ordem. Mas, ao contrário do imposto, as mulheres saramaguianas se apresentam como livres, como aquelas que se impõem e rompem com o esperado, superando séculos de opressão e submissão ao patriarcado, são, portanto, mulheres transgressoras. Diante da percepção dessa submissão feminina, o próprio autor declara em entrevista concedida ao *L’Orient le Jour*, em 2007: “Durante séculos, a mulher teve de pedir autorização ao seu marido ou ao seu pai para fazer fosse o que fosse. Como é que pudemos viver assim tanto tempo condenando metade da humanidade à subordinação e à humilhação?”.

O enunciador saramaguiano, dessa maneira, inverte os papéis sociais e de gêneros pregados no meio social, pois, como afirma Baltrusch (2012, p. 208), “a obra de José Saramago é todo o contrário de um discurso que cultive modelos e estruturas patriarcais”. Muito importante é ressaltar ainda que os enunciados propostos por Saramago em resposta à configuração discursiva feminina, sendo transgressivos, tendem a ser concessivos, ou seja, a

junção com o objeto de valor, no final dos percursos narrativos, frustra a lógica da causalidade (tantas vezes reiterativa do senso comum).

Quadro 9 – Protagonismo feminino

QUANTO A SEREM PROTAGONISTAS DE SUAS HISTÓRIAS		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda	<p>“Sempre foi mulher para <i>dar o primeiro passo</i>, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (Saramago, 2013a, p. 376, grifos nossos);</p> <p>“E agora, Se não tens onde viver melhor, <i>fica aqui</i> [...], Se ficar onde durmo, Comigo” (Saramago, 2013a, p. 55, grifos nossos).</p>
<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (1984)	Lídia	<p>“Saio quando <i>quero e faço</i> o que <i>quero</i>. O mal ou bem que eu faço são à minha conta.” (Saramago, 2003b, p. 76, grifos nossos).</p>
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Maria Guavaira	<p>“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, <i>puxar-te para a minha cama</i>, e tu virás, tenho a certeza” (Saramago, 1986, p. 138, grifos nossos).</p>
<i>História do cerco de Lisboa</i> (1989)	Helena	<p>“Não terás ocasião, não nos voltaremos a ver, Depende de ti, Não compreendo, Estou a dizer-te que <i>fiques comigo</i>, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim” (Saramago, 2003a, p. 314, grifos nossos).</p>
	Maria da Paz	<p>“Como vimos, <i>a iniciativa sempre esteve nas mãos de Maria da Paz</i>, até mesmo quando à chegada se lançou aos braços do amante como uma mulher a ponto de afogar-se” (Saramago, 2003a, p. 53).</p>
<i>A caverna</i> (2000)	Isaura	<p>“Eu fico com ele, Sei que 181 o cuidará como se fosse seu, Cuidá-lo-ei melhor do que se fosse meu, porque é seu” (Saramago, 2000, p. 182);</p> <p>“Gosto de si, Cipriano, sabe que gosto muito de si” (Saramago, 2000, p. 182).</p>

Fonte: elaboração própria.

Pode-se observar também a existência de uma superioridade pragmática e cognitiva das figuras femininas perante as figuras masculinas nos romances saramaguianos, o que contribui significativamente para a constatação da tese da configuração discursiva de valorização do feminino dentro do projeto literário saramaguiano (Quadro 10). A nível

pragmático, discursivamente são sempre as mulheres que ocupam as funções que precisam de alguma competência para tal. Exemplo disso é Blimunda, uma vez que ela é a única capaz de recolher as vontades para que a passarola possa voar: “sem os teus olhos, Blimunda, não haveria passarola” (Saramago, 2013a, p. 191); assim como Maria Guavaira que, de um grupo de cinco pessoas, sendo três homens, apenas ela tinha a competência de conduzir uma galera e um cavalo: “apenas Maria Guavaira sabe como se conduz uma galera e um cavalo” (Saramago, 1986, p. 158); além disso, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), as tarefas domésticas e básicas de higiene do médico, um homem com alto prestígio social, dependem exclusivamente de sua mulher, uma simples dona de casa, ou seja, sem a mulher, o esposo não conseguiria fazer nem mesmo as atividades mais básicas do cotidiano, como comer e lavar-se: “Tinha o médico, desajeitadamente, com a ajuda da mulher, acabado de fazer a barba”; “o médico e a mulher almoçavam em silêncio, ele tentando com o garfo os pedacinhos de carne que ela lhe cortara” (Saramago, 1995, p. 19-20); ademais, apenas as mulheres podem gerar filhos e cabe, portanto, a elas a função de construção de uma nação: “todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas” (Saramago, 1986, p. 237).

Ademais, a Maria Sara cabe um cargo superior ao de Raimundo na editora, induzindo-nos, assim, a afirmar que ela teria mais competência para esse cargo de poder. Inclusive, o próprio Raimundo só se refere à mulher como “doutora”, destacando, dessa maneira, a posição de superioridade dela diante dele. Ao oferecer essas competências pragmáticas para as mulheres, e não para os homens, faz a escolha do enunciador confluir para nossa teoria de que, nos discursos saramaguianos, a mulher é o ser euforizante de seus romances.

Quadro 10 – A superioridade pragmática feminina

QUANTO À SUPERIORIDADE PRAGMÁTICA FEMININA		
<i>Memorial do convento (1982)</i>	Blimunda	“[...] não haveria passarola, nem sem a tua mão direita e a tua paciência, Baltasar [...] sem os teus olhos, Blimunda, não haveria passarola” (Saramago, 2013a, p. 191).
<i>A jangada de pedra (1986)</i>	Maria Guavaira	“Maria Guavaira subiu para a boleia, [...] destas cinco pessoas apenas Maria Guavaira sabe como se conduz uma galera e um cavalo” (Saramago, 1986, p. 160); “Eu terei de ir, disse Maria Guavaira, vocês não percebem de cavalos, seriam incapazes de o trazer” (Saramago, 1986, p. 181).
<i>História do cerco de Lisboa (1989)</i>	Maria Sara	“Como ninguém atendia, já ia desligar, Quer alguma coisa, Eu não, é a doutora Maria Sara que quer falar consigo, um momento”. (Saramago, 2003a, p. 75, grifos nossos).
<i>Ensaio sobre a cegueira (1995)</i>	A mulher do médico	“Tinha o médico, desajeitadamente, com a ajuda da mulher, acabado de fazer a barba”; “o médico e a mulher almoçavam em silêncio, ele tentando com o garfo os pedacinhos de carne que ela lhe cortara”; “ajudou-o a levantar-se, guiou-o até ao escritório e deu-lhe o telefone” (Saramago, 1995, p. 19-20).

Fonte: elaboração própria.

Para além de atividades de ordem pragmática, ou seja, tarefas mais práticas e concretas, há ainda uma superioridade feminina quanto às atividades cognitivas nos romances saramaguianos. Percebe-se que são as mulheres que detêm a inteligência e o saber necessários para resolver problemas, para fazer escolhas, para apontar o caminho certo. Assim, enquanto Baltasar só podia compreender o que via explicitamente, Blimunda conseguia compreender o que estava implícito, por isso ela é “Sete-Luas porque vês às escuras” (Saramago, 2013a, p. 90); Lídia, apesar de ser uma camareira de hotel, profissão com *status* inferior ao de Ricardo Reis, que é médico, é ela que tem conhecimento e sabedoria suficiente para fazê-lo se questionar quanto os acontecimentos ao seu redor e guiá-lo em sua autodescoberta: “o senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras” (Saramago, 2003b, p. 400); também é Isaura que demonstra a superioridade cognitiva feminina diante da masculina ao declarar que os homens não sabem ler sinais “Já tinha largado tudo antes, já tinha virado as costas antes, quando apertei aquele cântaro contra o peito, realmente era preciso que fosses homem para não compreenderes que te estava a apertar a ti” (Saramago, 2000, p. 213), além de ter sido ela quem, com capacidade

cognitiva superior, desvenda o mistério da gruta: “Éramos nós” (Saramago, 2000, p. 353), e de sempre oferecer os melhores e mais sensatos conselhos ao homem; de igual modo temos Maria da Paz, que ao propagar uma ideia, “O caos é uma ordem a ser decifrada” (Saramago, 2003a, p. 103), faz com que Tertuliano comece a questionar e a refletir sobre seu lugar e sua existência social; essa mesma competência cognitiva para guiar e apontar o caminho, externo ou interno, tinha Joana Carda, uma vez que era ela a responsável por saber para onde o grupo deveria ir: “Joana Carda ainda não revelou o nome do lugar ou sequer duma cidade próxima dele, limitou-se a dar a direção geral, Vamos para o norte, pela auto-estrada, depois indico o caminho” (Saramago, 1986, p. 104).

Relevante destacar, desse modo, que, nos romances saramaguianos, são as mulheres que apresentam capacidade, inteligência e sabedoria necessárias para resolver problemas, apontar caminhos, aconselhar e orientar os outros. Ademais, percebe-se que os sujeitos masculinos saramaguianos, ao seguirem e obedecerem às orientações femininas, estão também rompendo com padrões impostos socialmente pelo patriarcalismo, pois, se antes esperávamos que, dentro dos contextos dos romances, fossem os homens os responsáveis por manter a liderança perante as mulheres, agora são eles os liderados. E há ainda mais um rompimento de código, uma vez que esses homens se permitem e se deixam ser guiados por essas mulheres sem nenhum tipo de contestação, corroborando, dessa maneira, com a ideia de que são elas as mais sábias, algo que jamais seria previsível em um contexto patriarcal e machista.

Além disso, o próprio autor português destaca, na entrevista que concedeu em 2007 ao *L'Orient le Jour*, que para ele são as mulheres os seres dotados de competências pragmáticas e cognitivas: “Acho que elas [mulheres] são mais fortes, mais sensíveis e que têm mais bom senso que os homens [...] digamos que é mais fácil encontrar qualidades humanas nelas do que no gênero masculino”. Logo, fica claro que para o autor é imprescindível que sejam as mulheres as detentoras das qualidades, da sabedoria e da força presentes em seus romances, contribuindo, assim, para a construção da configuração discursiva de valorização desse feminino que perpassa todo seu projeto literário (Quadro 11).

Quadro 11 – A superioridade cognitiva feminina

QUANTO À SUPERIORIDADE COGNITIVA FEMININA		
<i>Memorial do convento (1982)</i>	Blimunda	“Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras” (Saramago, 2013a, p. 90).
<i>O ano da morte de Ricardo Reis (1984)</i>	Lídia	“Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira” (Saramago, 2003b, p. 400).
<i>A jangada de pedra (1986)</i>	Joana Carda	“Joana Carda ainda não revelou o nome do lugar ou sequer duma cidade próxima dele, limitou-se a dar a direção geral, Vamos para o norte, pela auto-estrada, depois indico o caminho” (Saramago, 1986, p. 101).
<i>A caverna (2000)</i>	Isaura	<p>“Já tinha largado tudo antes, já tinha virado as costas antes, quando apertei aquele cântaro contra o peito, realmente era preciso que fosses homem para não compreenderes que te estava a apertar a ti” (Saramago, 2000, p. 213);</p> <p>“Éramos nós” (Saramago, 2000, p. 253);</p> <p>“O conselho da vizinha Isaura Estudiosa, ou Isaura, sem mais, para abreviar, tinha sido sensato, razoável, flagrantemente apropriado à situação, e, se viesse a ser aplicado ao funcionamento geral do mundo, não haveria qualquer dificuldade em enquadrá-lo no plano de uma ordem de coisas a que pouco faltaria para ser considerada perfeita. O lado admirável de tudo isto, porém, foi o facto de ela o ter expressado com a mais acabada das naturalidades, sem dar voltas à cabeça, como quem para dizer que dois e dois são quatro não precisa de gastar tempo a pensar, primeiro, que dois e um são três, e, depois, que três e outro são quatro” (Saramago, 2000, p. 36).</p>
<i>O homem duplicado (2002)</i>	Maria da Paz	<p>“O caos é uma ordem a ser decifrada [...] “Quê, que foi que disseste, perguntou Tertuliano Máximo Afonso, que já tinha a lista de nomes a salvo, Que o caos é uma ordem a ser decifrado, Onde foi que leste isto, a quem a ouviste” (Saramago, 2003c, p. 103);</p> <p>“A vida, querido Máximo, tem-me ensinado que nenhuma coisa é simples, que só às vezes o parece, e que é justamente quando mais o parecer que mais nos convirá duvidar” (Saramago, 2003c, p. 65).</p>

Fonte: elaboração própria.

Uma das marcas da literatura saramaguiana é a presença do insólito. Isso pode ser notado através de romances como *Memorial do convento* (1982), em que há um sujeito que pode ver o interior das pessoas; em *A jangada de pedra* (1986), quando a Península Ibérica se separa do restante da Europa sem nenhuma justificativa científica plausível; em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), quando o mundo é assolado por uma epidemia de cegueira branca sem nenhum motivo aparente; em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), em que de maneira inédita quase 70% dos eleitores votaram em branco; e em *As intermitências da morte* (2005), quando a morte decide fazer greve e ninguém mais morre.

No entanto, o que tem de comum entre esses casos insólitos é que todos estão intrinsecamente atrelados ao feminino. Assim, quem consegue ver o interior das pessoas e recolher suas vontades é Blimunda, em *Memorial do convento*; as ações que correspondem com a separação da península Ibérica do restante do continente europeu são atribuídas à mulheres, além de, surpreendentemente todas as mulheres da península ficarem grávidas ao mesmo tempo em *A jangada de pedra*; nos ensaios saramaguianos, a única mulher que misteriosamente não é acometida pela cegueira branca é a mesma que depois é colocada como líder de uma revolução do voto em branco; além disso, a morte é colocada e figurativizada discursivamente como uma mulher, jovem e bonita.

Ao atribuir o insólito ao feminino (Quadro 12), o enunciador saramaguiano constrói uma isotopia de que as mulheres estão para além do mundo tangível e compreensível. O ar de mistério que recobre os sujeitos femininos é defendido por Saramago ao afirmar que são elas as portadoras dos mistérios da vida e que despertam sempre os homens para novidades e para aquilo que eles não conseguem enxergar: “Essa coisa misteriosa que é sempre a mulher! A mulher é uma espécie de surpresa constante” (Saramago, 1990 *apud* Xavier, 2024). As mulheres são, portanto, nos textos saramaguianos, seres com sabedoria e poderes que vão além do mundo real e visível. Assim, se tem algum ser capaz de transitar entre os dois mundos, com competência para realizar o possível e o impossível, para transgredir não só os códigos sociais, mas os próprios limites da razão, seria uma mulher.

Quadro 12 – O insólito ligado ao feminino

QUANTO AO INSÓLITO LIGADO AO FEMININO		
<i>Memorial do convento (1982)</i>	Blimunda	“O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...] Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que o não tivesse, Porquê, Porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se” (Saramago 2013a, p. 103).
<i>A jangada de pedra (1986)</i>	Joana Carda	“Levantei o pau do chão, senti-o vivo [...] num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta, tracei um risco que me separava de Coimbra, do homem com quem vivi, definitivamente, um risco que cortava o mundo em duas metades” (Saramago, 1986, p. 107); “[...] 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, claro está, aos homens com quem coabitavam, regular ou acidentalmente” (Saramago, 1986, p. 237).
<i>Ensaio sobre a cegueira (1995)</i>	A mulher do médico	“Suponho que sou a única pessoa que nunca a perdeu [a visão], E porquê, que explicação tem para isso, Não tenho nenhuma explicação, provavelmente nem a há” (Saramago, 1995, p. 278).
<i>Ensaio sobre a lucidez (2004)</i>	A mulher do médico	“Descoberto finalmente o rosto da conspiração, esta mulher não cegou há quatro anos” (Saramago, 2004a, p. 287).
<i>As intermitências da morte (2005)</i>	A morte	“A morte estava muito bonita e estava jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos” (Saramago, 2017, p. 181).

Fonte: elaboração própria.

Outro ponto recorrente na representação feminina no discurso saramaguiano diz respeito à sexualidade e ao prazer que são sentidos e vivenciados pelas mulheres nos romances (Quadro 13). Discutimos anteriormente que dentro de um contexto patriarcal a relação sexual não tinha como objetivo suprir desejos femininos. Ao contrário, a relação sexual era, para a mulher, apenas a atividade que tinha que realizar devido a sua maior obrigação social: engravidar. Logo, ao se pensar em sexo, o prazer estava veiculado apenas ao masculino que, fora dos casamentos, viviam relações que tinham como finalidade apenas suprir seus desejos sexuais. Logo, se com a esposa os homens realizavam o ato sexual como obrigação para ter

filhos e garantir sua descendência e poder em determinado local, fora de casa esses mesmos homens deitavam-se com mulheres para atender seus prazeres carnis. Essa vida sexual dupla era algo que estava terminantemente proibido às mulheres, uma vez que elas, segundo os preceitos patriarcais e machistas, não tinham desejos a serem supridos, e, se caso os tivesse, deveriam ser silenciados e tidos como pecado.

No entanto, as mulheres saramaguianas são dotadas de sexualidade e de desejos. E, não se prendendo aos preceitos sociais, vivem relações com o intuito de sentirem esse prazer que não deveria ser exclusivo dos homens, bem como vivenciam a relação sexual sem atrelar a ela a obrigação da gravidez. É o que ocorre, por exemplo, com Blimunda, que busca no sexo não apenas saciar Blatar, mas também saciar-se: “Ora por vontade de um, ora por vontade do outro, faziam-no quando a necessidade da carne se anunciava mais expansiva” (Saramago, 2013a, p. 322-323); o mesmo faz Lídia: “enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde” (Saramago, 2003b, p. 257). Assim, de maneira similar aos homens, as mulheres saramaguianas têm uma vida sexual ativa com quem desejarem e, mais do que saciar seu parceiro e procriar, o principal objetivo delas com o sexo é atender as suas próprias necessidades sexuais. O enunciador saramaguiano constrói, desse modo, mulheres independentes e autônomas dotadas de capacidades que as façam assumir suas identidades sexuais.

Quadro 13 – A sexualidade e o prazer feminino

QUANTO À SEXUALIDADE E AO PRAZER FEMININO		
<i>Memorial do convento (1982)</i>	Blimunda	“Ora por vontade de um, ora por vontade do outro, faziam-no quando a necessidade da carne se anunciava mais expansiva, quando adivinhavam que não poderiam sufocar o gemido, o estertor, talvez o grito” (Saramago, 2013a, p. 322-323).
<i>O ano da morte de Ricardo Reis (1984)</i>	Lídia	“Ricardo Reis que abriu a porta, Lídia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim, é a primeira vez que assim está diante dele, Vá-se embora, deixe-me vestir, e di-lo em voz baixa, ansiosa, mas ele sorri, um tanto de ternura, um tanto de desejo, um tanto de malícia, e diz-lhe, Não te vistas, enxuga-te só, oferece-lhe a grande toalha aberta, envolve-lhe o corpo, depois sai, vai para o quarto e despe-se, a cama foi feita de lavado, os lençóis cheiram a novo, então Lídia entra, segura ainda a toalha a sua frente, com ela se esconde, não delgado cendal, mas deixa-a cair ao chão quando se aproxima da cama, enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde, e é Ricardo Reis que treme” (Saramago, 2003b, p. 257).
<i>A jangada de pedra (1986)</i>	Maria Guavaira	“É assim que eu sou, repara bem em mim, vieste ter à minha porta agarrado a um fio que estava na minha mão, poderei, se quiser, puxar-te para a minha cama, e tu virás, tenho a certeza” (Saramago, 1986, p. 138).
<i>História do cerco de Lisboa (1989)</i>	Maria Sara	“Foi ela quem, sem pressas, desfrutando o seu próprio movimento, desabotoou a blusa e a afastou, sob a renda branca do sutiã a pele era uma renda mate, e róseo o mamilo, o bico da mama, meu Deus, então a mão de Raimundo Silva voltou, doce, violenta, e num só gesto resolutivo fez sair o seio, elástico e denso. Maria Sara gemeu quando a boca dele, sôfrega, a sugou, todo o seu corpo estremeceu, e logo mais profundamente porque a mão de Raimundo Silva se pousara sobre o seu ventre, inesperadamente, para, já sem surpresa, descer até ao púbis, onde se crispou e forçou, invasora” (Saramago, 2003a, p. 203).
<i>Ensaio sobre a cegueira (1995)</i>	A rapariga de óculos escuros	“Sem dúvida esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer [...] Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficiente satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se poderá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode” (Saramago, 1995, p. 31).

Fonte: elaboração própria.

Diante disso, percebemos que há a existência de algumas recorrências nos romances saramaguianos que contribuem para a construção de uma configuração discursiva que visa a euforizar o feminino no projeto literário saramaguiano. Os elementos recorrentes de actorialização, protagonismo feminino, superioridade pragmática e cognitiva feminina, o insólito atrelado ao feminino, bem como a sexualidade latente feminina encontram em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e em *Caim* (2009) uma espécie de síntese dessas recorrências, uma vez que esses textos levam ao ápice tais elementos de valorização do feminino e do rompimento dos padrões e códigos sociais impostos às mulheres. Como veremos oportunamente, esses traços recorrentes que foram iniciados em *Memorial do convento* (1982), a partir de Blimunda, serão ainda mais intensificados, indo à raiz da formação cultural patriarcal judaico-cristã. Desse modo, quando o enunciador saramaguiano decide por realizar uma intertextualidade com textos bíblicos, a configuração discursiva feminina euforizante estabelecida pelos elementos de maior recorrência no projeto literário do autor alcançará seu ápice.

2.5 A fortuna crítica saramaguiana

Quanto ao romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, também situado na referida baliza de obras mais estudadas, certamente o mais polêmico de Saramago, recebeu investidas justamente sobre sua proposta transgressora e elaboração parodística. A esse título e certamente pelos mesmos motivos juntam-se os seis artigos que estudam outro exercício herético de Saramago, que é *Caim* (Oliveira Junior, 2017, p. 18).

Antes de adentrarmos a análise dos textos que vão tornar possível demonstrar a singularização da configuração discursiva sobre o simulacro feminino no projeto literário saramaguiano, é relevante nos situarmos quanto à fortuna crítica do autor, com o objetivo de compreendermos quais trabalhos já foram realizados tomando como *corpus* o mesmo utilizado em nossa pesquisa – *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) – bem como sobre quais perspectivas e fundamentos teóricos esses romances foram abordados em outros estudos, além de elencar lacunas que ainda existem ao pensarmos essas obras.

Diante de tamanha relevância no cenário literário mundial, a produção saramaguiana chama a atenção não somente dos leitores, mas também dos críticos e estudiosos

da área literária. Desse modo, a fim de realizarmos um mapeamento²⁶ da bibliografia passiva do escritor, com o intuito de perceber como e onde nossa pesquisa se encontra diante de um espaço que já contém diversos estudos a respeito do autor e seus textos, elegemos o *site* da Fundação José Saramago²⁷. O *site* da Fundação é hoje consagrado como o canal oficial de comunicação sobre as mais diversas produções acadêmicas, literárias e culturais que envolvem a obra saramaguiana, além de funcionar como uma espécie de arquivo digital, que recebe e armazena pesquisas realizadas sobre o autor e sua obra ao redor do mundo, por esse motivo foi escolhido como ponto de partida para nossa revisão bibliográfica da fortuna crítica de Saramago. Ao navegar pelo *site*, é possível visualizar a seção “Bibliografia passiva”, a qual é dividida em duas subseções que acomodam os trabalhos acerca da obra saramaguiana: *Revista de Estudos Saramaguianos* e *Catálogo*. Assim, ao clicarmos nessas abas podemos comprovar o grande interesse pela produção literária saramaguiana, uma vez que são muitos os títulos catalogados advindos de inúmeros estudiosos dos mais distintos países.

Na primeira aba nos deparamos com os textos publicados na *Revista de Estudos Saramaguianos*²⁸, importante meio de divulgação de pesquisas centradas nas obras do autor, inaugurada em 2014 por especialistas estudiosos brasileiros, argentinos e portugueses. Já a segunda aba é denominada de “Catálogo”²⁹, e apresenta um rico acervo que contém 2.402 títulos dos mais variados gêneros que versam sobre a literatura do autor, incluindo trabalhos acadêmicos (artigos, monografias, dissertações e teses), jornalísticos (entrevistas e reportagens), artísticos (adaptações teatrais e musicais), palestras, simpósios e outros mais. Além disso, nessa aba é possível encontrar trabalhos realizados nas mais diferentes partes do mundo, ou seja, é possível ter uma visão mundial sobre José Saramago e sua obra.

Aprofundando nosso mapeamento, na aba da *Revista de Estudos Saramaguianos*, observamos um total de 15 números do periódico que foram publicados desde o seu primeiro

²⁶ O levantamento mais atualizado realizado no *site* da Fundação José Saramago para este trabalho foi de julho de 2024.

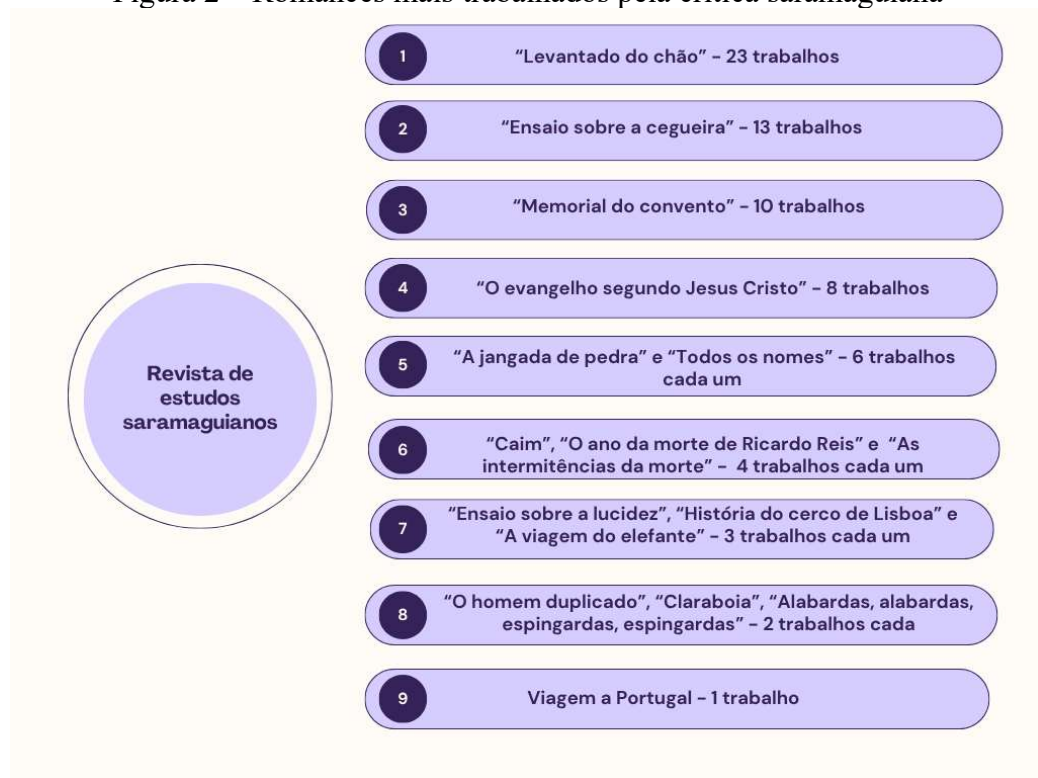
²⁷ A Fundação José Saramago é uma instituição cultural fundada em 2007 por Saramago e que, desde a sua morte, 2010, tem sua viúva, a jornalista Pilar del Río, como presidenta. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

²⁸ A *Revista de Estudos Saramaguianos* foi pensada em 2013, em Recife, durante uma visita da jornalista Pilar del Río, presidenta da *Fundação José Saramago*. O periódico abarca três países: o Brasil, uma vez que a ideia foi gestada pelo professor Pedro Fernandes de Oliveira Neto; a Argentina, devido ao professor Miguel Alberto Koleff, mentor e diretor da Cátedra Libre José Saramago (Universidade Nacional de Córdoba); e Portugal, lugar de origem de Saramago e de suas obras. Assim, em 2014 a revista lança seu primeiro número e passa a ser publicada semestralmente em português e espanhol, em suporte físico (publicado pela editora Patuá, em São Paulo, e pela Fundação José Saramago, em Lisboa) e eletrônico. Disponível em: <https://estudossaramaguianos.com/>. Acesso em: 15 ago. 2025.

²⁹ Tal conjunto de textos foi organizado pela Cátedra Internacional José Saramago, da Universidade de Vigo, em 2016.

ano de atividade, em 2015, até o último, em 2022. A revista apresenta, dessa maneira, uma compilação de 137 trabalhos publicados a respeito da literatura saramaguiana e que abrangem as mais diversas perspectivas e viés teórico. Um dado relevante para nossa pesquisa é que, desses 137 trabalhos, 94 se dedicam aos romances do escritor (gênero o qual também versa o *corpus* de nosso estudo), o que significa que os estudiosos se interessam mais por romances do que por crônicas, contos, teatro, poesia, entre outros gêneros sobre os quais Saramago também se dedicou durante sua jornada literária. A respeito dos romances, podemos elencar aqueles que aparecem com mais recorrência na bibliografia passiva do autor (Figura 2):

Figura 2 – Romances mais trabalhados pela crítica saramaguiana



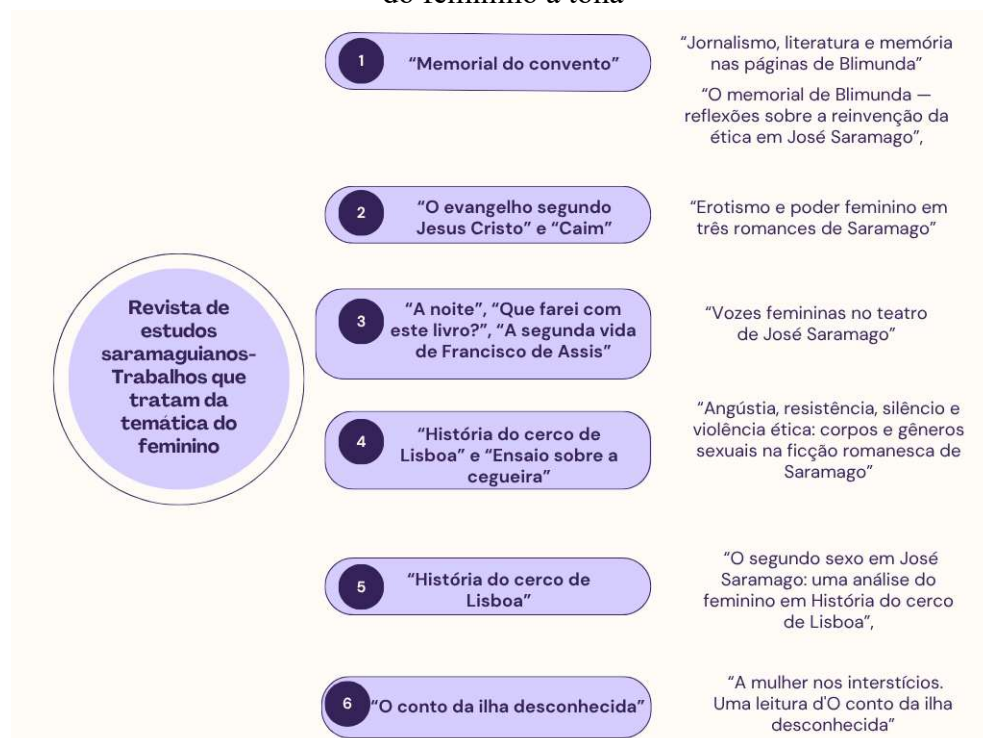
Fonte: elaboração própria.

Constata-se, a partir da Figura 2, que *Levantado do Chão* (1980) é a obra que recebeu mais investigações, com um total de 23 trabalhos publicados no periódico, o que pode ser justificado pelo fato de ter sido a primeira obra do autor a colocá-lo sob os holofotes da crítica literária, uma vez que é nesse romance que surge o estilo de escrita saramaguiano, que viria a ser uma das marcas mais importantes dos textos do autor. Inclusive há um volume da revista dedicado apenas a trabalhos que focam nesse romance. Depois, surge *Ensaio sobre a cegueira* (1995), com 14 publicações, seguido por *Memorial do Convento* (1982), com dez trabalhos. *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) aparece em quarto lugar, com oito

publicações, seguido por *A jangada de pedra* (1986) e *Todos os Nomes* (1997), empatados com seis trabalhos. *Caim* (2009), *O ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *As intermitências da morte* (2005) despontam logo depois empatados com quatro publicações. *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *A viagem do elefante* (2008) contam com três trabalhos cada um. Já *O homem duplicado* (2002), *Claraboia* (2011) e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014) seguem logo depois com duas publicações para cada um, e, por fim, *Viagem a Portugal* (1981) com apenas um trabalho a seu respeito. Diante deste levantamento, podemos constatar que nossa pesquisa aborda os terceiro, quarto e sexto romances que mais interessam à crítica literária saramaguiana.

Outro dado relevante em nosso levantamento bibliográfico diz respeito ao fato de que entre os 137 textos publicados na *Revista de Estudos Saramaguianos*, apenas sete deles tratam da questão do feminino, temática que é cara a nossa pesquisa. Esses sete trabalhos se dividem entre as obras: *Memorial do convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989), com dois trabalhos sobre cada um, e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Caim* (2009), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) com um artigo tratando de cada um desses romances, além de um a respeito das personagens femininas no teatro saramaguiano e outro da mulher em *O conto da ilha desconhecida* (Figura 3).

Figura 3 – Trabalhos publicados na Revista de Estudos Saramaguianos que trazem a temática do feminino à tona



Fonte: elaboração própria.

Percebe-se pela Figura 3 que a obra *Memorial do convento* (1982) apresenta dois estudos que tomam por foco a questão do feminino, principalmente trazendo ao centro da pesquisa a personagem Blimunda. No entanto, não há nenhuma menção a respeito da configuração discursiva feminina que é estabelecida a partir dessa obra e que é encontrada também em outros textos do enunciador saramaguiano. O mesmo ocorre com o único trabalho da revista que aborda o feminino dentro de *O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim*, pois o objetivo do trabalho é o estudo do erotismo dentro de releituras bíblicas, e não toca no que nos interessa em nossa pesquisa³⁰.

Avançando em direção aos textos que versam sobre as obras que compõem o *corpus* de nosso estudo, temos os seguintes trabalhos publicados na *Revista de Estudos Saramaguianos*: a respeito de *Memorial do convento*, há o artigo “Jornalismo, literatura e memória nas páginas de *Blimunda*” (2019), de Veloso *et al.*, que analisa os textos publicados na revista *Blimunda*³¹, periódico digital criado em 2012 pela Fundação José Saramago; e o texto “O memorial de Blimunda – reflexões sobre a reinvenção da ética em José Saramago” (2022), de Baltrusch (2022), em que o autor do estudo busca esclarecer como a partir de Blimunda confluem todas as linhas de força da narrativa, e como ela é o motor que garante o “funcionamento” da mensagem ético-política do romance. Embora este último trabalho traga Blimunda como ponto de relevância no romance saramaguiano, não o faz sob o viés semiótico e nem leva essa ideia para as outras obras do autor, ou seja, Blimunda, assim como defendemos em nossa pesquisa, é vista como uma potência, mas, ao contrário do que propomos, no texto de

³⁰ No mais, é possível acessar textos que tratam o feminino em outras obras e em até outros gêneros escritos pelos autores: “Vozes femininas no teatro de José Saramago” (2016), de Cláudio Sá Capuano, que tem por intuito iniciar uma reflexão sobre o papel das mulheres nas peças de José Saramago a partir de três personagens, Cláudia (de *A noite*, 1979), Francisca de Aragão (de *Que farei com este livro?*, 1980) e Pica (de *A segunda vida de Francisco de Assis*, 1987); “Angústia, resistência, silêncio e violência ética: corpos e gêneros sexuais na ficção romanesca de Saramago” (2017), de Jacob dos Santos Biziak, investiga as figuras femininas dos romances *História do cerco de Lisboa* e *Ensaio sobre a cegueira* sob a perspectiva da análise do discurso pècheuxiana; “O segundo sexo em José Saramago: uma análise do feminino em *História do cerco de Lisboa*” (2017), de Maristela Kirst de Lima Girola, cujo objetivo é analisar a personagem feminina do romance, Maria Sara, a partir da leitura de *O segundo sexo* (2000) de Simone de Beauvoir; “A mulher nos interstícios. Uma leitura de *O conto da ilha desconhecida*” (2019), de Joana Videira, em que se analisa os mecanismos narrativos da construção das duas personagens protagonistas do conto a partir de um aparente paradoxo no qual uma ausência narrativa (a da mulher) condiciona o destino e a finalidade da narrativa visível (a do homem).

³¹ O fato de a revista receber o nome de Blimunda diz muito sobre a importância desse personagem na obra literária de Saramago. A *Revista Blimunda* foi criada em 2012 e faz parte da Fundação José Saramago. Ela apresenta uma periodicidade mensal, já com 154 edições publicadas, e funciona como uma espécie de meio de divulgação de publicações, eventos e obras culturais e literárias, tanto em Portugal, quanto em outros países. Ela pode ser encontrada no site da Fundação José Saramago. Disponível em: <https://blimunda.josesaramago.org/>. Acesso em: 10 jul. de 2024.

Baltrusch (2022), essa potência não fica retirada apenas em *Memorial do convento* (1982), ela transcende para outros romances.

Já a respeito de *O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim*, os romances dividem o mesmo trabalho na revista: “Erotismo e poder feminino em três romances de Saramago” (2022), de Maria Aparecida da Costa, que centra o seu trabalho nas obras *Caim* (2009), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1998) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (2013). No entanto, diferente do que aqui nos propomos nesta pesquisa, a análise do artigo é desenvolvida sob a perspectiva dos estudos da sexualidade e do erotismo, principalmente pautados nas ideias de Bataille (1988). Novamente, mais um trabalho que não compartilha dos mesmos objetivos que o nosso.

Ademais, para outras vertentes além do feminino, constatamos que também há a presença de outros oito estudos publicados na revista que se debruçam sobre *O evangelho* de Saramago, porém sob outras vertentes: “O sujeito e a contradição em *O evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago” (2016), de Karina Luiza de Freitas Assunção, artigo que busca compreender como se articula a contradição na trama saramaguiana por meio da Análise do Discurso; “A remissão do Diabo: de vilão a mocinho em *O evangelho segundo Jesus Cristo*” (2016), de Valdati e Ozelame, artigo voltado para a investigação da construção do personagem *Diabo* na obra em questão; “*O evangelho segundo Jesus Cristo*: notas acerca de um (certo) parricídio” (2018), de José Luiz Foureaux de Souza Junior, texto centrado na tentativa de pensar na categoria psicanalítica do parricídio; “O evangelho saramaguiano: espraçamento de possibilidades” (2021), de Nefatalin Gonçalves Neto, que busca sondar a questão do ético e do estético por meio da leitura detalhista do romance; “O poder, a glória e a nua vida” (2015), de Miguel Alberto Koleff, estudo que analisa as categorias críticas de poder, resistência, legalidade, centrando-se na figura da personagem Jesus como dialética entre o poder soberano e a vida nua; “*In nomine homo*: o homem como medida de todas as coisas n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, uma alegoria da religiosidade moderna” (2019), de Silva, que aborda o alegórico na obra escolhida; “La alegoría del reino en *El evangelio según Jesucristo. Una historia* del encuentro entre Jesús y Dios” (2019), de Lola Esteva de Llobet, que também terá como foco a construção alegórica do texto saramaguiano; e “As portas de abertura do evangelho segundo Saramago” (2001), de Conceição Flores, texto focado na leitura das primeiras passagens do romance com o objetivo de destacar as bases constitutivas da obra.

Enquanto isso, o romance *Caim*, nesta aba de textos publicados na *Revista de Estudos Saramaguianos*, fora o trabalho em que é citado em parceria com *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de Maria Aparecida da Costa (2022), é tomado como *corpus* em outros três trabalhos: “Caim decreta a morte de Deus” (2015), de Salma Ferraz, artigo que discorre sobre

o embate filosófico e teológico entre Deus e Caim; “*Caim*, de José Saramago, entre o mal e o bem” (2021), de Marcelo Lachat, trabalho que tem por intuito demonstrar que a reescrita bíblica é uma contundente crítica à moral judaico-cristã; e “A morte, o elefante e Caim – da trilogia das fábulas ou da salvação do homem em José Saramago” (2022), de José Vieira, texto que analisa as personagens “morte”, “elefante” e “Caim” a partir de uma lógica post-modernista da desconstrução das grandes narrativas e da história.

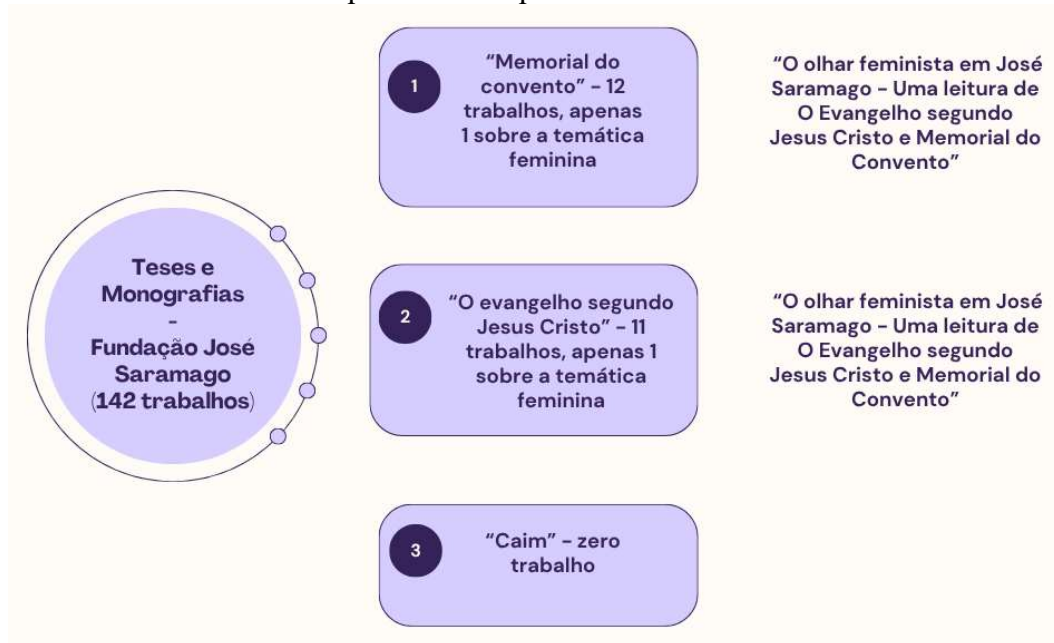
Diante disso, observa-se que, dentre 137 artigos publicados na *Revista de Estudos Saramaguianos*, apenas sete são dedicados aos estudos do feminino nas obras do autor e, dentre esses cinco, apenas três abarcam as obras que formam o *corpus* de nossa pesquisa: *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009). No entanto, nenhum deles faz uma investigação sob a perspectiva da teoria semiótica, isto é, não tratam o feminino como sendo a realização de uma configuração discursiva advinda do projeto literário saramaguiano, o que já nos sinaliza para uma lacuna a ser preenchida por meio de nossa pesquisa.

Na aba seguinte da bibliografia passiva do autor, denominada de “Catálogo”, há um total de 2402 trabalhos reunidos que versam sobre a literatura saramaguiana nas mais diversas línguas, publicados desde o ano de 1984 até os dias atuais. Nesta seção é possível encontrar entrevistas tanto de José Saramago quanto de estudiosos sobre ele, bem como filmes, livros, capítulos de livros, simpósios, palestras, artigos em revistas pelo mundo, artigos em jornais e meios digitais, enfim, uma gama de textos sobre a literatura de Saramago. Em meio a essa imensidão de arquivos, destacamos que, no mínimo, 98 fazem referência ao romance *Memorial do convento* (1982), 63 retomam o *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e oito tratam de *Caim* (2009). Ademais, a partir desse levantamento, nota-se, mais uma vez, que não há trabalhos que compartilhem dos mesmos objetos e fundamentos teóricos que o nosso.

Prosseguindo com o levantamento bibliográfico, há uma outra aba no *site* da Fundação José Saramago que abriga trabalhos sobre o escritor português: “Teses e Monografias”. Nesta seção é possível encontrar um acervo composto por 142 trabalhos que abordam a obra saramaguiana. Desse número, 12 trazem *Memorial do convento* (1982) como *corpus*, embora apenas um desses estudos sejam dedicados ao feminino, dividindo espaço com outro romance; 11 trabalhos referem-se ao *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), um deles é focado na questão do feminino, trata-se de uma dissertação defendida por Lussandra Drummond de Alvarenga, na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2005: “O olhar feminista em José Saramago – Uma leitura de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial*

do Convento”. Já o romance *Caim* (2009) não surge neste catálogo, ou seja, não há estudos acadêmicos catalogados que tenham a obra *Caim* como *corpus* da pesquisa.

Figura 4 – Teses e monografias que abarcam o *corpus* de nossa pesquisa, bem como os trabalhos que trazem a questão do feminino à tona



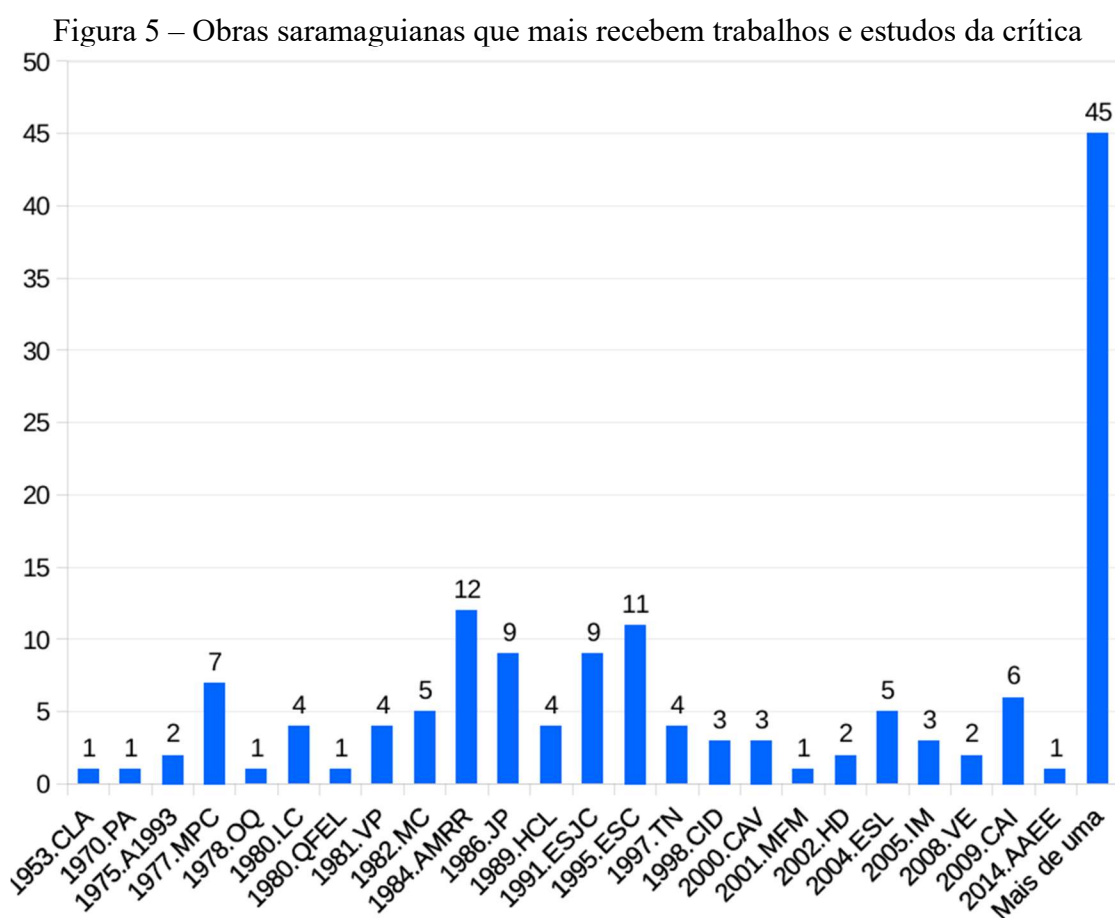
Fonte: elaboração própria.

Novamente nota-se, nesta aba do *site* da Fundação José Saramago, a ausência de trabalhos que façam uso da semiótica greimasiana a fim de analisar a configuração discursiva feminina que é realizada nos romances saramaguianos que compõem o *corpus* de nosso estudo, *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009).

No entanto, é relevante destacar que o *site* da Fundação José Saramago, bem como a *Revista de Estudos Saramaguianos*, que está acoplada no mesmo endereço eletrônico, constituem apenas uma das várias fontes que podemos adentrar em busca de trabalhos acerca da obra do autor português. É nítido, pela relevância acadêmica dessas fontes, que não poderíamos deixar de fora da nossa revisão bibliográfica esses importantes acervos que se debruçam sobre a obra saramaguiana, porém devemos destacar que esse é apenas um recorte da imensidão que existe a respeito dos estudos saramaguianos. A fim de justificar tal afirmação, podemos trazer à tona o relatório pós-doutoral de Oliveira Júnior (2017)³², em que o

³² Oliveira Júnior (2017) realizou o mapeamento bibliográfico acerca da fortuna crítica de José Saramago por meio do acervo da Biblioteca Florestan Fernandes, da FFLCH/USP; assim como nossa pesquisa, também fez uso da *Revista de Estudos Saramaguianos*, mas foi principalmente no meio digital que encontrou um maior número de estudos, como nos periódicos e Sistema de Bibliotecas da USP e de outras universidades; no acervo disponibilizado pela CAPES, em que há um sistema de busca da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do IBICT; além de ativar a ferramenta do Google que permite ao usuário receber um *e-mail* sempre

pesquisador realizou um mapeamento da fortuna crítica mais recente sobre os estudos saramaguianos e, a partir deste relatório, podemos constatar que os resultados encontrados por ele foram um pouco distintos do que tivemos ao realizar a busca nos acervos que tomamos inicialmente. Exemplo disso é que, se na *Revista de Estudos Saramaguianos* a obra que mais interessa a crítica e aos estudos do escritor é *Levantado do chão* (1980), no mapeamento realizado por Oliveira Júnior, o romance com maior número de trabalhos é *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), como podemos observar por meio do gráfico construído pelo pesquisador (Figura 5):



Fonte: Oliveira Júnior (2017, p. 17).

Interessante ainda destacar que as obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa também mudam de posição no *ranking* da crítica se usarmos o mapeamento de Oliveira Júnior (2017). Logo, se em nosso levantamento *Memorial do convento* (1982) surgia em terceiro lugar, no mapeamento do pesquisador aparece em sexto; *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991),

que algo de seu interesse for publicado no Google Acadêmico, no caso, sempre que algum trabalho sobre o autor fosse adicionado à plataforma.

que ocupava o quarto lugar, agora está em terceiro; e *Caim* (2009), que em nossa revisão bibliográfica figurava em sexto lugar, agora está na quinta colocação.

Essas diferenças mostram que não há uma resposta única quanto às obras que mais interessam à crítica saramaguiana, mas, sim, que há perspectivas e recortes que levam a predileção de alguns romances em detrimento de outros. No entanto, é possível constatar que, mesmo em mapeamentos distintos, as obras que compõem o *corpus* de nosso trabalho surgem sempre entre as posições iniciais e intermediárias, demonstrando, assim, que elegemos tanto obras que estão de acordo com o interesse da crítica, como também trazemos para nossa pesquisa obras que ainda necessitam de mais destaque no âmbito da fortuna crítica do autor português.

Ademais, em uma rápida navegação pelo Google Acadêmico, encontramos aproximadamente 42600 resultados quando buscamos por *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); 40300 como resposta para *Memorial do convento* (1982); e 1310 quando a busca é sobre *Caim* (2009)³³. Esse dado nos permite comprovar a afirmação de que nossa pesquisa está consoante com as pesquisas realizadas sobre os romances saramaguianos mais relevantes para os estudiosos, quanto também está preenchendo uma lacuna ao trazer ao centro da pesquisa um romance, *Caim* (2009), que ainda recebe poucas investidas, se comparado aos demais.

Afunilando um pouco mais geograficamente esse levantamento bibliográfico, com a intenção de visualizarmos o que vem sendo publicado em nosso território regional, mapeamos o sistema da Biblioteca da Universidade Federal do Ceará – *Pergamum* – um acervo digital que armazena os trabalhos acadêmicos do corpo discente da Universidade, essa que é, inclusive, o berço de nossa pesquisa. No *Pergamum*, ao pesquisarmos por José Saramago na ferramenta de busca, surge um total de cinco artigos, nove dissertações e três teses catalogadas. Sobre esses números, temos duas dissertações e uma tese sobre *Memorial do convento* (1982), uma dissertação que investiga *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e uma dissertação que traz a obra *Caim* (2009) à tona, ou seja, nosso *corpus* compactua, de certa maneira, com aquele que também é investigado por outros estudiosos de nossa Universidade. No entanto, em nenhum desses trabalhos se observa o estudo do feminino sob a perspectiva semiótica greimasiana. Mas há duas dissertações que se fundamentam na semiótica, porém abordando outras obras e outras vertentes, como o pictórico e o alegórico – vale destacar que essa última é de autoria da mesma pesquisadora deste novo trabalho.

³³ Consoante ao trabalho realizado por Oliveira Júnior (2017), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) surge em primeiro lugar nas buscas do Google Acadêmico, com aproximadamente 60000 resultados.

Diante deste panorama, observa-se que as obras selecionadas para compor o *corpus* de nossa pesquisa figuram, de maneira geral, entre as mais visadas e as que ainda necessitam de um pouco mais de destaque durante as pesquisas e análises sobre o fazer literário de José Saramago. No entanto, a temática a ser abordada, a singularização da configuração discursiva sobre o simulacro feminino no projeto literário saramaguiano, bem como o aparato teórico-metodológico da semiótica greimasiana, configuram-se como uma lacuna diante da fortuna crítica do autor, como já salientava Oliveira Junior (2017, p. 13) ao investigar e perceber que “praticamente inexistem aquelas (pesquisas) que buscam o viés ideológico com o instrumental teórico-metodológico da Semiótica Literária de filiação greimasiana”.

Ademais, durante o levantamento realizado acerca da fortuna crítica do autor, percebe-se que a questão do feminino é, em sua grande maioria das vezes, desenvolvida a partir de outras perspectivas, como filosófica, sociológica, antropológica, ou seja, o que não é o objetivo de nossa pesquisa, uma vez que nosso trabalho foca em um viés metalinguístico, pois o que nos interessa é a linguagem. Logo, nosso trabalho distancia-se dos que aqui foram apresentados, visto que nosso objetivo de investigação vai de encontro com a linguagem, isto é, compreender de que modo os romances saramaguianos construirão uma configuração discursiva que singulariza o simulacro feminino. Logo, a semiótica greimasiana nos ajudará a entender como os textos saramaguianos fazem para nos dizer aquilo que ele diz, aquilo que constitui um projeto literário que visa a euforizar uma configuração discursiva feminina.

3 A TEORIA SEMIÓTICA

“Só para que se ficasse a saber que Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres” (Saramago, 2013a, p. 16).

A fim de constataremos a tese defendida nesta pesquisa, de que há uma configuração discursiva de euforização do feminino iniciada em *Memorial do Convento* (1982) e que perpassa os discursos saramaguianos, bem como alcança sua síntese e seu ápice em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e em *Caim* (2009), faremos uso dos fundamentos teóricos advindos da Semiótica Discursiva, bem como dos aparatos metodológicos por ela oferecidos. Diante disso, é de suma relevância realizarmos uma breve revisão de conceitos e ideias semióticas que serão caras a nossa análise.

Inicialmente, é preciso salientar que a Semiótica a que nos referimos neste trabalho diz respeito à Semiótica Discursiva, também conhecida como Semiótica Francesa ou, em homenagem ao seu fundador, o lituano Algirdas Julien Greimas, Semiótica Greimasiana. Esse adendo se faz relevante uma vez que podemos encontrar pelo menos outras duas vertentes dos estudos semióticos, uma de linha americana e outra russa³⁴, que diferem do que a Semiótica Discursiva postula.

A partir disso, e considerando que a Semiótica Discursiva se constituirá como uma teoria da significação³⁵, Greimas, para formular essa teoria de estudo, parte, então, da Semântica, a disciplina que, até então, tinha como objeto de estudo a significação. Assim, a Semiótica Greimasiana será esboçada na obra *Semântica estrutural* (Greimas, 1976), na qual a ânsia do lituano por uma nova Semântica se faz presente, uma vez que a existente, cujos princípios basilares devemos a M. Bréal³⁶, por muito tempo foi vista como a “prima pobre” da linguística, por buscar a significação apenas em palavras isoladas, ou no máximo, em frases.

³⁴ A Semiótica Greimasiana difere da Semiótica americana proposta por Charles Sanders Peirce, uma vez que, enquanto aquela elabora uma teoria da significação, Peirce estabelece uma teoria lógica dos signos. Há ainda uma Semiótica russa, também conhecida como Semiótica da Cultura, postulada por Uspênski e Lótman.

³⁵ Importante destacar a diferença entre dois termos que muito aparecerão no bojo da Semiótica Discursiva: *significação* e *sentido*. Assim, entendemos a significação como o sentido já articulado. Greimas e Courtés (2016, p. 459) definem a significação como “produção de sentido” ou como “sentido produzido”. Logo, opõe os termos significação e sentido ao esclarecerem que esse último “é anterior à produção semiótica: definir-se-á, assim, a significação como sentido articulado”.

³⁶ Bréal postulou as ideias iniciais da Semântica em seu *Ensaio de Semântica* ([1904]1992).

Urgia, portanto, a necessidade de uma Semântica que, além de abarcar a significação de um texto como um todo, também se voltasse para a análise da construção dessa significação:

Greimas não defendia, como nos esclarece Fiorin (1999), uma Semântica lógica, como a apresentada inicialmente por Bréal, que se configurava como uma área de estudos que buscava as condições de verdade em frases e seus significados prontos, ou seja, o lituano não almejava uma ciência cujo objetivo fosse o de encontrar o que era verdadeiro ou falso em determinado enunciado, mas, ao contrário, Greimas ansiava por uma Semântica que, diferentemente da de Bréal, se importasse pela verificação, pela significação tal como a língua oferece, em outras palavras, pelo modo como essa significação é construída (Lima, 2021, p. 97).

Foi então, em meados de 1960, que a Semântica Estrutural, a partir das contribuições de L. Hjelmslev³⁷, deu os principais passos para ser possível o estudo da significação para além de um significado lógico, já pré-estabelecido e determinado socialmente pelo código de uma língua, bem como tornou possível visualizar a significação para além de palavras e frases isoladas. Desse modo, ao provar ser possível estudar separadamente o plano do conteúdo do plano da expressão, a Semântica Estrutural poderia construir métodos para estudar o sentido³⁸, não mais apenas de palavras ou sentenças, mas de textos completos, além de ser possível focar na análise da construção desse plano do conteúdo.

Surge, então, uma nova Semântica através do estudo da estrutura subjacente à manifestação do texto, levando em consideração toda a arquitetura dessa significação, logo, essa nova Semântica passa a ser denominada de Semiótica Discursiva. Dessa maneira, temos uma mudança na perspectiva dos estudos linguísticos: passava-se, agora, a olhar para o texto como uma totalidade e, mais ainda, para as artimanhas estruturais que possibilitam suas significações:

Com essa mudança de posicionamento, isto é, ao perceber que o sentido extrapolava o nível do léxico, surgem então as teorias linguísticas voltados para o texto, entre elas a Semiótica, um projeto de vocação científica realizado para encarar os fenômenos em uma globalidade discursiva, além de poder, com ela, tratar da significação como objeto próprio e também ser possível aplicá-la aos diferentes tipos de linguagem (Lima, 2021, p. 74).

Estabelece-se, desse modo, a Semiótica Greimasiana, uma teoria da significação que se constitui a partir de postulados estruturalistas que busca tratar a língua como uma instituição social que “pode ser compreendida a partir de signos que, ao se unirem a outros,

³⁷ Para Hjelmslev todo signo tem uma significação, ou seja, não existe um signo que se apresente vazio de significação, e, para isso, o ele precisa de um contexto que, se anulado, não é possível retirarmos a significação signica completa.

³⁸ Nota-se que a Semiótica Greimasiana apresenta fundamentos difundidos por Saussure (2001, p. 80-81), uma vez que ele estabelece que “o signo linguístico é, pois, uma entidade psíquica de duas faces”, além de ainda o ser uma espécie de combinação do conceito (plano do conteúdo) com a imagem acústica (plano de expressão).

serão responsáveis por um processo de significação” (Stefanello, 2017, p. 90). Desse modo, essa nova teoria da significação almeja o “parecer do sentido”, isto é, aquilo que se pode apreender a partir das manifestações de linguagem (verbal, não verbal, sincrética). Noutras palavras, de acordo com Bertrand (2003, p. 21), estamos diante de uma “[...] abordagem relativista de um sentido, se não sempre incompleto, pelo menos sempre pendente nas tramas do discurso”.

Percebe-se que a Semiótica Greimasiana toma o texto como um objeto de significação e ela, como teoria e dotada de aparatos metodológicos, será a responsável por estudar os elementos que o formam, ou seja, o objetivo da Semiótica se concentra em analisar as articulações por trás do texto que fazem com que ele se apresente como um todo significativo que chega ao leitor. É a Semiótica, assim, que desvenda a trama e as estruturas que sustentam o texto manifestado, a fim de alcançar, dessa maneira, o parecer do sentido textual ali presente:

Em outras palavras: [a Semiótica Greimasiana] procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a forma de um percurso global que simula a “geração” do sentido (Matte; Lara, 2009, p. 340).

Assim, como “uma teoria da significação, sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido” (Greimas; Courtés, 2016, p. 455). Com o fito de alcançar, então, esse parecer do sentido textual, isto é, o modo como o sentido de cada texto foi produzido, a Semiótica Discursiva fará uso de um Percurso Gerativo do Sentido³⁹ que consiste basicamente em:

[...] explicar a geração do sentido a partir da definição de três níveis semióticos no plano do conteúdo dos textos: um nível fundamental, em que uma categoria semântica mínima é responsável pela organização global do sentido; um nível narrativo, em que as relações de junção entre um sujeito e um objeto narrativo são explicados em um esquema narrativo canônico; e um nível discursivo, em que um sujeito da enunciação assume a produção de um enunciado que, a partir de então, poderá manifestar-se, já fora do domínio teórico do percurso gerativo do sentido, no plano de expressão de qualquer sistema semiótico (Pietroforte, 2008, p. 11).

³⁹ Esse percurso é gerativo, pois a Semiótica de Greimas apresenta, desde o seu surgimento, três características básicas para que ela se consolidasse como teoria: ela tinha que ser sintagmática, geral e gerativa. “Sintagmática porque objetiva investigar a construção e interpretação do sentido textual, isto é, trabalha o texto em sua totalidade significante. Geral porque sua investigação não se limita a nenhum tipo de texto, ou seja, independe da sua manifestação textual (não interessa se o texto é formado por um componente verbal, visual, sonoro, sincrético, entre outros), e isso graças ao fato de podermos analisar separadamente o plano do conteúdo do plano da expressão, já que, como vimos anteriormente, Hjelmslev nos mostrou ser possível separá-los. E gerativa porque acredita que o sentido é construído a partir de um percurso que passa por três níveis, que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais superficial (nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo), assim, o sentido é concebido por níveis, sucessivamente” (Lima, 2021, p. 99).

Assim, o parecer do sentido buscado pela Semiótica Greimasiana é abstraído pelo Percurso Gerativo de Sentido, que se apresenta como um simulacro formado por uma sucessão de três níveis que mostra como se produz e se interpreta o sentido textual. Esse percurso é esquematizado, teoricamente e didaticamente, do nível mais simples (fundamental), passando pelo intermediário (nível narrativo), até chegar ao nível mais adensado semanticamente (nível discursivo). Na interpretação dos textos, inverte-se essa ordem, visto que se parte do parecer para a imanência, ou seja, da manifestação textual para o plano do conteúdo, em três graus de abstração. Cada nível “é formado por uma sintaxe, que visa a estudar as relações entre seus constituintes; e por uma semântica, que estabelece valores⁴⁰ aos constituintes de cada camada” (Lima, 2021, p. 75). Além disso, cada nível abstrato é convertido no outro, menos abstrato, configurando, metalinguisticamente, um encadeamento gerativo do sentido.

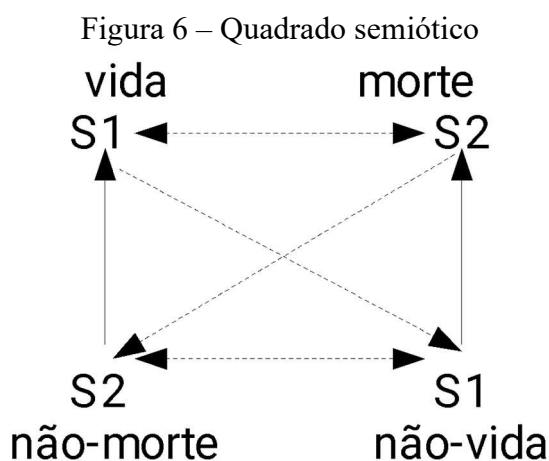
O ponto que mais nos interessa em nosso estudo, isto é, a ideia de configuração discursiva proposta pela Semiótica Greimasiana, faz-se melhor explicitada no nível discursivo, ou seja, no nível mais superficial do plano do conteúdo. No entanto, para melhor compreender esse nível e como se dá forma particular há uma configuração discursiva, sempre genérica, é necessário que façamos uma revisão rápida dos níveis que antecedem o nível discursivo. Ademais, é relevante destacar que não faremos uma revisão completa e nem uma longa explicação sobre cada detalhe de cada um desses níveis constituintes do Percurso Gerativo de Sentido, uma vez que há pontos da teoria semiótica que não são tão caros assim a nossa pesquisa, enquanto há outros que necessitam de maior detalhamento e tempo para elucidação, visto que conversam diretamente com o objetivo proposto por nossa pesquisa. Isso posto, imaginemos que a Semiótica Discursiva é uma caixa de ferramentas, que contém as mais diversas peças para as mais variadas finalidades, e que, para determinadas atividades, nem todas as ferramentas se farão necessárias. De maneira análoga será nossa metodologia de pesquisa, fazendo uso das ferramentas da teoria semiótica que se apresentam de extrema importância para o alcance de nossos objetivos. Logo, sigamos por uma breve contextualização a partir de cada Nível do Percurso Gerativo de Sentido e as relações que podemos estabelecer entre esses níveis e nossa pesquisa.

⁴⁰ Importante ressaltar que esses valores não são sacralizados, isto é, nem todos os textos trarão o termo *vida* como eufórico e o termo *morte* como disfórico. É, portanto, cada texto que determinará os valores a serem agregados a cada um desses termos.

3.1 Nível fundamental

Iniciamos esta contextualização teórica pelo nível mais abstrato e simples do Percurso Gerativo de Sentido, o nível fundamental. Nesse nível, são descritas as categorias semânticas que estão na base da construção de qualquer discurso. Ou seja, segundo a teoria semiótica, no plano do conteúdo subjacente a todo e qualquer texto existe um sentido mínimo que é determinado por uma oposição dicotômica entre dois termos contrários (implicados por contradições recíprocas). Greimas e Courtés (2016, p. 55-56), numa analogia entre outras categorizações linguísticas entendidas como universais, estendem esses conceitos para o âmbito semiótico: “consideramos como universais *ad hoc* as categorias vida/morte e natureza/cultura, julgando sejam aptas a servir de ponto de partida para a análise de universos semânticos⁴¹”.

Como essas categorias semânticas são construídas como estrutura elementar de pares dicotômicos contrários, ou seja, dois termos que têm, ao mesmo tempo, uma relação de semelhança e de diferença, conforme Greimas e Courtés (2016), podem ser descritas pelo quadrado semiótico que, através de seu delineamento, possibilita a observação das relações de sentido (Figura 5). Desse modo, segundo Barros (1997, p. 78), temos que “a representação pelo quadrado das estruturas elementares do texto permite visualizarem-se as relações mínimas que o definem, o denominador comum de cada texto”, ou seja, é por meio do quadrado semiótico que podemos tirar de um texto o mínimo gerador de seu sentido.



Fonte: Barros (2005 p. 74).

⁴¹ Vale destacar que, embora tais categorias se fundamentem numa diferença explícita, é preciso, no entanto, que haja entre elas algum traço em comum, ainda que implicitamente, para que uma oposição coerente seja estabelecida. Assim, só podemos elencar *Vida* e *Morte* como um par complexo de uma categoria semântica pelo fato de elas pertencerem ao mesmo campo semântico de *existência/não-existência*, de *início/fim*, por exemplo.

Pela clareza da descrição, consideremos, a título de exemplo, esta explanação sobre o quadrado semiótico acima visualizado feita por Lima (2021):

De acordo com o quadrado semiótico acima, percebemos que os elementos S1 (vida) e S2 (morte) são contrários entre si. Os termos que estão nessa relação de contrariedade irão apresentar uma relação de reciprocidade pressuposta, uma vez que ao estabelecermos um deles, o outro irá aparecer automaticamente. Além disso, quando realizamos uma negação da *vida*, geramos a afirmação da *morte*, isto é, do seu contrário; do mesmo modo, quando negamos a *morte*, levamos a afirmação da *vida*. Mas se negarmos cada um dos contrários, teremos os termos contraditórios, logo *não-vida* é o contraditório de *vida*, e *não-morte* é o contraditório de *morte*. Já cada um desses contraditórios implicará o contrário do termo o qual é contraditório, ou seja, *não-vida* implica *morte*, assim como *não-morte* implica *vida*. Percebe-se, então, que esses dois termos contraditórios estabelecem relações de contrariedade entre si, mas, para não confundi-los com os contrários, são chamados de subcontrários. Além disso, há os termos complementares, isto é, *não-morte* irá referir à *vida*, enquanto *não-vida* levará ao termo *morte*, dessa forma, um sendo complementar ao outro. Ademais, quando os contrários ou subcontrários estiverem reunidos, poderá surgir o termo complexo, que será a unificação dos contrários; ou poderá surgir também o termo neutro que fará a junção dos subcontrários (Lima, 2021, p. 77).

Dessa maneira, observa-se que o sentido de um texto vai sendo construído a partir de uma estrutura elementar constituída por um entrelaçamento de categorias semânticas que resultam no modo de existir da significação de determinado texto. Assim, é por meio do nível fundamental, e dessa estrutura elementar que ele oferece, que podemos estabelecer generalizações a respeito de um discurso recebido.

Vale ainda ressaltar que o termo complexo vida/morte é de ordem existencial e a dicotomia natureza/cultura, de ordem social. Tais categorizações podem ser homologáveis a outras, a depender da realização discursiva. Assim, para exemplificar, o par vida/morte pode ser associado por homologia ao termo natureza ou seu contrário, a morte: em textos românticos, vida tem afinidade com natureza; já em textos neorrealistas (*Romance de Trinta*), a morte se associa semanticamente à morte. Nas obras literárias em estudo, propomos uma interpretação homologante entre os termos natureza (liberdade)/cultura (opressão) e masculino/feminino.

Para melhor compreensão da ideia proposta a partir do quadrado semiótico, tomemos como exemplo o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, uma das obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa. Nesse texto encontramos uma intertextualidade⁴², uma paródia com o texto bíblico, uma vez que, ao utilizar personagens e narrativas originais da Bíblia, o enunciador faz isso de uma maneira que desconstrói a história tradicional e a reconstrói a partir de uma perspectiva mais satírica e crítica com o intuito de humanizá-la. Logo, ao analisarmos o sentido mínimo proposto por esse discurso, encontramos

⁴² Mais adiante, no próximo capítulo, desenvolveremos melhor a questão da intertextualidade em nossa pesquisa.

uma estrutura elementar de relações, dentro do quadrado semiótico, que permite aos enunciatários desse texto generalizar e afirmar que, em sua abstração e profundidade, esse discurso trata da relação construída por meio das categorias sagrado/profano (Quadro 14), uma vez que esse par complexo constitui uma estrutura elementar, presente no nível fundamental, apresentando, portanto, o mínimo, logo o geral, de sentido sobre o qual se constrói o texto.

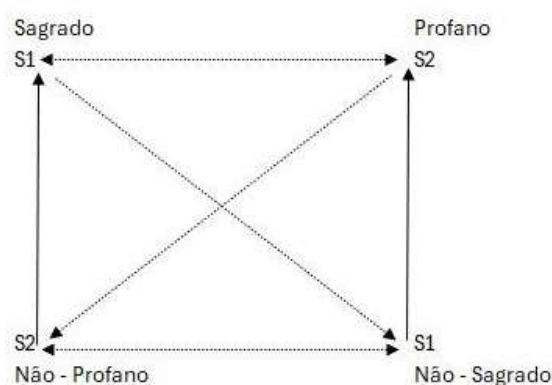
Ademais, por reiteração semântica, “é coerente pensar que todas as outras categorias semânticas que surgirem e que forem levantadas nos textos devem, de algum modo, ser homólogas com alguma delas” (Lima, 2021, p. 76). Dessa forma, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), por exemplo, além de universais semânticos como *sagrado/profano*, podemos perceber que tais termos suscitam outros pares universais ao longo da narrativa, como *divino/humano*, que estabelecem relações homólogas com as categorias estabelecidas inicialmente, de tal forma que podemos inferir, a partir da análise do parecer do sentido textual, que o *sagrado* seria homólogo ao *divino*, enquanto o *profano*, homólogo ao *humano*. Outra reiteração semântica possível nesta obra é o par feminino/masculino, em que o *feminino* está para o *profano* e o *humano*, enquanto o *masculino* está para o *sagrado* e *divino*, por exemplo.

Quadro 14 – Reiteração de categorias semânticas em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991)

CATEGORIA SEMÂNTICA: SAGRADO/PROFANO		
	SAGRADO	PROFANO
Categorias por reiteração semântica	divino	humano
	masculino	feminino

Fonte: elaboração própria.

Perceberemos, ao longo da análise que será desenvolvida em nosso trabalho, que o discurso encontrado em *Caim* (2009), segunda obra que faz parte do *corpus* de nossa pesquisa, apresenta a mesma proposta crítica a que encontramos no evangelho saramaguiano, uma vez que o texto também é uma reconstrução de uma narrativa bíblica. Em nossa interpretação, esse outro romance saramaguiano suscita as mesmas categorias semânticas, sagrado/profano, bem como as que se confirmam, em conversões semanticamente mais adensadas, por reiteração, formando isotopias temático figurativas. Desse modo, podemos constatar que tanto em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) quanto em *Caim* (2009) há afinidade categórica, que descrevemos no seguinte quadrado semiótico (Figura 7):

Figura 7 – Quadrado semiótico das categorias *sagrado/profano*

Fonte: elaboração própria.

Se na semântica do nível fundamental, conforme esclarece Barros (1988, p. 24), “todo semantismo articula-se em categorias que, representadas pelo quadrado semiótico, se tornam operatórias e adquirem estatuto lógico-semântico”, já é possível adicionar categorias tímicas a categorias semânticas, isto é, há um processo de axiologização, por meio da categoria tímica */euforia/ vs. /disforia/*, das categorias que se fizerem presentes no texto.

Dessa maneira, é possível estabelecer valores para cada um dos termos que formam as categorias semânticas de cada texto. Geralmente, termos como o *sagrado* é um elemento considerado como eufórico na grande maioria dos textos que circulam em nosso meio social, uma vez que tem valor positivo dentro da narrativa bíblica, seu texto de origem, enquanto o elemento *profano* é carregado de um valor negativo, disfórico⁴³. Assim ocorre também com seus pares análogos, isto é, o *divino* surge no texto judaico-cristão com valor positivo em contraposição com o *humano*, que leva o valor negativo⁴⁴. No entanto, como dito anteriormente, isso é o que *geralmente* ocorre, mas nem sempre será assim, pois é cada texto, em sua

⁴³ Importante ressaltar que esses valores não são sacralizados, isto é, nem todos os textos trarão o termo *vida* como eufórico e o termo *morte* como disfórico. É, portanto, cada texto que determinará os valores a serem agregados a cada um desses termos.

⁴⁴ O caráter de valores virtuais estabelecidos no nível fundamental é justificado pelo fato de que, conforme Greimas e Courtés (2016, p. 527) nos apresentam, “uma categoria semântica, representada com o auxílio do quadrado semiótico, responde ao estado neutro, descritivo, dos valores investidos: levando-se em conta modo de existência, dir-se-á que se trata, nesse nível de **valores virtuais**”, uma vez que “sua axiologização só aparece com o investimento complementar da categoria tímica que conota como eufórica a dêixis positiva e como disfórica a dêixis negativa. Sendo categoria de ordem proprioceptiva, o investimento tímico só é concebível na medida em que este ou aquele valor – articulado pelo quadrado – seja posto em relação com o sujeito. Isso equivale a dizer que os valores só são axiologizados – e de virtuais passam a **valores atualizados** – quando são lançados nos quadros que lhes estão previstos no interior das estruturas narrativas de superfície e, mais precisamente quando são investidos nos actantes-objetos dos enunciados de estado. Na instância, os valores permanecem atuais enquanto se acham disjuntos dos sujeitos que são, por enquanto, apenas sujeitos segundo o querer: a conjunção com o valor, efetuada em benefício do sujeito, transforma o valor atual em **valor realizado**” (Lima, 2021, p. 105-106).

individualidade textual, que definirá qual termo apresentará valor positivo e qual apresentará valor negativo, visto que isso não é determinado de maneira única e obrigatória. Tais inversões de valores⁴⁵, é importante ressaltar, indicam a tendência irônica do discurso saramaguiano.

Desse modo, ao lembrarmos que *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) se constituem como uma paródia do texto bíblico e que tem no cerne de suas narrativas a ironia, perceberemos, nos discursos saramaguianos, que o *profano* recebe o valor eufórico, enquanto ao *sagrado* é designado o valor disfórico, uma vez que a crítica do discurso saramaguiano é dessacralizante, portanto humanizante (negação do termo sagrado implicando o humano). A mesma subversão fórica ocorre com os seus pares análogos, ou seja, o *humano* recebe valor positivo, eufórico, em contraposição com o *divino* que apresenta valor negativo, disfórico; e com os pares *feminino* e *masculino* o mesmo acontece, visto que, se no texto de origem o *feminino* era inferiorizado, disfórico, em relação ao *masculino*, agora, será valorizado e eufórico.

Nota-se, diante disso, que no nível mais abstrato e profundo do sentido do texto, o enunciador dos discursos saramaguianos já começa a construção de uma rede textual que construirá, ao longo do seu desenvolvimento, a valorização do feminino em um cenário em que antes era desvalorizado. Assim, o enunciador saramaguiano utiliza seu discurso para tornar eufóricos termos e elementos que, até então, eram disfóricos em outros discursos e contextos. Portanto, a construção da configuração discursiva que defendemos em nossa pesquisa já começa a se desenhar e a se fazer presente ainda no mais profundo e abstrato da formação textual.

3.2 Nível narrativo

O segundo nível do percurso gerativo de sentido é o nível narrativo. Não nos deteremos demoradamente agora em sua descrição, pois ele será melhor explicitado nos capítulos destinados à análise das obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, porém é necessário que destaquemos alguns dos conceitos e das ideias mais caras ao nosso trabalho neste momento, uma vez que surgirão termos que serão utilizados de maneira recorrente neste estudo. Logo, é importante que iniciemos o exame do nível narrativo destacando alguns

⁴⁵ Entende-se o conceito de valor, a partir da instauração que Saussure realizou desse termo nos estudos linguísticos, ao constatar que o sentido não reside senão nas diferenças apreendidas entre as palavras, ele coloca o problema da significação em termos de valores relativos, ou seja, que se determinam uns em relação aos outros.

conceitos que a Semiótica Discursiva faz uso tanto nesse nível quanto no nível discursivo: discurso, enunciado, enunciação, enunciador, enunciatário, narrador, narratário, interlocutor e interlocutário.

Pode-se observar que duas das palavras mais utilizadas em nossa pesquisa são *discurso* e *texto*, desse modo, torna-se relevante que algumas explicações sobre esses dois termos sejam realizadas, a fim de que o uso desses vocábulos ocorra da maneira mais compreensível possível. Inicialmente, a teoria semiótica trata como discurso:

a totalidade dos fatos semióticos (relações, unidades, operações etc.) situados no eixo sintagmático da linguagem. [...] Nesse sentido, é sinônimo de texto: de fato, certas línguas europeias, por não possuírem equivalente para a palavra franco-inglesa *discurso*, foram levadas a substituí-la por *texto*. Por outro lado - por extrapolação e a título de hipótese que parece fecunda -, os termos *discurso* e *texto* têm sido empregados para designar igualmente processos semióticos não linguísticos (um ritual, um filme, um desenho animado são então considerados discursos ou textos), já que o emprego desses termos postula a existência de uma organização sintagmática subjacente a esse gênero de manifestação (Greimas; Courtés, 2016, p. 144).

Percebe-se, pela definição acima retirada do *Dicionário de Semiótica* (Greimas; Courtés, 2016), que, em algumas línguas, *texto* e *discurso* são colocados como sinônimos devido à ausência de uma palavra no idioma que designe apenas o termo *discurso*. No entanto, a língua portuguesa, ao possibilitar a existência de dois vocábulos, *discurso* e *texto*, consequentemente possibilita sua distinção lexical. De modo geral, entende-se *discurso* como algo produzido e circulado em meio coletivo e social, já o *texto* seria a produção individual proveniente desse *discurso*. Nessa perspectiva, o *discurso* parte de uma esfera maior e mais ampla que agrega aspectos históricos, culturais, ideológicos, sociais e até mesmo inconscientes de um sujeito, enquanto a materialização dessa amplitude discursiva por um sujeito é o *texto*, logo, “o *discurso* é materializado pela língua, para quem o *texto* é o produto material por excelência” (Barros; Costa; Silva Júnior, 2023, p. 17).

Dessa forma, ao abordarmos *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e/ou *Caim* (2009) estamos, na realidade, tratando de discursos repletos de aspectos ideológicos, históricos, sociais e culturais que foram materializados nos textos que chegaram até as mãos dos leitores em forma de textos. Logo, quando falarmos, dentro desta pesquisa, de discursos saramaguianos, estamos fazendo referência a algo que vai além do que aparece impresso nas páginas dos romances, isto é, estaremos citando conjuntamente os aspectos contextuais que foram determinantes para a produção do texto que chegou até o leitor. Consequentemente, ao usarmos o termo *texto*, referimo-nos à materialização de tudo que estava, antes, fora das páginas e que, agora, ganha um suporte físico e material no livro.

Ademais, faz-se também necessário um breve comentário a respeito de outros conceitos que a teoria semiótica nos apresenta: enunciado e enunciação. Semioticamente a enunciação é definida com uma instância de comunicação, ou seja, é um ato prático da linguagem, cujo resultado é o enunciado. Diante disso, o enunciado seria “toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise linguística ou lógica” (Greimas; Courtés, 2016, p. 168). Portanto, o enunciado é tudo aquilo que é dito ou comunicado, deixando, desse modo, a enunciação pressuposta como ato que o materializa.

Além disso, ao falarmos dos dois discursos saramaguianos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, precisamos destacar alguns pontos importantes acerca dos sujeitos envolvidos nesse processo discursivo. Primeiramente, é necessário diferenciar o autor do enunciador, bem como o leitor do enunciatário. Semioticamente, entende-se que o autor e o leitor são elementos que estão pressupostos a toda produção discursiva, isto é, se existe um texto é porque existiu alguém para o produzir e outro para recebê-lo, logo, esses elementos estão fora do texto; diferentemente do enunciador e do enunciatário, que estão intrínsecos ao texto, na forma de abstração discursiva. Dessa maneira, de acordo com Greimas e Courtés (2016, p. 171), tratamos por enunciador aquele que é “o destinador implícito da enunciação (ou da comunicação)”, enquanto enunciatário “corresponderá ao destinatário implícito da enunciação”.

Assim, ao destacarmos os discursos de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), não falaremos de autor José Saramago e de leitor Francisco, por exemplo, mas sim, de um enunciador e de um enunciatário que foram construídos pelo discurso, e não daqueles sujeitos que estão pressupostos a ele. Assim, teremos, então, sujeitos da enunciação ligados transitivamente ao seu objeto discursivo: o enunciado. Os sujeitos do enunciado são aqueles que a teoria literária tradicionalmente denomina de personagens, bem como aquele que narra e aquele para quem se narra, projetados no interior do enunciado, são denominados *narrador* e *narratário*; e as personagens que dialogam entre si no interior do texto, são nomeados de *interlocutor* e *interlocutário*. Tais actantes da enunciação projetados no enunciado são dispostos três níveis de abstração:

1. o autor e o leitor implícitos, que são pressupostos pela própria existência do enunciado, chamados *enunciador* e *enunciatário*;
2. aquele que narra e aquele para quem se narra, projetados no interior do enunciado, denominados *narrador* e *narratário*;
3. as personagens que dialogam entre si no interior do texto, nomeados de *interlocutor* e *interlocutário* (Fiorin, 2007, p. 26).

A partir da elucidação de termos que serão utilizados recorrentemente pela teoria semiótica, podemos seguir com as relações estabelecidas entre os elementos essenciais para a construção dos discursos que aqui analisaremos. E, para melhor compreender o desenvolvimento do nível narrativo e a sequência de programas narrativos que compõem os discursos que serão analisados em nossa pesquisa, faz-se interessante iniciar o estudo desse nível a partir de dois conceitos que lhe são de suma relevância, uma vez que trataremos deles como actantes ou funções discursivas durante toda a análise do *corpus* da pesquisa: sujeito e objeto. Quando figurativizados na forma humana ou análoga à condição humana (personificação), os actantes são chamados como atores.

O termo “sujeito” é repleto de significações e ambiguidades, uma vez que é adotado pelas mais diversas áreas do conhecimento, como a psicologia, a filosofia, a sociologia, o direito, a linguística e várias outras áreas. Dentro da gramática normativa, por exemplo, encontramos que o sujeito é um dos termos essenciais da oração, ou seja, sem ele, não há oração. Além disso, na análise sintática, denominamos como sujeito aquele que é responsável por realizar ou sofrer uma ação ou estado. Já no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2025), o verbete “sujeito” é explicado como aquele que é dependente ou subordinado a algo ou a alguém, que pode ser domado, subjugado, submetido, aquele que está sob determinado dever, obrigação, ou seja, está diante de regras, e é definido como aquele que apresenta determinada vulnerabilidade ou possibilidade de transformações. Tais definições são melhores desenvolvidas pelo *Dicionário de Semiótica* (2016), em que encontramos para o verbete “sujeito” duas possibilidades de definição:

- a) Fala-se frequentemente do “sujeito” como aquilo que é submetido (etimologicamente) à reflexão ou à observação, como aquilo que se está tratando, por oposição àquilo que dele se diz (predicado). Tal é a acepção usual em lógica clássica: aí o sujeito é situado no interior de um enunciado objetivado e tratado como uma grandeza observável, suscetível de receber as determinações que o discurso lhe atribui. [...].
- b) Para uma outra tradição, mais filosófica, o termo sujeito remete a um “ser”, a um “princípio ativo” suscetível não apenas de possuir qualidades, mas igualmente de efetuar atos (Greimas; Courtés, 2016, p. 487).

Dessa maneira, para a Semiótica Discursiva, o sujeito é o efeito de um enunciado, e, a partir dessa perspectiva, pode-se ver o sujeito ou como aquele que é submetido ao que se diz dele, ou como aquele que realiza feitos, ou seja, um princípio ativo dentro de um enunciado. Porém, alguns linguistas superaram essas duas possibilidades de conceituação do sujeito semiótico e estabeleceram um novo direcionamento:

Em lugar de partir do sujeito para dar-lhe determinações e mostrar as atividades que realizarão, dão prioridade para a relação, ou seja, para o verbo ou a função. Nesse caso, o sujeito é um ponto de chegada. Não existe um sujeito em si, ele é constituído pela natureza da função. (Fiorin, 2007, p. 26).

Diante disso, para a Semiótica, todos os sujeitos que encontramos nos discursos são definidos de maneira igual: a partir de uma relação estabelecida dentro de um enunciado, seja um enunciado de *ser* (sujeito submetido ao que o predicado diz sobre ele) ou um enunciado de *fazer* (sujeito como princípio ativo), entre um sujeito e um objeto. Desse modo, a relação entre sujeito e objeto é o que determinará os estados e as transformações dentro das narrativas, uma vez que Greimas (1975) enxergava o enunciado, seja ele uma frase ou um romance, como um espetáculo constituído por relações, ou seja, sujeitos existem e se relacionam com determinados objetos.

Nesse ponto é preciso pontuar o que seria o objeto entendido de acordo com a teoria Semiótica. Segundo Greimas e Courtés (2016, p. 346), objeto é tudo aquilo que “é pensado ou percebido como distinto do ato de pensar (ou de perceber) e do sujeito que o pensa (ou observa)”. Dessa maneira, conclui-se que o objeto é aquilo que, dentro de um enunciado, não é o sujeito formando uma relação transitiva com ele.

Diante dessa relação entre sujeito e objeto, é necessário destacar que o enunciado que os une pode ser descritivo ou modal. Os enunciados descritivos podem ser de estado (lexicalizado pelo verbo *ser* ou equivalente) ou de fazer (lexicalizado por uma ação). Sendo de estado, marca-se uma relação conjunta entre sujeito e objeto, ou seja, o sujeito está em conjunção ou em disjunção com o objeto de valor. Sendo de fazer, marca-se a transição entre dois estados, podendo ser uma busca ou uma recusa do objeto pelo sujeito. Os enunciados modais se sobrepõem aos descritivos, como o querer e o dever no momento da manipulação (quando o objeto é oferecido ao destinatário) e, uma vez constituído o sujeito, o saber e o poder.

Um ponto importante para esta pesquisa, e que mais à frente se apresentará de maneira mais prática, diz respeito ao fato de que os enunciados modais irão determinar a tipologia modal do sujeito do fazer, dessa forma, a Semiótica Greimasiana nos permite estabelecer vários perfis dos sujeitos da ação, como, por exemplo, os sujeitos rebeldes, ou transgressores, aqueles que *querem* fazer, mas *devem* não fazer, como será o caso de sujeitos como Maria Magdala, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e Lilith, em *Caim* (2009), uma vez esses sujeitos *devem* seguir a ordem imposta pela sociedade patriarcal, mas não o *querem* fazer, assim, tornam-se sujeitos rebeldes, transgressores dos códigos determinados socialmente.

Além disso, por meio dessa relação entre sujeito e objeto, a semiótica passa a analisar também o modo de existência desses sujeitos:

[...] virtuais, os que querem ou devem fazer; atualizados, os que sabem e podem fazer; realizados, os que fazem: há personagens sonhadoras, mas incapazes de passar à ação; há personagens realizadoras etc.), enquanto as modalidades do ser são objetos modais que estabelecem a existência modal do sujeito de estado (assim, há sujeitos desejosos, ignorantes, necessitados). (Fiorin, 2007, p. 27).

É, portanto, o nível narrativo que “descreve e explica o modo de existência e de funcionamento das estruturas narrativas” (Barros, 1988, p. 28), ou seja, é no nível narrativo que encontraremos a construção dos sujeitos, suas relações com objetos de valor e com outros elementos, bem como seus movimentos e transformações dentro das estruturas das narrativas aqui em análise.

Sendo uma conversão do nível fundamental, o nível narrativo está intrinsecamente relacionado com este, uma vez que os elementos de oposições semânticas que são encontrados dentro de um texto - como sagrado *versus* profano- serão, agora, “assumidos como valores por um sujeito e por meio dele entram em circulação, ou seja, não estamos mais falando de agregar valor positivo ou negativo de determinados conteúdos, mas sim de ações realizadas por um certo sujeito” (Lima, 2021, p. 77). Desse modo, percebe-se que a conversão da sintaxe fundamental em sintaxe narrativa ocorre pela inserção de um sujeito e um objeto que estarão intrinsecamente relacionados, inclusive assimilando valores eufóricos ou disfóricos. Afinal, conforme nos esclarece Barros (1997, p. 17), “a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, o objeto aquele que mantém laços com o sujeito”.

A sintaxe do nível narrativo, como explica Barros (2005, p. 20), “caracteriza-se pela relação de transitividade entre dois actantes, o sujeito e o objeto”. Isso quer dizer que a sintaxe desse nível corresponde a um momento de transformações e de ações, isto é, a sintaxe narrativa trata das relações de junção (conjunção ou disjunção) entre um sujeito e determinado objeto. Assim, a depender da relação que se estabelece entre sujeito e objeto, podemos ter dois tipos de enunciados: o primeiro é o enunciado de estado, em que o sujeito está em junção com o objeto (conjunção ou disjunção apresentadas com verbos de estado e/ou ligação); e o segundo tipo é o enunciado de fazer, em que ocorre uma transformação na relação de junção entre sujeito e objeto.

Ao usarmos como exemplo o enunciado “abel tinha o seu gado, caim o seu agro⁴⁶” (Saramago, 2016, p. 33), temos um enunciado descritivo estabelecido por meio de uma relação entre um sujeito e um objeto de valor: abel **n** agro; caim **n** gado. Essa relação de transitividade entre os dois actantes, sujeito e objeto, determina um enunciado de estado conjuntivo (Esquema 1).

Esquema 1 – Enunciado de estado conjuntivo

S n O

S (Abel) **n** (está em conjunção) O (gado)

S (Caim) **n** (está em conjunção) O (agro)

Fonte: elaboração própria.

Já no enunciado “Estava claro, o senhor desdenhava caim” (Saramago, 2016, p. 34), temos um enunciado elementar que estabelece uma relação de disjunção entre o sujeito, *Senhor*, com um objeto, *Caim*. Essa relação de transitividade determina, portanto, um enunciado em que o sujeito está em disjunção com o objeto (Esquema 2).

Esquema 2 – Enunciado de estado disjuntivo

S U O

S (Senhor) **U** (está em disjunção) O (Caim)

Fonte: elaboração própria.

Agora, a fim de melhor ilustrar essa relação de junção entre sujeito e objeto, bem como a constituição de um enunciado de fazer, tomemos ainda o romance *Caim* (2009) como exemplo:

[...] um dia caim pediu ao irmão que o acompanhasse a um vale próximo onde era voz corrente que se acoitava uma raposa e ali, com as suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto com aleivosa premeditação (Saramago, 2016, p. 34).

⁴⁶ No romance *Caim*, os nomes próprios são grafados com letra inicial minúscula, mas em nosso comentário, a menos que se trate de citação direta, vamos seguir a gramática.

Nesta fala percebe-se um encadeamento lógico de enunciados. Infere-se que, inicialmente, o sujeito *Caim* está em conjunção com o objeto *irmão*, ou seja, tem-se um enunciado de estado: Caim (sujeito) tem um irmão (objeto). No entanto, ao final, observa-se um outro enunciado de estado, dessa vez com o sujeito *Caim* em disjunção com o objeto *irmão*: Caim não tem irmão. Essa transformação foi possível devido a um enunciado de fazer, no qual o sujeito *Caim* age e mata seu irmão. Logo, a transformação de um enunciado de estado em outro, cria, portanto, um enunciado de fazer.

Desse modo, ao articularmos o enunciado de estado com o estado de fazer estamos constituindo um ou mais programas narrativos que, segundo Bertrand (2003, p. 290), nada mais é do que “uma estrutura sintática elementar que vem ‘musicar’ o paradigma actancial, pela relação entre o sujeito e o objeto”. Tais programas apresentam sequências de ações que dão forma e organizam a cadeia narrativa. Vista como um padrão sintático, Greimas denominou essa sequência de esquema narrativo canônico. Tal esquema é formado por quatro fases:

[...] a manipulação, o momento em que um sujeito age sobre o outro para levá-lo a fazer algo (essa manipulação pode ocorrer por tentação, intimidação, sedução ou por provocação), é o momento em que um contrato é estabelecido entre um destinador e o sujeito; a competência, em que o sujeito, que vai realizar a ação transformadora, mostra ser dotado de um saber/poder fazer; a *performance*, fase em que ocorre a transformação central da narrativa, isto é, a passagem de um estado a outro; e a sanção, momento da distribuição de prêmios e castigos, de revelações e descobertas sobre os sujeitos⁴⁷ (Lima, 2021, p. 78-79)

Retomando o trecho do fratricídio assumido por Caim, retirado da obra *Caim* (2016), abstraem-se as quatro fases do esquema narrativo canônico. Primeiramente, Caim sofre por se sentir menos querido por Deus, uma vez que:

[...] o fumo da carne oferecida por Abel subiu a direito até desaparecer no espaço infinito, sinal de que o senhor aceitava o sacrifício e nele se comprazia, mas o fumo dos vegetais de Caim, cultivados com um amor pelo menos igual, não foi longe, dispersou-se logo ali, a pouca altura do solo, o que significava que o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação (Saramago, 2016, p. 33).

Nesse momento, o sujeito *Caim* é manipulado por meio de uma provocação, uma vez que o manipulador, *Deus*, trabalha com uma imagem negativa acerca do manipulado, ou seja, o seu sacrifício não agrada, não compraz a Deus, como o de seu irmão, o que leva o sujeito *Caim* a se sentir no dever de fazer algo. Assim, chega-se à fase da competência, em que o sujeito

⁴⁷ Relevante destacar que essas fases não se seguem obrigatoriamente e nem precisam coexistir todas elas em um mesmo texto. Na verdade, esse esquema surge como um eixo de possibilidades em aberto para que, a partir dele, surjam combinações específicas e particulares que formarão diferentes enunciados. Portanto, ao nos depararmos com qualquer discurso podemos encontrar uma estrutura interna ao texto com sequências que dão movimento para o estabelecimento da narração.

Caim realiza a ação transformadora, isto é, ele se mostra ser dotado de um *saber/poder* fazer para matar seu irmão, embora o código social diga que ele *não deva* fazer isso. A *performance*, então, acontece: o sujeito *Caim* mata seu irmão, e temos, assim, a passagem de um estado a outro, ou seja, o sujeito *Abel* deixa de estar em conjunção com o objeto *vida*, e passa a estar em disjunção com ela. Ao realizar o fratricídio, *Caim* se configura como um transgressor, uma vez que *não devendo fazer* algo, foi lá e *o fez*. Logo, o sujeito *Caim* recebe de Deus, seu manipulador, uma sanção, um castigo por ter matado seu irmão: “[...] disse o senhor, tocando com o dedo indicador a testa de caim, onde apareceu uma pequena mancha negra, Este é o sinal da tua condenação” (Saramago, 2016, p. 36). Dessa maneira, as quatro fases do esquema narrativo canônico se realizam.

Ademais, os programas narrativos irão se organizar em percursos narrativos, ou seja, serão colocados em uma sequência e relacionados em pressuposição. A partir dessa articulação dos programas, surgirão três percursos narrativos: o percurso do sujeito, o percurso do destinador-manipulador e o percurso do destinador-julgador. Ao retomarmos o trecho da obra *Caim* (2009) utilizado acima, temos, por exemplo, o percurso do sujeito *Caim*, em conflito com o percurso do destinador-manipulador e do destinador-julgador assumidos ambos por Deus. Sobre o primeiro percurso, o do sujeito, temos que:

[...] o percurso caracterizado pela sequência lógica dos programas de competência e de *performance*, chama-se, percurso do sujeito. Esse sujeito não é mais o sujeito de estado ou o sujeito do fazer, e sim um actante funcional definido por um conjunto variável de papéis actanciais. Há na caracterização do sujeito algumas determinações mínimas, entre as quais se encontram a de ser o sujeito de estado afetado, de alguma forma, pelo programa de competência e a de ser o sujeito realizador da *performance* ou, ao menos, competente para realizá-la. Os demais papéis actanciais farão que o sujeito seja diferente em cada texto (Barros, 1997, p. 27).

O percurso do sujeito, aquele que iremos destacar em nossa análise mais adiante utilizando como exemplo a análise dos sujeitos Maria de Magdala, de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e Lilith, de *Caim* (2009), constitui-se pela sequência lógica do programa de competência como um programa de *performance*. Interessante ressaltar que o programa de competência irá pressupor o de *performance*, uma vez que, primeiro o sujeito deverá ser capacitado, ou seja, receberá a doação de valores modais (querer, dever, saber, poder) para, depois, realizar uma ação, a *performance*. Dessa maneira, para nossa pesquisa será importante saber quais sujeitos, se os recobertos figurativamente como mulheres ou como homens, serão capacitados nos textos que analisaremos, bem como de que maneira serão capacitados e quais conjuntos de valores serão mobilizados por eles, inclusive se são iguais ou distintos, para os dois sujeitos.

O segundo percurso é o do destinador-manipulador, isto é, o percurso do actante funcional que, entre vários papéis actanciais, tem o de ser sujeito doador de valores modais, assim, o destinador-manipulador irá incitar, capacitar, dotar o sujeito de valores necessários para a execução de uma ação mediante as modalizações virtualizantes (querer/poder) e atualizantes (saber/dever), sobrepostas ao fazer (realização), bem como determinará quais serão os objetos de valor atribuídos a esse sujeito. Nas obras que fazem parte do *corpus* de nossa pesquisa, iremos nos aprofundar nos valores que serão suscitados pelos sujeitos, bem como observar a forma como tais valores serão inscritos no percurso dos sujeitos.

O percurso do destinador-manipulador também se faz de muita relevância em nossa análise, uma vez que é a partir dele que o sujeito se coloca como um sujeito que se deixa ou não manipular por esse destinador, além de ser possível notar se ambos compartilham dos mesmos valores para que, assim, cumpram um pacto fiduciário. A respeito disso, Barros (1997, p. 28) nos salienta que o percurso do destinador-manipulador é formado por duas etapas: na primeira há uma distribuição de competência semântica e a de manipulação. A primeira etapa diz respeito ao fato de que para que uma doação de competência se concretize “é preciso que o destinatário-sujeito creia nos valores do destinador, ou por ele determinados, para que se deixe manipular”. Assim, é preciso haver um mínimo de credibilidade entre o destinador-manipulador e o sujeito para que uma manipulação possa de fato ocorrer, pois ninguém se deixará manipular se não acreditar no que o outro diz, no que o outro lhe apresenta. Já a segunda etapa diz respeito à manipulação propriamente dita por parte do destinador-manipulador, uma vez que o sujeito receberá as competências modais: *querer-fazer*, *dever-fazer*, *saber-fazer* e *poder-fazer*. Portanto, no momento da manipulação “ocorre o fazer persuasivo do destinador em contrapartida do fazer interpretativo do seu destinatário, ou seja, enquanto a um cabe a tarefa de *fazer-criar*, ao outro cabe o *criar*” (Lima, 2021, p 113).

Segundo a Semiótica Discursiva, a manipulação pode ocorrer de quatro maneiras. A primeira forma de manipulação é a *sedução*, isto é, quando o manipulador exalta positivamente uma competência do destinatário a fim de fazê-lo realizar a ação desejada pelo manipulador, e o sujeito realiza essa ação para exibir sua competência, sem perceber que, na verdade, está fazendo aquilo que seu manipulador desejava. Um exemplo é este, quando Caim, no início de sua peregrinação, encontra um velho que lhe diz: “Se és capaz de moldear um adobe e levantar uma parede, este é o teu destino” (Saramago, 2016, p. 34). A segunda maneira de manipulação se dá por tentação, ou seja, o manipulador propõe uma recompensa que seja desejada pelo sujeito com o objetivo de levar seu destinatário a fazer o que ele manda; exemplo de tentação aparece quando Caim se oferece para trabalhar e assim manipula o olheiro do lugar:

O olheiro perguntou, Que sabes tu fazer, e Caim respondeu, Desta arte, nada, sou lavrador, mas imagino que mais dois braços alguma serventia poderão ter, Dois braços, não, uma vez que não sabes nada do ofício de alvenel, mas dois pés, talvez, Dois pés, estranhou Caim, sem compreender, Sim, dois pés, para pisar o barro, Ah, Espera aqui, vou falar com o capataz (Saramago, 2016, p. 48).

Também há a manipulação por intimidação, em que o destinatário se sente ameaçado, obrigado pelo destinador a realizar alguma ação por medo de perder um objeto de valor. Um exemplo é este, em que o olheiro adverte Caim sobre a inconveniência de fazer perguntas sobre o valor do trabalho que se propunha fazer:

Quanto vou ganhar, perguntou Caim, Os pisadores ganham todos por igual, Sim, mas quanto irei eu ganhar, Isso não é da minha conta, em todo o caso, se queres um bom conselho, não perguntes já, não está bem visto, primeiro terás de mostrar o que vales, e ainda te digo mais, não deverias perguntar nada, espera que te paguem. (Saramago, 2016, p. 48-49).

E temos o quarto e último tipo de manipulação, por provocação, quando o destinador coloca em dúvida a competência do destinatário de fazer algo, a fim de que ele acabe por fazer provando que é capaz de realizar. A provocação de Abel lhe custaria a vida:

O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. A cena repetiu-se, invariável, durante uma semana, sempre um fumo que subia, sempre um fumo que podia tocar-se com a mão e logo se desfazia no ar. E sempre a falta de piedade de abel, os dichotes de abel, o desprezo de abel (Saramago, 2016, p. 33).

E, por fim, o último percurso que fará parte da nossa análise é o do destinador-julgador, que se constitui pela sanção dos sujeitos saramaguianos. Ou seja, voltaremos para o primeiro percurso, o do sujeito, para que, agora, o destinador-julgador avalie suas ações durante seu percurso e possa também distribuir prêmios ou castigos, a depender dos valores que regem o contrato fiduciário. Para a Semiótica, a sanção do sujeito pode ser de duas naturezas: cognitiva ou interpretativa e de natureza pragmática ou de retribuição. A sanção cognitiva diz respeito ao reconhecimento por um sujeito de que a *performance* de fato ocorreu (Fiorin, 1999), ou seja, o destinador-julgador irá deliberar a respeito das ações do sujeito; realiza-se, então, uma “operação cognitiva de leitura” (Barros, 1997, p. 33). Já na sanção pragmática, os sujeitos são julgados positiva ou negativamente, recebendo recompensas ou castigos por parte do destinador-julgador, que pode ser o mesmo ator ou não do destinador-manipulador. Assim, no momento de análise dos textos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, poderemos encontrar as sanções que serão destinadas tanto a Maria de Magdala quanto a Lilith em seus percursos como sujeitos e de que maneira isso corrobora a formação de uma configuração discursiva.

3.3 Nível discursivo

O terceiro e último nível do Percurso Gerativo de Sentido é o Nível Discursivo, considerado como o mais superficial entre os três níveis, visto que, além de o Percurso se constituir pela passagem e conversão de um nível de cunho mais abstrato, até chegar ao mais superficial, temos o nível discursivo como o mais próximo da manifestação do texto por permitir que suas estruturas e elementos constituintes recebam maiores investimentos semânticos, especificando, assim, ao máximo as estruturas elementares e narrativas. É o nível discursivo, portanto, que logo se apresenta ao enunciatário como primeira inferência da leitura de um texto.

Nesse nível imediatamente subjacente ao textual, o sujeito, que nos níveis anteriores era tratado apenas como actante, ou seja, uma função a ser ocupada em uma cadeia de elementos, será, finalmente, figurativizado, isto é, terá um nome, uma imagem, uma caracterização física e psicológica, sendo designado como ator na terminologia semiótica. O mesmo ocorrerá com todos os outros elementos, como os destinadores manipuladores e julgadores e com os objetos, tanto no plano interno do relato como nos papéis relativos ao simulacro da enunciação (narrador, narratário, interlocutor, interlocutário):

Se, antes, nós encontrávamos, por exemplo, o papel actancial de sujeito do querer, agora, no nível discursivo, esse papel será preenchido por um ator, logo, esse sujeito do querer pode ser apresentado por um homem chamado “Saramago”, por um grupo, como “os leitores”, ou até mesmo por atores de caráter mais subjetivo como “o destino”, “a vida”, entre outros (Lima, 2021, p. 120).

Nesse ponto, nossa tese ganha um importante apoio semiótico, pois, como veremos adiante, os sujeitos de *poder* e de *fazer* são figurativizados, com grande relevância, como mulheres. Assim, ao levarmos em consideração a obra *Caim*, aquela que antes chamávamos de sujeito nos níveis fundamentais e narrativos, agora, no nível narrativo, ganha um nome e características físicas:

[...] viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecera belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles, Quem é, perguntou caim, É lilith, a dona do palácio e da cidade [...] (Saramago, 2016, p. 51).

Ademais, a semântica narrativa se converte em semântica discursiva, segundo Barros (1997, p. 68), quando “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos”. Nos trechos de *Caim* acima selecionados para ilustrar o nível narrativo, percebe-

se que o actante sujeito ganha, no nível discursivo, o revestimento figurativo de um ator, Caim, e o objeto de valor por ele demandado em sua peregrinação inicial vai recebendo uma tematização sucessiva, segundo o valor figurativizado: acolhida na cidade pelo olheiro (hospitalidade), trabalho de amassador de barro (sobrevivência), descoberta de Lilith (afetividade).

Segundo Fiorin (2016, p. 91), quando falamos de tema estamos tratando de “um investimento semântico, de natureza puramente conceitual, que não remete ao mundo natural”, mas que, ao contrário, os temas se apresentam como “categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural”. É esse aspecto de não referência imediata ao mundo natural que leva Barros (1988, p. 115) a definir a tematização como uma “formulação abstrata dos valores, na instância discursiva” que será disseminada em percursos temáticos.

Diante disso, ao retomarmos a obra *Caim* (2009), percebe-se que o papel actancial de sujeito, preenchido no nível discursivo por Lilith, assume valores que irão compor percursos temáticos. Um deles, por exemplo, é a bruxaria. E, para que esse tema se concretize, há várias figuras distribuídas ao longo do texto que corroboram essa linha temática, como *bruxa e feitiço* (2016, p. 51), *armadilha* (2016, p. 55), *possessa* (2016, p. 60), *transformou-se numa cobra* (p. 64), entre outras. Dessa maneira, como nos ressalta Fiorin (2016, p. 90), os dois procedimentos realizados no seio da semântica discursiva, a tematização e a figurativização, “são dois níveis de concretização do sentido”, visto que tanto os temas quanto as figuras são responsáveis pela manutenção de uma coerência dentro do texto, ou seja, de manter um caminho de leitura coerente com o tema desbravado, além de oferecer a esse texto, por meio da figurativização, efeitos de sentido, sobretudo de realidade:

A semântica discursiva descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso (Barros, 1988, p. 113).

Diante do exposto, notamos que dentro do texto há uma relação intrínseca entre as figuras e os temas que lhe são subjacentes, já que, como afirma Barros (1988, p. 117), a figurativização se relaciona com a tematização por sua tarefa de “instalação pura e simples das figuras semióticas, ou seja, a passagem do tema à figura”. Logo, torna-se de extrema relevância que haja uma certa organização dessas figuras para que a concatenação temática seja estabelecida e se mantenha coerente ao decorrer da leitura (fazer interpretativo). Desse modo, quando nos deparamos com um texto que apresenta figuras como *bruxa*, *feitiço*, *armadilha*, *possessão*, notamos que as figuras têm um papel de extrema relevância dentro do texto, visto

que a seleção delas, bem como sua disposição, quando vistas em conjunto, corroboram para o intento persuasivo do enunciador, de associar feminilidade e saber mágico.

Além disso, no que concerne à figurativização, temos, segundo Fiorin (2016, p. 91), que a figura “é o termo que remete a algo existente no mundo natural”, dessa forma, enxerga-se a figura como “todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural”. A figurativização, portanto, ao instaurar figuras no conteúdo, é um investimento semântico que funciona recobrando o nível de abstração que forma os temas. Percebe-se, então, que os procedimentos de tematização e figurativização nos transportam para a oposição abstrato/concreto que visualizamos no nível fundamental, uma vez que as figuras são utilizadas pelo sujeito da enunciação justamente para recobrir os temas do discurso, oferecendo-lhes, assim, marcas de sensorialidade e realidade, ou seja, aproximando tais temas o máximo possível do mundo físico e natural do enunciatário. Assim, na busca por essa aproximação, tudo no discurso pode ser figurativizado, como o sujeito (surgindo atores no texto, como Lilith, Caim, Noah), o espaço (casa, palácio) e o tempo (no dia seguinte, depois).

Desse modo, cada discurso é construído a partir da distribuição de determinadas figuras – elementos que fazem parte do mundo cultural, sejam eles reais ou imaginários – que serão organizadas, categorizadas e classificadas por meio de uma tematização que, segundo Bertrand (2003, p. 213), “consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais”. Dessa maneira, quando o enunciador faz escolhas para determinar as figuras que farão parte de seu texto, ele também está articulando os temas que podem surgir devido às possibilidades que essas escolhas darão aos enunciatários. A partir da articulação entre as figuras e os temas de um discurso, podemos elencar uma *isotopia*, isto é, a recorrência de traços semânticos que oferecem coerência ao discurso e que, segundo Bertrand (2003, p. 190) possibilita ao enunciatário interpretar o mesmo discurso de duas ou mais maneiras distintas, ainda que complementares de algum modo, até porque, sobretudo no discurso literário, essas isotopias se conectam, gerando polissemias.

Ou seja, na teoria semiótica, que neste trabalho adotamos, a configuração discursiva nada mais é do que o modo por meio da qual os textos, atendendo a uma motivação cultural, podem ser reunidos sob uma mesma denominação, mas sem perder a forma singular como esse “mote” receberá sua discursivização. É isso o que ocorre nos dois textos apresentados anteriormente e que vamos demonstrar nos dois discursos selecionados como *corpus* de nossa

pesquisa, pois, tanto em *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) quanto em *Caim* (2009), há uma motivação semelhante que incide sobre os tipos de figuras elegidas pelo enunciador de cada texto, as tematizações provenientes dessa figurativização, as isotopias formadas, os papéis temáticos-figurativos apresentados por esses sujeitos femininos.

De maneira mais ilustrativa, podemos destacar que os romances saramaguianos apresentam uma estrutura interna que se repete, visto que tratam de temas que são correspondentes entre si e são representados pelos mesmos tipos de papéis actanciais. Contudo, o que irá diferenciar cada um desses romances é justamente o que recobre essa estrutura, ou seja, embora tenhamos uma figurativização feminina de papéis actanciais de antissujeitos, por exemplo, em cada romance essa figurativização se dará, na manifestação do texto, de maneira variada: em um romance é uma prostituta, em outro é uma mulher com ar de bruxa. Assim, a estrutura dos romances, bem como a euforização do feminino, continua a se fazer presente, o que se modifica de livro para livro é a forma como será manifestado. Logo, como já nos alertara Propp (1928), as narrativas são constituídas por categorias invariantes (presentes no nível fundamental e narrativo) realizáveis de maneiras variáveis por meio do nível discursivo.

Diante disso, observamos que em cada texto individual do enunciador, gera-se um todo que une integralmente os seus textos, ou seja, surge entre os discursos saramaguianos uma linha que os transpassa e os reúne em um só bloco, criando, desse modo, uma configuração discursiva assentada na adesão do enunciador aos valores humanísticos feministas. Essa configuração discursiva visa a desaguar sempre em semelhante sentido textual: um enunciatário que, partindo de motivações culturais, destaca as lutas dos oprimidos da sociedade, bem como ressignifica-os, ou seja, atribui a essas minorias uma nova identidade, um novo modo de ser, seja perante uma sociedade pertencente a um passado histórico, inclusive pode até mesmo representar o meio social judaico-cristão de séculos e séculos atrás, ou da contemporaneidade.

Ademais, quanto à sintaxe do nível discursivo, para nossa pesquisa, faz-se relevante destacar que dentro de um discurso há a instauração de diferentes vozes:

o enunciador se caracteriza como uma instância pressuposta da enunciação e que se dedica a produção do enunciado, por sua vez, o narrador, apresentando-se num segundo nível, é o “eu” projetado no interior do texto, fruto da criação do autor implícito. Tal narrador pode se apresentar como onisciente (aquele que tudo vê, sabe e descreve, ou seja, um romance narrado em 3ª pessoa), como observador (aquele que tem conhecimento da história narrada, porém não participa dela) e/ou como personagem (além de ser um dos personagens da história também o seu narrador). Como todo eu, destina-se a um tu, é esse tu que se configurará como o narratário, como aquele a quem o narrador se dirige. O narratário pode ser classificado como: narratário-personagem ou intradieético, isto é, quando existente dentro da história narrada, ele participa, dessa maneira, intrinsecamente da história; já o narratário interpelado é aquele que não pertence à narrativa, ou seja, é um anônimo a quem o narrador se dirige. Além disso, quando o narrador delegar voz a algum dos actantes do enunciado, ele estará fazendo surgir um interlocutor, ou seja, um actante que fala

por si mesmo, sem necessitar da voz do narrador, assim, aquele que fala se transforma no interlocutor. O par do interlocutor é o interlocutário, ou seja, um destinatário instalado, pelo narrador, dentro do discurso direto. (Lima, 2021, p. 128).

Diante dessa instauração de vozes, será primordial em nossa pesquisa elencarmos as diferentes vozes que constroem a figurativização dos sujeitos femininos dos romances em análise, pois, o valor eufórico ou disfórico atribuído a um sujeito irá variar de acordo com a perspectiva da voz que o evocar. Assim, será possível, com o apoio da sintaxe discursiva, observar se os sujeitos femininos saramaguianos são euforizados a partir da instância do enunciador, ou do narrador ou dos interlocutores, ou, até mesmo, por todos eles.

Feita esta sucinta recapitulação da teoria semiótica, ao analisarmos as duas obras de Saramago que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, faremos aplicações pontuais suficientes para: (1) demonstrar a construção de uma configuração discursiva que visa a valorizar o feminino nos discursos saramaguianos; (2) comprovar de que maneira *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) se apresentam como a síntese e o ápice dessa configuração discursiva saramaguiana; (3) bem como analisar o percurso dos sujeitos feminino, Maria de Magdala e Lilith, a fim de melhor compreender os papéis actanciais e actoriais destinados ao feminino nos textos de Saramago.

4 INTERTEXTUALIDADE E SEMIÓTICA

A vida é assim, está cheia de palavras que não valem a pena, ou que valeram e já não valem, cada uma que fomos dizendo tirará o lugar a outra mais merecedora, que o seria não tanto por si mesma, mas pelas consequências de tê-la dito (Saramago, 2000, p. 41).

Outro ponto teórico importante a ser discutido em nossa pesquisa, antes de adentrarmos a análise das obras, é o conceito de intertextualidade, uma vez que, ao observarmos os romances que fazem parte do *corpus* de nosso trabalho, percebemos que esse recurso é recorrentemente utilizado como estratégia discursiva pelo enunciador saramaguiano a fim de garantir o sentido textual que almeja. Assim, a relevância desse recurso, para nós, verifica-se no fato de que é principalmente por meio da intertextualidade que ele mobiliza figuras associadas a temáticas como o protagonismo feminino, a sexualidade, o insólito ligado ao feminino, bem como a superioridade cognitiva e pragmática feminina no projeto literário saramaguiano.

A respeito da intertextualidade nos romances saramaguianos, é importante destacar que essa não é uma abordagem nova entre os estudiosos do autor, uma vez que, acompanhando as atualizações acerca da produção crítica sobre as obras saramaguianas, deparamo-nos com muitos estudos que abordam essa vertente. Retornando a nosso levantamento bibliográfico no *site* da Fundação José Saramago, a própria *Revista de Estudos Saramaguianos*⁴⁸ apresenta artigos de pesquisadores que têm respaldo na fortuna crítica do autor, como é o caso de Carlos Reis⁴⁹, que publica, entre inúmeros textos sobre a obra saramaguiana, um estudo acerca da intertextualidade presente entre *Memorial do Convento* (1982) e a obra “Vontades”, do artista plástico José Santa-Bárbara. Outro nome reconhecido nos estudos saramaguianos é o de Ana Paula Arnaut⁵⁰, que sobre o tema da intertextualidade não deixou de contribuir com a *Revista* ao publicar um trabalho também sobre *Memorial do Convento* (1982), mas agora trazendo à tona a relação intertextual entre o romance e a História (Arnaud, 2021).

Ainda no *site* da Fundação, na aba “Catálogo”, que reúne trabalhos das mais diversas partes do mundo, encontramos uma tese de doutorado intitulada *A intertextualidade*

⁴⁸ Importante meio de divulgação de pesquisas sobre a obra saramaguiana, já apresentada na seção 2.

⁴⁹ Carlos António Alves dos Reis é professor e ensaísta português. Publicou vários trabalhos que versam sobre a literatura saramaguiana, além dos livros *Diálogos com José Saramago*, em 1998, fruto de uma entrevista que o estudioso fez com o autor em 1997, em Lanzarote, e *O essencial sobre José Saramago*, em 2023.

⁵⁰ Ana Paula Arnaut é professora e pesquisadora de literatura portuguesa, participante do mesmo grupo de estudos que Carlos Reis, citado anteriormente, e sua pesquisa tem um foco endossado na produção literária saramaguiana. Além de vários artigos sobre as mais diversas obras do autor, a pesquisadora publicou em 2008 o livro *José Saramago*, o qual se configura como uma introdução à obra do autor.

na obra de José Saramago: *labirinto e unidade discursiva*, de Murilo de Assis Macedo Gomes, defendida em 2016 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). Tal tese se mostra relevante em nossa pesquisa visto que ela analisa a intertextualidade em três momentos da produção literária do autor: primeiramente com duas crônicas, “E agora, José?” e “O jardim de Boboli”, publicadas nos jornais *A capital* e *Jornal do Fundão*, entre os anos de 1969 e 1972; depois parte para o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988); e, por fim, *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Desse modo, o pesquisador demonstra que o recurso da intertextualidade se apresenta recorrente na produção literária saramaguiana desde o início, além de perpassar diversos gêneros – crônicas e romances – e momentos – romance histórico e contemporâneo. Ademais, assim como em nosso trabalho, o pesquisador da tese fez uso dos conceitos de Bakhtin (2004), de acordo com Kristeva (1974). Embora sigamos inicialmente pelo mesmo percurso teórico, em nosso trabalho a intertextualidade, e mais precisamente a paródia, vão ganhando contornos semióticos, ampliando, dessa maneira, os fundamentos teóricos da tese em questão.

Na aba de “Teses e Monografias”, ainda no *site* da Fundação José Saramago, há a presença de mais trabalhos que versam sobre a ideia da intertextualidade nas obras saramaguianas (Figura 8):

Figura 8 – Teses e dissertações que tratam da intertextualidade em Saramago



Fonte: elaboração própria.

A partir da Figura 8, percebe-se que desde o início da década de 1990 já havia um interesse dos pesquisadores em abordar a intertextualidade nas obras de José Saramago. Ademais, ao nos aprofundarmos um pouco no estudo desses trabalhos, constatamos que os tipos de intertextualidade mais apresentados nas teses e dissertações dizem respeito principalmente a alusões (ou referências) e citações de maneira geral. A exceção é a tese de Maia (2001), *As formas de paródia em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago*, em que a pesquisadora traz à luz a paródia, tipo de intertextualidade que também trabalharemos em nossa pesquisa.

Já ao navegarmos pelo acervo de trabalhos disponíveis no Google Acadêmico, com a entrada “intertextualidade em José Saramago”, somam-se mais de cinco mil resultados encontrados. Realizando uma filtragem desse número, nota-se que esse é um tema que figura recorrentemente nas pesquisas sobre a obra saramaguiana, principalmente a partir de três vertentes: intertextualidade entre os romances saramaguianos com outros tipos semióticos, como pinturas, por exemplo; diálogos estabelecidos entre romances saramaguianos com a História Portuguesa, nesse quesito encontramos uma gama de trabalhos que focam no passado português ao retomá-lo nas obras *Memorial do Convento* (1982), *A jangada de pedra* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989), essa é, inclusive, a perspectiva mais adotada nos trabalhos de Carlos Reis e Ana Paula Arnaut, pesquisadores saramaguianos que apresentamos anteriormente; e as relações intertextuais entre os romances do autor com outros textos já publicados por outros escritores, como a poesia de Fernando Pessoa e a *Bíblia*, tópico esse que faz com que *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) sejam bastante estudados. Desse modo, nossa investigação realiza uma mescla entre essas vertentes, uma vez que centramos nossa pesquisa na análise paródica presente no romance *Memorial do Convento* (1982), que trata da intertextualidade entre História e ficção; e nos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), que se constituem como paródia de outro texto já publicado, no caso, o texto bíblico.

Ao especificar o tipo de intertextualidade, o que se faz presente nos romances que analisaremos em nosso trabalho, isto é, a paródia, temos uma redução para um pouco mais de quatro mil resultados encontrados no Google Acadêmico. No entanto, diferentemente da busca demonstrada acima, quando se especifica a intertextualidade, os trabalhos encontrados seguem um padrão de focar nos mesmos romances: *Memorial do Convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), os mesmos que figuram em nosso estudo. A respeito do *Memorial do Convento* (1982), temos uma importante pesquisa publicada em livro, em 1994, por Odil José Oliveira Filho, intitulada *Carnaval no Convento: intertextualidade e*

paródia em José Saramago. Nesse livro, o pesquisador analisa os aspectos paródicos por meio do conceito de carnavalização propagado por Bakhtin (2004). Tal conceito não é tratado em nossa pesquisa, uma vez que ele foge do foco de nosso trabalho, pois a ideia de intertextualidade, também fundamentada por Bakhtin (2004), é suficiente para o que propomos em nossa pesquisa: analisar a paródia como um recurso da linguagem para a construção de uma configuração discursiva que visa a euforizar o feminino no projeto literário saramaguiano. Uma vez que essa perspectiva não foi abordada nos trabalhos mapeados em nossa revisão bibliográfica, essa é, portanto, a lacuna que pretendemos preencher, ao menos em parte, com nosso trabalho.

A relação entre as teorias da intertextualidade e a semiótica greimasiana também é tópico de muitos estudos na área da linguística e da literatura. Nessa fonte de diversos trabalhos, tomamos como referencial teórico para nossa pesquisa os já publicados por Fiorin (2011), em que retoma os conceitos trabalhados por Bakhtin, dialogismo, intertextualidade e carnavalização; bem como os textos compilados em livro por Barros e Fiorin (1994) que trazem capítulos relevantes para nossa pesquisa, como: “Dialogismo, polifonia e enunciação”, de Barros (1994), “Polifonia textual e discursiva”, de Fiorin (1994), “Paródia e dialogismo”, de Fávero (1994), e “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”, de Lopes (1994); também consideramos de suma relevância para nosso trabalho a pesquisa de Barros (2009), em que a pesquisadora aponta uma reflexão semiótica acerca da ideia de exterioridade discursiva. A partir dessas leituras, o conceito de intertextualidade adotado em nossa pesquisa ganha contornos semióticos, de modo que pudemos elencar as contribuições dos trabalhos apresentados acima que se direcionam ao objetivo central de nossa tese: investigar a construção de uma configuração discursiva de euforização do feminino no projeto literário saramaguiano por meio de recursos como o da intertextualidade.

4.1 Intertextualidade

Inicialmente, é relevante destacar que a ideia central de intertextualidade parte de um outro termo, denominado de dialogismo, que surge com os estudos de Bakhtin (1992). No entanto, o termo intertextualidade nunca fez parte da terminologia do autor, mas veio a ser, posteriormente, introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Julia Kristeva, semióloga estudiosa do pesquisador, em uma apresentação que realizou na França, em 1967, e que, depois, tornou-se um texto publicado na revista *Critique*. Embora não tenha usado o termo intertextualidade, as ideias de Bakhtin sempre seguiam na direção de que “o discurso literário

não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações” (Fiorin, 2011, p. 28). Essa diferença de termos, dialogismo e intertextualidade, portanto, só ocorre devido a Kristeva (1974) nomear de “texto” aquilo que Bakhtin denomina de “enunciado”. A intertextualidade seria, portanto, a relação entre um texto com um texto-fonte; já o dialogismo não se limita à relação entre textos, mas vai além ao trazer a noção de interdiscursividade, ou seja, a relação entre o texto com discursos, como filosóficos, políticos, culturais, ideológicos, entre outros.

Nesse ponto, faz-se prudente a distinção entre os conceitos de “intertextualidade” e “interdiscursividade”, a fim de melhor compreendermos como eles se relacionam. Segundo Fiorin (1999, p. 30), a intertextualidade é uma “incorporação de um texto em outro”, seja para “reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Desse modo, há três tipos de intertextualidade: citação, alusão e estilização. Na citação há explicitamente a presença de um texto em outro, mesmo que em semióticas diferentes, por exemplo, uma poesia citando uma música, entre outros; já na alusão não se citam em um texto todas as palavras e/ou marcas de outros textos, mas “reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurações do mesmo tema” (Fiorin, 1999, p. 31), é o que pode ser observado nas várias alusões feitas à “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, em que se mudam algumas figuras para a construção de um novo texto, porém, essas novas figuras continuam fazendo referência ao mesmo tema da canção original, ou seja, modificam-se alguns termos, mas continuam correspondendo a uma lugar, a um tipo de árvore, a um tipo de pássaro, entre outros; e, por fim, a estilização diz respeito a produção de um texto que contém o mesmo estilo de outro, entendendo *estilo* como um “conjunto de recorrências formais tanto no plano de expressão quanto no plano do conteúdo que produzem um efeito de sentido de individualização” (Bertrand, 1985, p. 412), ou seja, marcas específicas e particulares de um determinado enunciado ou enunciador, por exemplo.

Enquanto a intertextualidade se realiza através de textos concretos e específicos, a interdiscursividade se apresenta de modo mais abstrato, visto que diz respeito às crenças e ideologias que constituem os discursos. Assim, a interdiscursividade seria um processo de incorporação “de percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas ou figuras de um discurso em outro” (Fiorin, 1999, p. 32). Desse modo, pode-se notar dois processos de interdiscursividade: a citação e a alusão. Quanto à citação interdiscursiva, temos um discurso que repete os percursos temáticos e/ou figurativos de outro discurso já existente. Exemplo disso é o que podemos encontrar em obras como *Memorial do convento* (1982), que refletem o tipo

de sociedade pertencente ao século XVIII e que comungam de um discurso religioso que apresentam os mesmos percursos temáticos e figurativos quanto ao “ideal feminino”, propagando percursos temáticos de moralização, conservadorismo, padronização, entre outros. Esses dois discursos concordavam entre si, ou seja, constituíam-se com as mesmas temáticas e figuras, pertencendo, assim, a uma mesma formação discursiva. No entanto, essa citação interdiscursiva nem sempre apresenta um caráter de concordância entre os discursos, uma vez que essa relação interdiscursiva pode se dar por meio de uma contradição entre discursos. É o caso de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), em que o autor se utiliza do discurso cristão a fim de contradizê-lo e polemizá-lo ao adotar percursos temáticos e figurativos que vão contra os ideais sobre o feminino pregados pelo discurso fonte. Logo, se o discurso cristão estabelece percursos que levantam a temática do ideal feminino atrelado a pureza, castidade, passividade, já no discurso saramaguiano outro percurso temático e figurativo surge, ou seja, novos temas são centralizados nesse discurso, como liberdade, sexualidade, protagonismo feminino, entre outros.

Já a alusão interdiscursiva “é uma remissão à palavra do exterior discursivo, através de jogos de palavras, implicitações, disfarces etc.” (Magalhães; Brito, 2011, p. 273-274), de modo que se torna necessário ao enunciatário o conhecimento prévio desse exterior discursivo para apreender o sentido da alusão proferida. Exemplo de uma alusão interdiscursiva é a famosa frase que vem resistindo durante séculos: “Lugar de mulher é na cozinha”. Tal sentença faz uma alusão ao discurso machista que, ao empregar as figuras “mulher” e “cozinha”, fomenta a temática de que ao feminino cabe apenas o ambiente doméstico, logo, na alusão interdiscursiva temos a incorporação de “temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (Fiorin, 1999, p. 34). Ademais, após incessantes lutas contra o machismo, surge uma nova frase “Lugar de mulher é onde ela quiser”, que faz alusão a dois discursos: contra o discurso machista e a favor do discurso feminista, ou seja, há um entrecruzamento discursivos por meio de uma alusão.

Diante disso, percebe-se que a intertextualidade e a interdiscursividade dizem respeito ao que Bakhtin (1992) defendia acerca de um texto possuir mais de uma voz, isto é, ser bivocal, afirmando, assim, que todo texto ou discurso é perpassado pela voz de outro texto ou discurso, todo enunciador reverbera, portanto, a voz de outro enunciador. No entanto, dessa relação surge uma distinção importante de ser destacada: a intertextualidade não é obrigatória para a existência de um texto, ou seja, nem todo texto precisa ou se relaciona com outro, entretanto, a interdiscursividade é inerente à produção de um discurso, pois, conforme salienta Maingueneau (1987, p. 88), “um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas

constrói-se através de um já-dito em relação ao qual toma posição”. Logo, um discurso é obrigatoriamente proveniente de outro discurso, visto que ele é sempre social, coletivo, portanto, pertencente a várias vozes em distintos discursos:

Para Bakhtin, o discurso não se constrói a não ser pelo atravessamento de uma variedade de discursos, as palavras sendo já habitadas por outras ressonâncias. Qualquer discurso se orienta para o já-dito, para o conhecido, para posicionamentos diversos. Este aspecto do dialogismo bakhtiniano já converge para a noção correlata de interdiscursividade. Devemos salientar que intertextualidade e interdiscursividade se interpenetram: todo intertexto é interdiscursivo, se aceitarmos o pressuposto de que a interdiscursividade é um traço presente em qualquer enunciado (é, portanto, constitutiva de todo discurso). Porém, nem toda indiscursividade é, necessariamente, intertextual em sentido estrito (Magalhães; Brito, 2011, p. 262).

Desse modo, Kristeva, juntamente com todos os pressupostos lançados por Bakhtin (1992), introduz a teoria da intertextualidade, “segundo a qual todo texto seria um mosaico de citações, absorção e transformação de outros textos” (Matheus, 2011, p. 48). Diante disso, para o autor russo, toda comunicação, todo ato de linguagem são baseados, antes de tudo, em um diálogo com um outro já existente, isto é, nenhum enunciado é puro e isolado, inclusive, até mesmo as próprias palavras, dentro de um texto, também dialogam umas com as outras, visto que não estão sozinhas e nem segregadas, tudo está, portanto, conectado, em diálogo, dentro de um enunciado. Logo, quando um enunciador produz um discurso, inevitavelmente, esse discurso será perpassado por outras realizações discursivas, por outras vozes, constituindo-se, desse modo, um texto sempre de caráter heterogêneo, como sugere Fiorin (2011, p. 14). Dessa maneira, seria impossível construir um discurso puro, que não fosse marcado por outros discursos e por outras vozes, pois, a partir do momento que um primeiro discurso é proferido, todo futuro discurso emanará dele:

Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não se pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (Bakhtin, 1992, p. 88).

Pensando em literatura, não poderíamos isolar um romance de todos os outros que já foram publicados, nem de todos os textos e discursos que o circundam, como o discurso sócio-histórico, ideológico, as crenças, os valores, os diversos modo de pensar e ver o mundo, uma vez que todos esses elementos estão em profundo diálogo constantemente. No entanto, é preciso salientar que a intertextualidade “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um

texto centralizador, que detém o comando do sentido” (Kristeva, 1974, p. 15). Nessa perspectiva, o enunciador saramaguiano, ao escrever seus romances, seleciona, em meio a inúmeros textos, aqueles que melhor irão dialogar com o texto que pretende escrever, seja em um diálogo de concordância ou de discordância, e, a partir dessa escolha, assimila e transforma as ideias que lhe permitirão construir o sentido que objetiva atribuir a seu texto. Assim, essa interação entre textos ocorre de maneira consciente e de acordo com os critérios estabelecidos pelo enunciador, e não de maneira aleatória. Se tomarmos como exemplo *Memorial do convento* (1982), observamos que o enunciador desse romance estabelece um intrínseco diálogo com outro discurso, no caso, o discurso histórico do século XVIII em Portugal, durante o período de construção do Convento de Mafra. Já em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) notamos um nítido diálogo entre esses romances e o texto bíblico. Logo, não temos romances com apenas uma voz presente, mas, sim, romances que são perpassados por várias vozes, textos e discursos, bem como a relação entre esses romances e os seus textos-fonte foi adotada estrategicamente pelo enunciador a fim de alcançar determinado sentido textual:

Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso (Fiorin, 2011, p. 14).

Dessa maneira, observa-se a intertextualidade como um diálogo estabelecido entre um texto e os textos e/ou discursos que estão circulando na esfera exterior a ele. Contudo, como nossa pesquisa é fundamentada pela Semiótica Greimasiana, é preciso salientar que a teoria Semiótica não tem como foco o estudo de uma exterioridade discursiva, mas ela trata, reversamente, das relações histórico-sociais na medida em que elas constroem sentidos contextuais. Dessa maneira, a Semiótica pode abordar essa exterioridade discursiva a partir de três perspectivas:

[...] pela análise da organização linguístico-discursiva dos textos, em especial de seus percursos temáticos e figurativos; pelo exame das relações intertextuais e interdiscursivas que os textos e os discursos mantêm com aqueles com que dialogam; pela relação entre duas semióticas, a do mundo natural e a das línguas naturais, que deve ser observada não no nível das palavras e das coisas, mas no das unidades elementares de sua constituição (Barros, 2009, p. 351).

Pensando nas relações intertextuais e interdiscursivas, do ponto de vista da Semiótica, todo texto apresenta um sentido que é dependente das relações que ele estabelece com outros textos, seja de concordância ou de discordância, no mesmo espaço-tempo que ele, ou em outro. A partir dessas relações, torna-se relevante, segundo Barros (2009), pensar a

“organização discursiva dos temas e figuras”, bem como “as pistas que o texto traz de recortes sócio-históricos”, uma vez que são determinantes para sinalizar “certas direções e restringem, dessa forma, as possibilidades de leitura” que o enunciatório pode levantar. Exemplo disso é o que ocorre com *Memorial do convento* (1982), romance que dialoga profundamente com um texto histórico, em que o enunciador saramaguiano está em um século distinto daquele que o texto-fonte está inserido, logo, essa diferenciação é de suma relevância para a construção do sentido textual saramaguiano. É, inclusive, por meio dessa relação espaço-tempo distinta que o enunciador saramaguiano consegue avaliar o texto-fonte sob perspectivas que o levam a críticas e reflexões acerca da visão de mundo desse texto, passando, então, a construir um novo texto que visa a contestar os conceitos, as ideias e os valores presentes no texto-fonte. Posicionado em outro espaço-tempo, o enunciador saramaguiano irá mobilizar temas e figuras que corroborem, a partir do novo contexto sócio-histórico em que se insere, a construção de novos conceitos, ideias e valores, com o objetivo de encaminhar o enunciatório a uma nova leitura e uma nova interpretação a respeito do seu texto e, quem sabe, do texto-fonte. E o mesmo ocorrerá em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), ou seja, o enunciador saramaguiano, de um espaço-tempo diferente do texto-fonte, construirá um novo texto que dialoga com o texto bíblico, centralizando temáticas que serão recobertas figurativamente de modo a questionar e a proporcionar um novo sentido aos textos em diálogo.

Diante disso, ao pensarmos na ideia de intertextualidade que subsiste em nossa pesquisa, é interessante destacarmos também que ela ganha contornos semióticos a partir da atividade que o enunciador lança ao enunciatório a fim de que ele desvende as marcas, as vozes e o texto-fonte que está em intrínseca relação com os romances que ele tem em mãos. É por meio do reconhecimento dessas marcas de diálogo entre os textos que o enunciatório poderá interpretar os sentidos que estão atrelados aos romances, como a construção de uma configuração da valorização do feminino no projeto literário do autor, por exemplo. Assim, ao escolher o discurso histórico e os textos bíblicos como textos-fonte para a elaboração dos romances, o enunciador saramaguiano está optando que suas obras estabeleçam ligações com esses textos, e não com outros, com o intuito de que determinado sentido seja construído textualmente e examinado pelo enunciatório a partir da leitura dos seus textos. No entanto, tal apreensão de sentido só será realizada de maneira satisfatória se ambos, enunciador e enunciatório, compartilharem dos mesmos textos-fonte selecionados. Nessa vertente, dois conceitos, postulados por Beaugrande e Dressler (1981), passam a ser relevantes, a intencionalidade e a aceitabilidade, aqui referidos por Costa Val (2006, p. 8):

A intencionalidade e a aceitabilidade são definidas como concernentes às atitudes, aos objetivos e expectativas do produtor e do receptor, respectivamente. Segundo Beaugrande & Dressler (1981), produzir um texto que seja considerado coeso e coerente pelo outro pode ser uma maneira de atingir os objetivos comunicativos desejados; colaborar na construção da coesão e da coerência do texto do outro pode ser uma maneira de se engajar no projeto comunicativo dele. Nesse processo de mão dupla, o produtor conta com a tolerância e o trabalho de inferência do receptor na construção do sentido do texto. Por outro lado, o receptor, supondo coerência no texto e se dispondo a contribuir para construí-la, se orienta por conhecimentos prévios e partilhados, que são estabelecidos social e culturalmente, sobre os tipos de texto, as ações e metas possíveis em determinados contextos e situações (Costa Val, 2006, p. 8).

A aceitabilidade está intrinsecamente relacionada com a *práxis* do enunciatário, uma vez que cabe a ele reconhecer ou não a intertextualidade subjacente ao texto que lê. Dessa maneira, é necessário que haja um conhecimento prévio, por parte do enunciatário, para que ele consiga desvendar as marcas de diálogo entre um romance, por exemplo, e um texto-fonte. É a partir da relação que o enunciatário consegue notar a ligação entre um texto e o seu texto-fonte, além de construir sua interpretação sobre o sentido do texto proposto pelo enunciador ao optar por essa intertextualidade, isto é, é possível que o enunciatário depreenda do texto a intenção que o enunciador buscava ao estabelecer uma relação de concordância ou discordância com o texto-fonte, se almejava uma sátira ou uma validação do sentido textual proposto pelo texto-fonte, por exemplo, entre outras possibilidades de construção do sentido textual. Logo, se o enunciatário de *Memorial do convento* (1982) não tiver conhecimento prévio sobre a História de Portugal no século XVIII, mais especificamente sobre o período de construção do Convento de Mafra, muitas das ironias e críticas estendidas à Igreja Católica, ao poder patriarcal, à imoralidade e à hipocrisia da elite, à opressão aos trabalhadores, bem como a reconstrução de um ideal do ser feminino não serão aferidas na leitura do romance. De igual modo, se o enunciatário não conhecer o texto bíblico, texto-fonte para a construção dos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), ele não assimilará grande parte do sentido que o enunciador oferece aos textos ao desconstruir a imagem sacra de alguns personagens do texto-fonte, a desconstrução e a reconstrução dos personagens femininos que se fazem presentes nessas escrituras, bem como deixa de compreender muito do sentido crítico do texto, ao reescrever, com doses de ironia e sátira, alguns capítulos famosos da *Bíblia*.

A aceitabilidade está, dessa maneira, atrelada à intencionalidade do enunciador, uma vez que, ao adotar a estratégia da intertextualidade com determinados textos-fonte, ele objetiva proporcionar um sentido específico à sua produção textual, que poderá ou não ser captada pelo enunciatário, a depender do conhecimento prévio que ele tenha. No entanto, nem sempre essa relação, intencionalidade-aceitabilidade, ocorre de modo ideal, uma vez que

dependerá de que ambos os sujeitos, enunciador e enunciatário, estejam em perfeita harmonia de repertório textual durante a produção e a leitura do texto. Assim, o enunciatário pode não reconhecer as marcas de outros textos que o enunciador trouxe para a construção do seu, bem como o enunciatário poderá trazer outros textos para a leitura que não são de intenção e nem mesmo de conhecimento do próprio enunciador gerando, assim, outros sentidos que não aquele pretendido pelo enunciador. Entretanto, a intertextualidade continua presente, mesmo que não seja de todo absorvida.

Ademais, a intertextualidade foi classificada por vários estudiosos em dois tipos que, mesmo mudando a nomenclatura⁵¹, seguiam o mesmo critério de classificação: a presença explícita ou implícita das marcas de outros textos dentro de um novo texto produzido. Elegemos as designações utilizadas por Koch, Bentes e Cavalcante (2012) para ilustrar essa classificação em nossa pesquisa visando a um melhor diálogo com o que temos apresentado até então. Assim, para Koch, Bentes e Cavalcante (2012), a intertextualidade pode ser dividida em *lato sensu* e em *stricto sensu*. Na intertextualidade *lato sensu*, a autora leva em consideração a ideia inicial generalizante de intertextualidade trazida por Kristeva (1974), ao definir que um texto é um mosaico de vários textos; desse modo, a intertextualidade *lato sensu* seria de caráter mais amplo ao entender que todo texto está relacionado a vários outros, logo, todo texto tem implicitamente marcas de outros; já a intertextualidade *stricto sensu*⁵² apresenta explicitamente no texto os fragmentos de outros textos que permitem ao enunciatário visualizar nitidamente a intertextualidade presente, assim, a intertextualidade *stricto sensu*:

[...] ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (domínio estendido de referência, cf. Garrod, 1985) dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (Koch; Bentes; Cavalcante, 2012, p. 17).

Ao voltarmos nosso olhar para as obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), perceberemos que são romances que apresentam uma intertextualidade *lato sensu*, uma vez que apresentam de modo implícito um “intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte,

⁵¹ Para Bakhtin (1992) apenas a nomenclatura se modifica, teríamos o discurso objetivado, quando os outros textos são citados nitidamente no texto agora produzido, e teríamos também o discurso bivocal, em que não há uma separação muito nítida entre o enunciado citante e o citado. Percebe-se que muda apenas os nomes, mas a natureza e o critério de classificação da intertextualidade seguem sendo os mesmos.

⁵² De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2012), na intertextualidade *stricto sensu*, o novo texto produzido absorve de maneira implícita o texto fonte, assim, surgem os procedimentos intertextuais de discurso indireto livre, polêmica, paródia, alusão, citação, epígrafe, paráfrase, pastiche, bricolagem e tradução, entre outros.

com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário” (Koch; Bentes; Cavalcante, 2012, p. 31). O que notamos nas obras que fazem parte do *corpus* de nosso trabalho é o segundo tipo de objetivo da intertextualidade *lato sensu*, visto que nos romances saramaguianos o enunciador parte de textos já existentes a fim de atribuir-lhes novos sentidos por meio de ironias e sátiras, negando e desconstruindo ideias preestabelecidas, estereótipos e padrões sociais predeterminados. Desse modo, ao utilizar esse tipo intertextualidade, os textos podem ser classificados como “enunciados parodísticos e/ou irônicos, apropriações, reformulações de tipo concessivo, inversão da polaridade afirmação/negação, entre outros” (Koch; Bentes; Cavalcante, 2012, p. 31). Ademais, essa intertextualidade *lato sensu*, que tem como objetivo parodiar um texto, é também denominada de *intertextualidade das diferenças*, por Sant’Anna (1985), e de *subversão*, por Grésillon e Maingueneau (1984).

É justamente esse tipo de intertextualidade, que permite a construção de um novo texto repleto de ironias e sátiras em relação ao seu texto-fonte, que o enunciador saramaguiano produz em seu projeto literário. Desse modo, *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) são romances que se constituem por meio de uma subversão de textos-fonte que sofrem contradições e passam até por uma ridicularização, bem como o enunciador saramaguiano substitui o teor sóbrio e sério do texto histórico e bíblico por um de caráter cômico e debochado em seus romances. Logo, podemos afirmar que os romances que fazem parte do *corpus* de nossa pesquisa constituem-se como paródias de seus textos-fonte, assim, o enunciatário saramaguiano está diante de paródias históricas e bíblicas.

4.2 O paródico em Saramago

Nessa perspectiva, podemos destacar que em *Memorial do convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), temos textos construídos a partir do recurso da intertextualidade e/ou da interdiscursividade. Porém, ao inserir esses textos-fonte e/ou discursos-fonte sem estabelecer uma separação muito clara entre o enunciado citante e o citado – uma vez que o enunciador saramaguiano utiliza os mesmos nomes de personagens, o mesmo espaço, parte de enredos similares – apresenta-se ao enunciatário uma proposta de intertextualidade *lato sensu* entre esses textos. Ademais, o que desperta a atenção do enunciatário, após reconhecer as marcas intertextuais e/ou interdiscursivas presentes nos romances em questão, é a subversão das ideias e dos valores apresentados nos textos-fonte e/ou discursos-fonte e o tom irônico que permeia os romances saramaguianos. Diante dessa

desconstrução, da ligação de discordância do sentido textual entre os textos, bem como o teor de sátira atribuído aos textos saramaguianos, podemos afirmar, portanto, o aspecto parodístico desses romances.

Faz-se relevante destacar que, na sua obra *Poética* (2003), Aristóteles apresenta Hegemon de Tarso⁵³ (século V, a.C) como aquele que primeiro construiu a ideia de paródia e que conferiu a ela a possibilidade de pertencimento às artes. A Hegemon de Tarso coube, primeiramente, a atividade de subverter um gênero, o épico, passando a utilizá-lo para representar os homens não mais como seres superiores, como era o comum a ser realizado nesse gênero, mas sim como homens triviais com rotinas e dias banais. Dessa maneira, ao inverter o sentido do gênero épico, ele estava, na verdade, elaborando a primeira ideia que se tem notícias sobre a *paródia*, ou seja, produziu um texto paralelo, à margem, ao contrário do que era esperado do texto-fonte. Assim, a paródia ganha, em Aristóteles, o caráter de gênero, visto que a coloca ao lado da epopeia, da tragédia e da comédia. Porém, infelizmente, a parte da obra aristotélica que tratava da comédia e da paródia foram perdidas e não temos acesso às elucidicações que foram feitas sobre elas.

Grosso modo, o termo “paródia” vem do grego (*παρωδία*), que significa “um canto semelhante a outro”, e durante a Antiguidade e toda a Idade Média, ela sempre foi vista e tratada a partir desse conceito de similaridade, como uma mera imitação de um texto já existente, com a única diferença de subverter o tom sério do texto-fonte em algo mais banal e cômico. Desse modo, a paródia ganhou contornos transgressores que lhe foram atribuídos devido a sua necessidade de fazer uso de um texto já existente para poder elaborar um novo texto, ou seja, a paródia não teria, segundo esse julgamento, uma originalidade. Além disso, a paródia foi colocada em um lugar de metagênero, ou um gênero inferior, justamente por precisar partir de um outro gênero para se realizar, como o que fez Hegemon de Tarso ao partir do gênero épico, por exemplo. Essas ideias limitaram o conceito de paródia por um longo tempo e só foram superadas nas primeiras décadas do século XX, com os formalistas russos (como Tynianov, Chklovski e Tomachevski), uma vez que foi ali que começaram a pensar na paródia “enquanto forma de consciência crítica perante convenções, modelos tradicionais e processos mecanizados do sistema literário” (Martins, 2022, p. 18). Desse modo, os formalistas russos contribuíram para a atualização dos estudos a respeito da paródia na esfera literária, no entanto, foi somente com os postulados de Bakhtin (2004) que se abriu um campo mais complexo para pensar a paródia enquanto ferramenta de construção do sentido textual.

⁵³ Hegemon de Tarso foi um escritor grego de Comédias, que alcançou certa fama durante a Guerra do Peloponeso. Seu feito mais importante foi, segundo Aristóteles em sua *Poética* (2003), ter inaugurado a paródia.

Assim, a partir das contribuições bakhtinianas, a paródia supera essa ideia limitada de ser apenas uma mera imitação de um texto-fonte com um teor cômico e burlesco, e passa, agora, a ser utilizada com o intuito de oferecer diversos sentidos ao texto que produz, ou seja, a partir de Bakhtin (2004) a paródia pode ir “desde uma homenagem mais ou menos reverenciadora, até ao registo lúdico, cômico e dilacerador” (Martins, 2022, p. 19). Ademais, a paródia deixa de ser reduzida à esfera literária, e passa a ser um recurso presente nas mais diversas semióticas. Assim:

[...] está hoje definitivamente superada uma velha e muito redutora concepção de paródia como imitação ridicularizadora de outro texto. A paródia é actualmente concebida como um amplo e fecundo metagênero literário e cultural, não confinado à imitação cômica, mas antes concebido como discurso transformador de outro texto ou discurso pré-existente, com uma funcionalidade e intencionalidade alargada (Martins, 2022, p. 19-20).

Após as contribuições bakhtinianas, outras se fizeram importantes para o estudo da paródia, como a ideia defendida por Hutcheon (1991) de que, mais do que um tom cômico, a paródia seria uma maneira de proporcionar ao texto uma crítica recoberta de seriedade acerca das instituições e das relações existentes na sociedade contemporânea. Assim, segundo a autora:

[...] quando falo em “paródia”, não estou me referindo à 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 (Hutcheon, 1991, p. 47).

É dessa maneira que José Saramago se apropria da paródia, ou seja, utiliza-a como um recurso que permite o autor manifestar em seu texto o seu posicionamento político, de modo que instaura em seus romances diversas críticas às instituições sociais, políticas e religiosas do mundo contemporâneo, adotando um tom de ironia e de questionamentos. Dessa maneira, percebe-se que é prática recorrente de Saramago estabelecer diálogos entre textos e/ou discursos em seus romances a fim de que seu projeto literário, com viés político e social, seja alcançado. Para tanto, o autor frequentemente faz uso de provérbios populares subvertendo-os com a finalidade de que possam adquirir outro sentido, com teor mais irônico e crítico, além de fazer uso de contos e lendas populares, da mitologia, bem como de acontecimentos históricos e seres célebres. Em *Levantado do chão* (1980), *A jangada de pedra* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989), por exemplo, percebemos um forte diálogo entre os discursos literários e históricos, seja por meio de citações, alusões e/ou referências. Ademais, em *Levantado do chão* (1980), pode-se perceber intertextualidade com *Os Lusíadas*, de Camões, e com a *Bíblia*. Em *Memorial do Convento* (1982), além de citações advindas de *Os Lusíadas*, o autor também faz

uso da História e de personagens reais portugueses. Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), há uma relação intertextual com a poesia pessoana, apresentando, assim, diversas citações, referências e alusões a Fernando Pessoa e a seus heterônimos. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), há uma forte relação entre os romances e o texto bíblico.

Contudo, em nossa pesquisa, mais relevante do que apontar os diálogos e as intertextualidades presentes nos romances saramaguianos, é entender como esse recurso paródico auxilia na construção do sentido textual almejado por Saramago, bem como, a partir da paródia, constrói-se uma configuração discursiva nos romances saramaguianos que euforizam o feminino presente neles. Assim, ao nos aprofundarmos na produção literária saramaguiana, percebemos que é por meio da intertextualidade e dos recursos dela provenientes, como citações, paródias, referências e alusões, que o autor constrói um texto que, ao criticar e reformular um texto já conhecido e consagrado, ele provoca reflexões em seus enunciatários, a fim de que sejam construtores de novos significados daqueles antes pré-determinados. Ou seja, a paródia, de uma maneira geral, serve como forma de manifestar para o discurso literário saramaguiano um outro discurso, um de caráter político-ideológico ao qual Saramago se insere e defende.

Logo, para além da intertextualidade, a interdiscursividade se faz notória nos romances do autor, uma vez que são muito caras ao projeto literário de José Saramago as questões sociais, históricas, religiosas, culturais, ideológicas e econômicas. Assim, o escritor faz de seus romances um palco profícuo para o duelo e entrelaçamento dos vários discursos que circundam o meio social ao qual o autor deseja colocar em foco. Exemplo disso é quando o autor, em *Memorial do Convento* (1982), coloca discursos opostos para duelar em seu texto: de um lado o discurso machista, religioso, patriarcal, que prega a submissão das mulheres aos homens, a obediência cega à Igreja e ao Estado e a opressão dos trabalhadores, tudo isso figurativizado e actorializado por meio da realeza portuguesa; enquanto do outro lado, constrói discursos que tematizam a liberdade feminina, o questionamento de crenças e a desconstrução de padrões e normas sociais que proíbem a liberdade do ser humano de pensar e de se posicionar socialmente como desejam, tudo isso figurativizado e actorializado, agora, por meio dos atores de Blimunda, Baltasar e do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Assim, a paródia se torna um recurso caro a Saramago durante sua produção literária, uma vez que podemos falar:

[...] de uma congenialidade entre o espírito subversivo, contestatário e libertador da paródia (muito para além da dimensão mais ou menos cômica) e a mundividência filosófica e crítica de José Saramago sobre a História, a sociedade e a condição humana, na construção utópica de uma sociedade mais justa e mais humana (Martins, 2022, p. 33).

Ademais, de acordo com Martins (2022, p. 29), nas obras saramaguianas encontramos três tipos de discursos que aparecem de maneira mais recorrente em seus textos: o discurso histórico, “quando a escrita ficcional recua ao passado mais ou menos remoto para visitar criticamente determinado tempo histórico”; o discurso político, “sempre que os romances reconstruem determinada atmosfera político-social”; e o discurso religioso, “com natural destaque para o cristianismo e o seu massivo legado cultural”. Percebe-se que as obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, *Memorial do Convento* (1982), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), estão de acordo com essa divisão proposta por Martins (2022), visto que nesses romances há a presença recorrente de todos os discursos elencados pelo pesquisador. Desse modo, é possível notarmos como a paródia é atualizada e utilizada por Saramago, ou seja, o paródico nos romances saramaguianos não se constituem como meras imitações e releituras cômicas de textos já existentes, mas como um recurso que lhe permite manifestar textualmente suas posições sociais ao criticar e desconstruir discursos que circulam e resistem no meio social e que se configuram como opostos àqueles que o autor defende:

Definitivamente, não nos parece possível ler cabal e aprofundadamente a ficção de José Saramago sem atribuir a esta atualizada e operante concepção de paródia um lugar absolutamente central. Numa palavra, o olhar profundamente crítico e revisionista de José Saramago – num espírito libertador, ora apocalíptico, ora messiânico, numa desejada redenção do ser humano –, perante as várias formas de violência do mundo, é incompreensível sem a analisada dimensão paródica que atravessa a sua escrita (Martins, 2022, p. 33).

Diante disso, a paródia, assim como qualquer texto proveniente da intertextualidade e/ou interdiscursividade, constitui-se de maneira bivocal, ou seja, nela está presente mais de uma voz, de modo que na paródia “o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (Bakhtin, 2004, p. 252), como é o caso dos romances saramaguianos. Assim, em uma paródia, o enunciador, ao elaborar seu próprio texto, faz uso de um texto de outro enunciador, ou de outro discurso, com a finalidade de oferecer determinado sentido ao texto que irá produzir. Na paródia, o enunciador oferece outra significação para um texto que já tinha a sua própria e consolidada significação, tornando a paródia, desse modo, a luta entre dois textos, duas ideias e dois posicionamentos. Desse modo, como o próprio Saramago afirma, “paralelamente a esse discurso (oficial) pode traçar-se um discurso que nesse caso também é um percurso, podem entrelaçar-se centenas ou milhares de outros discursos e, portanto, de outros percursos” (Duarte; Malard; Miranda, 1986, p. 94), destacando, assim, a presença de vários textos e/ou discursos em seus romances. A partir disso, entende-se a paródia como detentora de uma linguagem ambígua, dupla, uma vez que em um único texto pode se encontrar duas vozes defendendo,

cada uma, um sentido interpretativo. Esse é o caso do duelo entre discursos presente em *Memorial do Convento* (1982) que explicitamos acima, em que:

[...] a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se em um campo de batalha para interações contrárias. [...] As vozes não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam de igual modo antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro deve ser marcada com tanta clareza e agudeza (Bakhtin, 2002, p. 89).

Se tomarmos agora como exemplo os romances saramaguianos que apresentam intertextualidade com o texto bíblico, como *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), o que podemos encontrar é justamente a presença de duas vozes em luta: de um lado temos a voz do texto-fonte que tenta se manter presente com suas ideias e significações; do outro lado temos a voz que decidiu por tomar uma posição contrária diante desse texto já existente a fim de contradizê-lo e apresentar outra significação que, para essa voz, teria outro significado. Desse modo, os romances se configuram como paródicos uma vez que, de acordo com Fávero (1994, p. 60), apresentam um teor bivocal ao “absorver um texto para depois repeli-lo, recriando-o num modelo próprio”. Além disso, para além da intertextualidade com os textos bíblicos, há nesses romances saramaguianos a presença da interdiscursividade, visto que os discursos que serviram de base para a construção dos textos bíblicos – o discurso machista, patriarcal e religioso, por exemplo – e dos textos saramaguianos – discursos democráticos, que buscam igualdade social e de gênero, por exemplo – estão em profundo diálogo com os discursos pertencentes a cada um desses textos, seja em um diálogo de concordância ou de discordância.

No entanto, é válido ressaltar que os romances saramaguianos paródicos não se configuram como simples imitações do texto bíblico, mas sim “como um *eco deformado* e as palavras do Outro se revestem de algo novo” (Lauriti, 1990, p. 234), uma vez que para além de uma mera reprodução, o enunciador saramaguiano reformula o texto para construir novos sentidos, para fortalecer novos discursos que visam a uma mudança de postura da sociedade. Assim, os discursos que embasaram a construção do texto bíblico são retomados pelo autor português em um lugar de questionamento e eles são sobrepostos por novos discursos que direcionem a sociedade para uma posição, defendida pelo autor, como mais justa e igualitária. Saramago pode ser visto, portanto, como “um profeta do passado, que desconstrói ideias feitas e inverte visões estabelecidas, elabora ficcionalmente novas representações do passado e propõe uma outra interpretação” (Corradin; Jacoto, 2008, p. 105).

4.2.1 O paródico em *Memorial do Convento* (1982)

Relacionando essa teoria da intertextualidade e da interdiscursividade parodística com o romance *Memorial do convento* (1982), podemos perceber que esse romance saramaguiano se constitui a partir de um diálogo entre a ficção saramaguiana e a História de Portugal do século XVIII. Temos, assim, dois textos, o passado e o presente, em profunda interlocução. Embora o enunciador saramaguiano tome como texto-fonte o passado, a História portuguesa, no entanto, seu enfoque é nas lacunas históricas que não foram reportadas nos manuais oficiais, bem como nos sujeitos que da História tradicional foram excluídos. Observa-se, desse modo, que Saramago não eterniza e nem consagra o passado, ao contrário, ele busca a construção de um novo futuro ao representar a História por um novo ângulo, ao desconstruir conceitos, ideias, costumes e estereótipos pertencentes a esse passado, afinal, como o próprio autor defende, sua postura para com o passado é a de “ver o que há mais além daquilo que já está dito e, se for possível, corrigir e pôr outra coisa no seu lugar” (Duarte; Malard; Miranda, 1986, p. 95).

Essa intertextualidade entre passado e presente, História portuguesa e romance saramaguiano contemporâneo, pode ser verificada em vários momentos do romance, uma vez que o narrador saramaguiano deixa nítido ao longo do texto que ele está escrevendo de um outro momento temporal, isto é, diferente daquele ao qual pertence o texto-fonte. Exemplo disso é quando o narrador mostra ter conhecimento de algo que só virá a ocorrer em um futuro distante do marco temporal em que se encontra o texto-fonte: “para vir o cinema ainda faltam duzentos anos” (Saramago, 2013a, p. 211); bem como quando antecipa a ida dos homens à lua: “não faltava mais nada que conhecer Baltasar estes acontecimentos futuros, e outros mais cabais, como já terem ido dois homens à lua” (Saramago, 2013a, p. 208). Em trechos como esses é que se nota a viagem que o enunciador faz ao sair do século XX e retornar ao século XVIII, e vice-versa, com o intuito de estabelecer um diálogo entre eles e, a partir desse encontro, abrir novos caminhos interpretativos ao seu enunciatário não só sobre o romance, mas sobre a própria historiografia portuguesa.

Diante dessa movimentação espaço-temporal, passado e presente, as críticas e sátiras realizadas no romance saramaguiano, bem como todas as subversões e modificações do texto-fonte se constituíam como estratégias utilizadas pelo enunciador a fim de atribuir à História portuguesa um novo sentido, uma nova interpretação. Assim, ao mesmo tempo em que é possível encontrar no romance as críticas ao clero, à monarquia, e à exploração sofrida pelos trabalhadores durante a construção do Convento de Mafra, também, agora no presente, ao

enunciatório cabe refletir sobre todas essas questões relacionando-as com a sociedade atual, ou seja, sobre o poder da Igreja que ainda perdura, sobre a imoralidade e a hipocrisia dos governantes que vêm passando todos esses séculos até os dias de hoje, além das diferenças de classes e as questões de exploração trabalhista que vão ganhando novos contornos com a passagem do tempo. Logo, o diálogo entre passado e presente é cada vez mais trabalhado entre enunciatador e enunciário.

Vale ressaltar que esse diálogo entre passado e presente só se tornou possível devido a uma nova forma de representar a própria História, uma vez que a ideia de uma História tradicional e conservadora, que buscava representar uma verdade objetiva, absoluta, universal e imutável, com rigor e ordem cronológica dos acontecimentos, começa a abrir espaço para uma História de cunho mais social, que começa a chamar a atenção para a inclusão de grupos oprimidos que foram excluídos dessa História tradicional. Assim, surge uma nova maneira de representar e de dialogar com a História, que deixa de lado o rigor objetivo e pragmático de apenas relatar cronologicamente os fatos e passa, agora, a transmitir, com doses de subjetividade, o que foi vivido, bem como começa a promover questionamentos acerca tanto do que foi documentado quanto do que foi, propositadamente, ocultado da História conservadora:

Essa nova feição da História provocou um profundo mal-estar à história conservadora, ao redefinir certos fundamentos da própria produção do conhecimento. Por exemplo, na historiografia de inspiração marxista, a leitura e a produção do texto pragmático cedem lugar a uma prática de leitura de Marx que supunha especial sensibilidade para a interrogação (Barreiro, 1995, p. 13).

É nessa perspectiva que situamos o fazer literário de Saramago, visto que o autor, defensor das ideias marxistas, propunha uma literatura que estabelecesse uma nova forma de tratar das questões históricas, sociais, políticas, culturais, religiosas e ideológicas. Dessa maneira, ao retomar o passado propagado pelos livros de História, o autor o faz a fim de uma desconstrução, isto é, permeia seu texto de questionamentos acerca do que poderia ser realmente considerado como verdade e sobre quem a História, de fato, desejava representar. Diante disso, no romance saramaguiano, não há um apagamento ou uma negação do passado, mas ao contrário, há, a partir de seu posicionamento, a criação de uma nova História que modificou o passado e atribuiu a ele novos significados.

Além disso, esse diálogo estabelecido entre história e literatura presente em *Memorial do convento* (1982) leva-nos a considerar que estamos diante de uma metaficção historiográfica, o que, de acordo com Hutcheon (1991), é comum encontrar em obras produzidas no século XX. Esse conceito de metaficção historiográfica, segundo Hutcheon

(1991), diz respeito à elaboração de um texto contemporâneo que é constituído, de um lado pelo fato histórico e de outro lado pela autorreflexividade narrativa. Assim, a metaficção seria fruto de uma intertextualidade, de uma paródia ou de um pastiche, que busca não reproduzir o fato Histórico tal qual aconteceu, mas:

[...] recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem. A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa autorrepresentação e sua intenção desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente. Isso se aplica à ficção e à arquitetura pós-moderna, assim como a grande parte do discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo (Hutcheon, 1991, p. 64-65).

Diante disso, há que se destacar a preferência dos escritores ditos pós-modernistas em retornar ao passado a fim de repensá-lo no contexto atual e, principalmente, contradizê-lo. É isso o que observamos em *Memorial do convento* (1982), um enunciador que, diante de uma perspectiva histórica e social distinta, toma o passado oferecendo-lhe contornos literários, preenchendo lacunas, ficcionalizando sujeitos e fatos, bem como oferecendo novas propostas de interpretação desse discurso histórico. É justamente nessa ficcionalização dos sujeitos que está a construção do sentido textual do romance saramaguiano, ou seja, é por meio da inserção de personagens que não existiam no texto-fonte, como Blimunda, Baltasar, ou que existiram, mas que tomaram novas perspectivas no romance, como o padre brasileiro Bartolomeu de Gusmão, por exemplo, e na desconstrução de personagens célebres, como D. João V, que a crítica saramaguiana ao texto-fonte é construída. Desse modo, a metaficção histórica permite a Saramago uma espécie de “desautomatização da perspectiva do passado, observando o constructo linguístico do discurso histórico como algo mutável e com caráter de inacabamento” (Conrado, 2018, p. 69), uma vez que o novo texto, criado a partir do texto-fonte (discurso histórico), permite ao enunciador e ao enunciatário atribuir e assimilar, respectivamente, novos significados e sentidos a esse discurso, negando, assim, seu caráter de imutabilidade.

Além disso, uma metaficção historiográfica, como a que nos é proporcionada pelo autor português, “questiona o sentido comum de história vinculada à verdade, à real ocorrência, e assim provoca no leitor o repensar e o reinterpretar da história, desafiando o discurso convencional” (Conrado, 2018, p. 70). Dessa maneira, quando o enunciador opta por retomar um importante momento da História de Portugal, bem como as celebridades que figuraram nesse período, e acrescenta a esse discurso oficial possibilidades outras de leituras e interpretações, o enunciador persuade seu enunciatário a reconstruir discursivamente tal passado.

Esse passado que está em questão no romance *Memorial do Convento* (1982) diz respeito a Portugal do século XVIII, mais precisamente durante o reinado de D. João V, período de construção do famoso Convento de Mafra. De acordo com os manuais de história, D. João V teria assumido o trono com apenas 13 anos de idade, em 1707, dependendo, assim, dos conselhos de membros mais velhos e experientes de seu reinado para conduzir seu governo. No entanto, rapidamente teria tomado as rédeas de seu reinado e, segundo Ameal (1974), teria sido um dos melhores governantes de Portugal:

Antes de mais nada, evoquem-se as notabilíssimas construções empreendidas e acabadas por Dom João V. [...] As grandes obras do Aqueduto das Águas Livres, com mais de sete léguas de extensão [...]. Mais, e a correr: o Hospital das Caldas; a preciosa e lindíssima capela de São João Baptista; [...] a Patriarcal, modelo de suntuosidade; o belo mosteiro das Clarissas no Lourçal; [...] enfim, o imponentíssimo Convento de Mafra, troféu de glória de um Rei extraordinário que, em tom enfático desculpável para a época, se proclama então ‘respeitoso pasmo de todas as Nações que têm vindo a admirar uma maravilha que emudece as que até agora têm celebrado o mundo’ (Ameal, 1974, p. 463).

No entanto, se há quem elogiasse o reinado de D. João V, também há quem se coloque de forma opositora, como o próprio Saramago que, ao invés de exaltar as grandes construções e os empreendimentos do rei, em seu romance chamou atenção para o que estava por trás de tudo isso: o abuso do poder sobre os mais vulneráveis, a opressão cometida a milhares de trabalhadores, o uso da Igreja como ferramenta de manipulação social e servil, entre outras questões. Tudo isso pode ser constatado a partir da promessa que o rei fez a Deus: se sua esposa lhe desse um herdeiro, ele construiria o maior convento já visto no mundo. Com a rainha grávida pouco tempo depois de feita a promessa, D. João V inicia seus planos para a construção do monumental Convento na cidade de Mafra. Entretanto, na paródia saramaguiana, o autor chama atenção para o fato de que o rei estava profundamente desconectado da realidade, isto é, ele não tinha ideia do trabalho que seria construir um monumento como aquele que ele desejava, nem sabia de quantos operários seriam necessários, nem de quanto dinheiro seria gasto. O rei, no romance saramaguiano, era, assim, apenas um sonhador caprichoso que não possuía nenhuma noção da realidade:

No dia seguinte, D. João V mandou chamar o arquiteto de Mafra, um tal João Frederico Ludovice que é alemão escrito à portuguesa, e disse-lhe sem outros rodeios, É minha vontade que seja construída na corte uma igreja como a de S. Pedro de Roma, e, tendo assim dito, olhou severamente o artista. Ora, a um rei nunca se diz não, e este Ludovice, que enquanto viveu na Itália se chamou Ludovisi, assim já por duas vezes abandonando o nome familiar de Ludwig, sabe que na vida, para ser bem-sucedida, haverá de ser conciliadora, sobretudo por quem a viva entre os degraus do altar e os degraus do trono. Porém, há limites, este rei não sabe o que pede, é tolo, é néscio, se julga que a simples vontade, mesmo real, faz nascer um Bramante, um Rafael [...] (Saramago, 2013a, p. 270).

Diante disso, há muitos que admiram o imenso Convento que foi construído em tão pouco tempo, mas há poucos que atentaram para o que esteve o tempo todo na base dessa construção: “um corpo colossal de escravo a arrastar-se sobre o chão, mal levantando a cabeça, cansada para soltar um gemido de dor” (Herculano *apud* Peres, 1958, p. 573). E é essa lacuna da História oficial que Saramago buscou preencher ao escrever seu romance. Essa oposição de Saramago a D. João V se faz perceber em vários momentos do romance, principalmente naqueles construídos com tom de ironia e sarcasmo, reafirmando a ideia de que, para erguer um monumento da altura que o rei desejava, muitas vidas sofreram: “Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto” (Saramago, 2013a, p. 248). Desse modo, enquanto os manuais oficiais só se debruçam sobre a grandiosidade que foi construída em Mafra, o romance saramaguiano põe em primeiro plano as bases dessa construção, ou seja, foca no cotidiano árduo e nas péssimas condições de trabalho a que esses operários eram submetidos para que o desejo de apenas um homem fosse realizado:

E então D. João V disse, A sagração da basílica de Mafra será feita no dia vinte e dois de outubro de mil setecentos e trinta, tanto faz que o tempo sobre como falte, venha sol ou venha chuva, caia a neve ou sobre o vento, nem que se alague o mundo ou lhe dê o tranglomango (Saramago, 2013a, p. 399).

Ademais, o autor insere na narrativa alguns sujeitos que não figuram nos manuais oficiais de História, uma vez que faziam parte de um grupo minoritário e oprimido da sociedade portuguesa: Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, um operário maneta que veio para trabalhar na construção do Convento e a filha de uma feiticeira, que também tinha dons sobrenaturais. Saramago retira o holofote desse acontecimento português, que foi a construção do Convento de Mafra, de cima do rei D. João V, e coloca sobre a cabeça de pessoas do povo, pessoas comuns, simples e que, de fato, viveram a construção da maneira mais real possível. Ao oferecer e legitimar a voz pertencente aos dominados, e não aos dominantes, o autor questiona o passado e reconstrói uma História que agora, passa a ter outro sentido.

Diante disso, percebe-se a existência de uma paródia nessa metaficção histórica, uma vez que o enunciador saramaguiano exerce uma espécie de banalização dos eventos e das celebridades históricas que compunham o texto-fonte, e, inversamente, legitima e valoriza os sujeitos anônimos que foram excluídos dos registros oficiais, pois “o Memorial, sendo-o embora de um convento, é-o, sobretudo, de uma época da qual se esqueceu a outra face composta por gente anónima” (Arnaut, 1996, p. 71). Assim, os sujeitos euforizados pela

tradição histórica serão, no romance saramaguiano, apresentados com tom satírico, como podemos observar no trecho abaixo que se refere ao rei D. João V:

[...] o que sua majestade tem é os humores avariados, de que costumam resultar embaraços da tripa, flatulências, entupimento da bília, tudo achaques segundos da atrabile, [...] vá lá que não sofre das partes pudendas, apesar dos excessos amatórios e alguns riscos de gálico (Saramago, 2013a, p. 47; 111).

Ao atribuir à nobreza as mais escatológicas ações, por exemplo, o enunciador saramaguiano faz com que se substitua a imagem séria e incorruptível do discurso histórico por um teor cômico e banal no romance. A imagem de um rei perde, assim, toda a aura de sabedoria, liderança, fortaleza, beleza e elegância que sempre foi atribuída a essa figura ao longo do tempo e ganha, em Saramago, novos contornos, com figurativização oposta a que foi pregada historicamente. Logo, a paródia saramaguiana recria um rei que agora é fraco, estúpido, pecador, e que tem suas ações descritas a partir de uma ridicularização da nobreza, atribuindo-lhe aspectos animais e depreciativos que colocam em foco seu caráter humano e carnal:

Enfim, el-rei abriu os olhos, escapou, não foi desta, mas fica com as pernas frouxas, as mãos trêmulas, o rosto pálido, nem parece aquele galante homem que derruba freiras com um gesto, e quem diz freiras diz as que o não são, ainda o ano passado teve uma francesa um filho da sua lavra, se agora o vissem as amantes reclusas e libertas não reconheceriam neste murcho e apagado homenzinho o real e infatigável cobridor (Saramago, 2013a, p. 110).

O rei D. João V, no romance saramaguiano, portanto, não é um exemplo de força e de sabedoria frequentemente atribuídos a um líder político, de modo semelhante, não é um apresentado como um homem fiel a sua esposa e família, já que muito se fala no texto sobre as várias mulheres com quem teve filhos bastardos. Também não é um exemplo de católico, visto que utiliza a religião como arma de manipulação diante dos mais vulneráveis, colocando-se como alguém que conhece a vontade divina e por ela é usado:

Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, sejam eles carpinteiros, pedreiros ou braçais, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar, não lhes valendo considerações de família, dependência ou anterior obrigação, porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência, tenho dito (Saramago, 2013a, p. 282).

O mesmo ocorre com a representação da rainha D. Maria Ana Josefa no romance que, contradizendo as expectativas quanto à descrição de uma rainha, ela ganha, ao contrário, a figurativização de “vaso de receber” (Saramago, 2013a, p. 11), uma vez que sua existência só se justifica pela necessidade de o rei ter herdeiros que assumam o trono português. Assim, a

rainha é “enroscada como toupeira” (Saramago, 2013a, p. 17) pelo rei não para que engravide, mas que “emprenhe” (Saramago, 2013a, p. 151), atribuindo-lhe o aspecto de animalização. Ademais, a rainha do romance saramaguiano se afasta da ideia de uma mulher que se alegra por seu *status* de rainha, que se satisfaz e é grata pelo poder e a riqueza que estão diante dela, ao contrário, a rainha é apresentada como uma mulher insegura, triste, é infeliz em seu casamento, inclusive, tem sonhos com seu cunhado, o infante D. Francisco. Além disso, ela não vê benefício nenhum em ser rainha, chega até mesmo a desejar não possuir tal cargo: “homem e mulher não existem, só existe o que forem e a rebelião contra o que são, e a rainha declarou, eu Rebelo-me contra o que sou” (Saramago, 2013a, p. 255). A rainha, no romance saramaguiano, é uma voz que questiona seu lugar de privilégio naquela sociedade, vendo o título de rainha mais como um peso sobre os ombros do que como um presente:

Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, [...] vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha, Acha então vossa majestade que eu seria pior marido que meu irmão, Maus, são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem, [...] agora o infante só lhe aparece para dizer que quer ser rei, bom proveito lhe fizesse, para isto nem vale a pena sonhar, [...] morreu o sonho de D. Maria Ana (Saramago, 2013a, p. 112).

Ao adotar essa estratégia de depreciar aqueles pertencentes à nobreza e que foram representados pela História tradicional, como o rei e a rainha, por exemplo, Saramago almeja que seu romance apresente o que está por “trás da máscara” daqueles que sempre foram colocados como protagonistas da História. Enquanto nos manuais oficiais esses personagens eram apresentados de maneira distante dos homens comuns e quase idealizada, no romance saramaguiano eles são colocados lado a lado dos homens simples, uma vez que na ficção há espaço para apresentá-los como seres complexos, contraditórios, seres que apresentam medos, inseguranças, assim como qualquer outro ser humano. O romance saramaguiano nos oferece, dessa maneira, o “desvelamento, a máscara que cai, a paródia do discurso que adquire postura irreverente pelo estranhamento no contexto novo em que se insere” (Cerdeira, 1989, p. 70). Logo, estereótipos, como aqueles pertencentes à nobreza e à população geral, são desconstruídos, e o enunciário saramaguiano consegue visualizar os sujeitos agindo de modo mais autêntico e humano.

Por outro lado, os homens simples e comuns são tomados por Saramago como aqueles que merecem espaço de euforização em seu romance. Assim, aquele que apresenta todas as características que deveriam pertencer ao rei são alocadas em outro sujeito, padre Bartolomeu de Gusmão, jesuíta inventor do século XVIII. Padre Bartolomeu tem uma referência na História tradicional, uma vez que de fato existiu. Bartolomeu Lourenço de

Gusmão nasceu em 1685, no Brasil, mais precisamente em Santos que, até então, era um território pertencente a Portugal. Com 15 anos ingressou na Faculdade de Cânones de Coimbra, onde se doutorou, ordenou-se e consolidou-se como sacerdote da Companhia de Jesus. A partir desse momento, Bartolomeu Gusmão dedicou-se ao estudo das ciências e, em 1701, foi para Lisboa estudar matemática e física mecânica. No entanto, o sacerdócio nunca ficou de lado em sua vida, tanto que, durante o reinado de D. João V, foi designado como capelão da Casa Real. Ao conseguir tal cargo, Bartolomeu Gusmão ganhou mais tempo para se dedicar aos seus estudos e aos inventos que deseja construir, como a sua tão sonhada máquina de voar, a Passarola:

Em 1709, Bartolomeu de Gusmão teria já a ideia de construir uma máquina voadora, pelo que dirigiu ao rei D. João V uma petição em que requeria para si uma patente sobre os proveitos de um “instrumento que inventou para andar pelo ar”. Nesse documento, enumera as vantagens do desenvolvimento futuro do seu invento, tanto para as comunicações como para a guerra e o comércio. Sabe-se que o rei despachou favoravelmente a petição. Em Agosto desse ano, realizou, perante a corte portuguesa, no pátio da Casa da Índia, em Lisboa, a primeira demonstração da Passarola, uma espécie de balão concebido e construído por ele. Na primeira tentativa, o balão pegou fogo sem sair do solo, mas, numa segunda demonstração, elevou-se a quatro metros de altura. Pela primeira vez na história da Humanidade, um globo de ar quente elevou-se no ar, desafiando as leis da gravidade. Nunca, até então, se tinha assistido a nada semelhante. Porém, se a glória da invenção dos aeróstatos se deve a Bartolomeu de Gusmão, a da primeira viagem aeronáutica confirmada cabe, sem dúvida alguma, aos irmãos franceses Étienne e Joseph Montgolfier, em 1783 (Pinto, 2010, p. 1).

Foi esse homem inventivo e que transitava entre áreas tão opostas, como a religião e a ciência, que Saramago decidiu parodiar em seu romance. De igual maneira que na História oficial, o padre Bartolomeu Gusmão, no romance saramaguiano, também se dedica à construção de sua máquina de voar e mantém uma relação cordial com D. João V, recebendo incentivo financeiro para seus inventos. No entanto, as semelhanças terminam nisso. O padre Bartolomeu do romance coloca seu desejo de conseguir sucesso na construção da Passarola em primeiro plano, tanto que se une a um casal que vive fora dos preceitos da Igreja e forma com eles um triângulo de caráter mágico no romance, visto que precisa do dom de Blimunda para recolher as vontades das pessoas, já que isso seria o combustível para a máquina voar. Com a Passarola quase pronta, o padre Bartolomeu é procurado pela Inquisição, uma vez que seu invento conta com artifícios do dom sobrenatural de Blimunda. Assim, a Passarola voa pela primeira vez como sinal de libertação, como fuga de um espaço de intolerância e opressão levando embora o trio mágico do romance: “aonde não possa chegar o braço do Santo Ofício, se existe esse lugar” (Saramago, 2013a, p. 193). No entanto, a Passarola não aguentou um voo muito longo. Baltasar e Blimunda voltaram a Mafra, enquanto o padre decidiu seguir em fuga em direção a

Espanha, confluindo, então, com a biografia oficial do padre que indica que ele veio a falecer em 13 de janeiro de 1724, em Toledo, na Espanha, após fugir da Inquisição.

Dessa maneira, no romance, o padre Bartolomeu é apresentado de maneira distinta do homem real que inspirou o autor. O padre, na versão saramaguiana: oferece legitimidade religiosa a um casal que vive fora das normas católicas, Baltasar e Blimunda; embora consagrado à Igreja, manifesta-se como um crítico aos dogmas do catolicismo, não permitindo, assim, que sua fé o cegue diante de certas problemáticas que surgem a partir das normas pregadas pela Igreja: “não sei em nome de que Deus a [a bênção] deitaria” (Saramago, 2013a, p. 254); sua descrição física, diferentemente do rei e da rainha, ganha contornos psicológicos, exaltando, assim, suas qualidades como homem: “a mão eclesiástica e macia do padre Bartolomeu Lourenço” (Saramago, 2013a, p. 229). O padre Bartolomeu é, portanto, vários homens em um só, visto que é um consagrado a Deus, um estudioso das ciências, um homem que escuta e conversa com o rei, mas que também vai ao encontro dos operários e dos marginalizados, realiza ritos em latim com toda a seriedade que a Igreja defende, mas também batiza e casa com palavras fora da liturgia cristã, “se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia” (Saramago, 2013a, p. 170). Esse homem é, no romance, um misto de crença e transgressão:

Três, se não quatro, vidas diferentes tem o padre Bartolomeu Lourenço, e uma só apenas quando dorme, que mesmo sonhando diversamente não sabe destrinçar, acordado, se no sonho foi o padre que sobe ao altar e diz canonicamente a missa, se o acadêmico tão estimado que vai incógnito el-rei ouvir-lhe a oração por trás do reposteiro, no vão da porta, se o inventor da máquina de voar ou dos vários modos de esgotar sem gente as naus que fazem água, se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia em S. Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente ao sonho para reconstruir uma frágil, precária unidade, estilhaçada mal os olhos se lhe abrem (Saramago, 2013a, p. 238-239).

Além disso, é relevante destacar a fronteira tênue entre o sujeito histórico e o personagem literário. Nota-se, ao longo do romance, que Bartolomeu de Gusmão e Bartolomeu Lourenço referem-se à mesma pessoa, no entanto, os nomes são atribuídos de forma distinta a depender do núcleo com que ele se relaciona: é chamado de Bartolomeu de Gusmão nos momentos em que está em interação com a corte, demonstrando, assim, o lado da História oficial; e é nomeado de Bartolomeu Lourenço quando está diante de Blimunda e Baltasar, constituindo, desse modo, o lado ficcionalizado da História. Essa dupla forma de coexistência é o que Arnaut (1996, p. 57) denominou de “modalidades mistas de existência”, que torna árdua a tarefa de encontrar os limites que separam cada um desses sujeitos dentro da narrativa. O

mesmo ocorre com outro personagem que também surge no romance a partir de sua referência no mundo real, o músico Domenico Scarlatti. Enquanto é lido como o músico do rei, ou o professor da filha do rei, temos Domenico Scarlatti, mas quando está entre Blimunda e Baltasar, torna-se o senhor Escarlate. Essa dúbia apresentação do padre Bartolomeu e do músico Domenico, inscreve-se na ideia do autor de que esses sujeitos não se constituem apenas da maneira como a História oficial relatou, mas também como homens que tivessem outros modos de ser e de agir que ficaram ocultos nos manuais e que ganham luz, agora, em seu romance.

Blimunda, segundo Arnaut (1996), também teria sido um sujeito pertencente à História oficial, denominado em alguns livros históricos⁵⁴ de “Pedegache”, mas, diferente do padre e do músico, a biografia de Blimunda é escassa, de modo que essa mulher surge mais como inspiração para o romance saramaguiano. Segundo contam os manuais da época, a mulher possuía o “dom de ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra” (Arnaud, 1996, p. 63), mas apenas quando estivesse em jejum, e essas são características semelhantes à Blimunda de Saramago. Sabendo que Saramago, para escrever seu romance, pesquisou durante muitos anos a História de Portugal na Biblioteca Nacional e no Museu da Cidade de Lisboa (Silva, 2009), é de se imaginar que tenha tido acesso a algum dos textos que citam Pedegache e seu dom, de tal maneira que se interessou e a tornou a personagem central de seu texto. Diante disso, no romance saramaguiano, essa personagem é desenvolvida de modo amplo e complexo, algo que não foi possível com a mulher que lhe foi referência na História tradicional. Assim, o enunciatário saramaguiano acompanha toda a história de Blimunda: sabe que é filha de feiticeira, que teve sua mãe sentenciada ao degredo, vê Blimunda se apaixonar por Baltasar e virar sua companheira, acompanha a formação da amizade entre o casal e o padre Bartolomeu, bem como sabe que foi com a ajuda do casal que a construção da passarola foi possível, o enunciatário acompanha o primeiro voo dos três, e sofre junto com Blimunda quando ela perde Baltasar e passa anos a sua procura até encontrá-lo.

Dessa maneira, diferente do núcleo da nobreza, Blimunda ganha uma representação eufórica, visto que suas qualidades estão a todo o momento sendo destacadas na narrativa. Sua sabedoria, força, paciência, determinação e coragem ficam nítidas ao longo do texto ao serem exaltadas, afinal, ela precisa de todas essas qualidades “para se manter em uma sociedade patriarcal, autoritária e hipócrita, observando-se assim o seu caráter humano e complexo na obra” (Conrado, 2018, p. 74). Blimunda tem a capacidade de ver o que não está à mostra nem para os poderosos, como o rei: “não fales Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que

⁵⁴ Os textos *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (1983) e *Noites de insónia* (1874).

tudo são capazes de ver” (Saramago, 2013a, p. 53). Outro ponto que euforiza Blimunda é o fato de que podendo ver o interior de todas as pessoas que quisesse, ela não o faz com Baltasar, seu amante, demonstrando, desse modo, respeito e honrando a privacidade de seu companheiro: “eu não te quero ver por dentro, só quero olhar para ti, cara escura e barbada, olhos cansados” (Saramago, 2013a, p. 81). Além disso, a Blimunda cabe sabedoria para estabelecer críticas ao sistema em que estava inserida: “como não hei-de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é religião afinal” (Saramago, 2013a, p. 126). Com a inserção de Blimunda, Saramago chama atenção para os grandes sujeitos que podem ter passado despercebidos pela História tradicional, assim, preenche lacunas com personagens que visam a demonstrar a complexidade que é um ser humano.

Baltasar é o único desse núcleo que não encontra representante na História oficial, assim, ele representa todos os homens comuns, anônimos que existiram em Portugal do século XVIII e que não tiveram espaço nos manuais oficiais. Criado completamente por Saramago, Baltasar é um ex-soldado que, ao perder uma das mãos em uma batalha é expulso do exército por não ter mais utilidade: “mandado embora do exército por já não ter serventia nele” (Saramago, 1998, p. 34). Na apresentação de Baltasar se nota uma crítica a objetificação do homem perante as instituições sociais, uma vez que só são utilizadas como ferramentas de trabalho que, ao apresentarem algum defeito, são descartadas e rapidamente substituídas. Baltasar, então, vai a Mafra em busca de trabalho na construção do Convento, e lá conhece Blimunda e o padre Bartolomeu. Assim como Blimunda e o padre, Baltasar também é descrito euforicamente no romance, mas longe de ser um herói, Baltasar é um homem bom, o que seria difícil encontrar naquele meio. Mesmo sendo um homem do povo, um trabalhador em meio a tantos outros, ele ganha mais qualidades ao longo do texto do que os membros da realeza: é bondoso, pensa criticamente, sabe diferenciar as coisas que importam daquelas que não merecem sua atenção. Dessa maneira, os homens simples e esquecidos pela História oficial, como Blimunda e Baltasar, são valorizados e suas qualidades celebradas durante todo o romance: “não sabem estes dois, ler nem escrever, e, contudo, dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar” (Saramago, 2013a, p. 171).

Logo, a paródia saramaguiana pode ser notada nas críticas que são desferidas às várias instituições sociais ao longo de todo o romance. Primeiramente, nota-se uma forte crítica ao abuso de poder mediante a figura do rei D. João V: “Ordeno que [...] reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem [...] retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar [...] porque nada está acima da vontade real” (Saramago, 2013a, p. 282). Como consequência dessa autoridade, Saramago destaca a

opressão aos trabalhadores, bem como a forma que são tratados pela nobreza, como mera mão de obra: “os homens, que nunca viram o rei, os homens que o rei nunca viu” (Saramago, 2013a, p. 285). O próprio exército português é criticado pela forma como trata seus soldados:

A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras, [...] assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual. [...] Não há pior vida que a do soldado. [...] que entre portugueses traidores houve muitas vezes, ainda que nem tudo seja o que parece, por exemplo, aqueles soldados [...] não desertaram, antes foram para onde lhes dariam de comer, [...] em verdade mal se distinguem os guardas dos guardados, rotos uns, rasgados outros (Saramago, 2013a, p. 35, 38, 80, 121).

Ademais, as desigualdades sociais são colocadas em foco no romance saramaguiano: “há quem morra por muito ter comido durante a vida toda [...] Mas não falta, [...] falecendo mais facilmente, quem morra por ter comido pouco durante toda a vida” (Saramago, 2013a, p. 27). A violência presente em Portugal também ganha destaque no romance: “Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra, é o que diz quem lá andou [...] Na guerra há mais caridade” (Saramago, 2013a, p. 44-46). A própria Igreja é comparada também com a guerra: “ouve as trombetas ao longe e arrepia-se como se estivesse no campo da batalha” (Saramago, 2013a, p. 145); o autor chama atenção para as violências que ocorrem em nome de Deus: “e era tanta a afluência de mundo que nos degraus do adro se davam punhadas e punhaladas para entrar, de que alguns perderam a vida, que depois nem por milagre lhes seria restituída” (Saramago, 2013a, p. 20). Além disso, chama atenção a forma como o autor apresenta a maldade advinda de dentro da Igreja e daqueles que se denominam como cristãos, uma vez que surgem felizes ao assistir a morte de inocentes durante a Inquisição:

Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzam os frades, [...] diante das fogueiras armou-se um baile, dançam os homens e as mulheres, [...] e quando já for noite serão as cinzas espalhadas, nem o Juízo Final as saberá juntar, e as pessoas voltarão às suas casas, refeitas na fé, levando agarrada à sola dos sapatos alguma fuligem, pegajosa poeira de carnes negras (Saramago, 2013a, p. 48-52).

Esses trechos, repletos de críticas e dotados de teor irônico, permitem que Saramago apresente o “outro lado da História”, aquele que ficou oculto dos manuais oficiais e que construíram a ideia central do discurso histórico propagado como verdadeiro e absoluto. Ao tirar a máscara dessa “verdade”, o autor mostra que a História não é imutável, ao contrário, ela pode ser remodelada quantas vezes necessário, desde que a conheçamos por completo. Assim, a História oficial é questionada e desconstruída no romance saramaguiano por meio da paródia,

e o autor convida seu leitor a reconstruí-las, agora, chegando a novas interpretações e considerações sobre ela:

Ao ficcionalizar a História, portanto, mostrando outra versão dos fatos que a História relata, de modo dialético, Saramago cria uma perspectiva mais humana dessa mesma história, pois focaliza a realidade das relações entre os indivíduos, não se preocupando em firmar significados abstratos, ou ensinamentos, nos quais não haveria lugar para pessoas comuns, apenas para os detentores do poder, como ocorre no discurso histórico “oficial”. Ao contrário, ele faz outra história, denuncia os limites do viés oficial, e representa outra faceta dos acontecimentos, com ênfase no povo, na massa popular anônima que também contribui (e muito) para a memória do país. (Conrado, 2018, p. 71).

4.2.2 O paródico em O evangelho segundo Jesus Cristo (1991)

Na mesma perspectiva paródica de *Memorial do Convento* (1982), o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) também se constitui a partir de um diálogo estabelecido com outro texto, no caso, a *Bíblia*⁵⁵. A intertextualidade nesse romance se apresenta como uma “presença efetiva de um texto em outro” (Genette, 1982, p. 8), assim, quando o enunciador saramaguiano insere em seu texto os personagens, o espaço, o tempo, bem como enredos similares e citações presentes na *Bíblia*, ele faz com que seu enunciatário seja levado ao campo da intertextualidade, visto que se encontra a presença, implícita ou explicitamente, de elementos do texto bíblico nesse romance. No entanto, ao decorrer da leitura, o enunciatário pode constatar que muitas dessas similaridades são superficiais, uma vez que esses elementos advindos do texto-fonte sofrerão modificações e recontextualizações, a fim de que provoquem um efeito de sentido distinto daquele que foi objetivado inicialmente pelo texto bíblico. Dessa maneira, se a Bíblia almejava uma moralização e o ensino de preceitos cristãos, o romance saramaguiano busca uma crítica e reflexão deste texto.

Diante disso, o enunciador saramaguiano parte de uma obra basilar da cultura ocidental e retoma elementos que podem ser inseridos em novos contextos e ganhar novos contornos, pois, agora, serão atualizados diante das perspectivas de um sujeito situado em uma sociedade contemporânea, isto é, em um contexto histórico, cultural, social, econômico, ideológico e político distinto daquele em que o texto bíblico foi produzido⁵⁶. Logo, Saramago

⁵⁵ Vale ressaltar que elegemos a *Bíblia de estudo de Genebra* (2023) como fonte para a pesquisa e referência para as análises comparativas. A escolha por essa Bíblia se justifica por seu texto pertencer a João Ferreira de Almeida, aquele que primeiro traduziu a Bíblia, diretamente do latim, a chamada “Vulgata”, para o português, aproximando-se, desse modo, o máximo possível com o texto original.

⁵⁶ Importante destacar que, embora apresentemos alguns elementos do texto Bíblico que foram parodiados no romance de Saramago, nosso estudo não tem pretensão em mostrar todos os pontos de confluência entre as duas obras, uma vez que nossa pesquisa não tem isso como objeto de estudo. Os elementos que traremos em destaque são apenas os que foram considerados por nós como pertinentes em algum momento ao objetivo de nossa tese.

escreve um romance que busca, mais do que retomar os textos bíblicos, confrontá-los, atribuindo-lhes, a partir de suas reformulações e recontextualizações, novas interpretações. Essa necessidade de confrontar um texto consagrado faz parte de uma inquietação do autor português sobre o fato de a sociedade contemporânea ser facilmente alienada a ponto de seguir ideias e normas cristãs surgidas em séculos passados e, mesmo depois de tanto tempo, não as refutar ou as questionar. É isso o que o autor defende em sua entrevista publicada no livro *José Saramago: o amor possível* (2003):

O que me surpreende é que normalmente não se fale mais de Deus. Durante milhares de anos, a ideia de Deus, de qualquer deus, a ideia de uma transcendência, fez do homem o que ele é, e o que me surpreende é que as pessoas o tomem como uma espécie de dado imanente, que não tem por que ser posto em questão, que não tem por que ser objeto de debate, de exame, de crítica. Por isso, assim como falo do poder real, imediato, falo de outro poder que decididamente fez de mim a pessoa que sou. Não foi a economia portuguesa ao longo dos séculos que mentalmente fez de mim o que sou; foi essa ideia de Deus, de um Deus particular que criou a terra e o céu, o ser humano, Adão e Eva, depois Jesus, a Igreja, os anjos, os santos e a Inquisição. E o que me surpreende é que todo o mundo se comporte, em primeiro lugar, como se isso tivesse de ser assim e, sendo o que é, como se não tivesse importância alguma (Arias, 2003, p. 97).

A partir dessa inquietação, o autor propõe um diálogo entre a *Bíblia* e seu romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), obra que tem como ponto de partida o *Novo Testamento*. O termo “segundo”, presente no título do romance, já leva o enunciário, desde o primeiro contato com o livro, a uma pista de que o romance se trata de uma intertextualidade com o texto bíblico, ou seja, diferentemente do texto-fonte, o enunciário não está diante de um texto teológico, mas de outra obra, uma outra versão. Dessa forma, se conhecemos o evangelho segundo Mateus, segundo Lucas, segundo Marcos e segundo João⁵⁷, agora, seria Jesus seu próprio evangelista. Ademais, o elemento linguístico “segundo” presente no título também sugere a possibilidade de um texto em que há uma certa concordância entre o sentido que o enunciadador saramaguiano almeja construir textualmente e o que o personagem Jesus

Logo, aqui não serão apresentadas reflexões profundas sobre a Bíblia e nem o conjunto total de similaridades e distinções advindas dela que compõem a obra saramaguiana.

⁵⁷ De acordo com Ramos (2024), durante o Concílio de Nicéia, em 325, o imperador Constantino reuniu pela primeira vez líderes da Igreja Católica com o objetivo de discutir alguns pontos caros ao catolicismo. Em um desses debates, ficou estabelecido que os evangelhos de Lucas, Mateus, Marcos e João foram, de fato, inspirados pelo Espírito Santo, logo, poderiam fazer parte da Bíblia, enquanto outros foram descartados por não haver uma certeza quanto à inspiração divina. O evangelho de Mateus teria sido escrito por ele logo após ter sido convidado por Jesus para ser um dos seus 12 apóstolos, logo, Mateus teria vivenciado muito do que foi escrito. Já Marcos, não era apóstolo de Jesus, mas era tido como seu seguidor, além de ser muito amigo de Pedro. Lucas apresenta dois pontos importantes em seu evangelho: é o único que cita as datas do que está narrando e tem o evangelho com a linguagem mais literária possível. Por fim, João é considerado um dos apóstolos mais queridos de Jesus, tanto que é a ele que Jesus pede, no momento de sua crucificação, que cuide de sua mãe, Maria. Cada um desses evangelhos carrega, até hoje, dúvidas quanto ao período em que foram escritos, bem como da própria autoria.

apresenta de sua história, tudo isso mesclado e apresentado no texto saramaguiano, uma vez que o enunciador estaria construindo uma narrativa conforme Jesus o apresentou.

Assim, a partir do termo “segundo”, o enunciatário é levado a pensar que esse será um evangelho narrado por Jesus, o que é, na verdade, uma “trapaça” do enunciador, pois o narrador é outro. O narrador saramaguiano coloca-se, desse modo, como o quinto evangelista, reforçando a ideia de que sua narrativa se trata de um evangelho narrado por ele apresentando a vida de Jesus: “se não fosse suspeitosíssima debilidade, sobretudo em *boca de evangelista, este* ou outro qualquer” (Saramago, 2004b, p. 245, grifos nossos); “o que se pretende é tão só bem dispor o leitor *deste evangelho* a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios da vida pastoril” (Saramago, 2004b, p. 228, grifos nossos); “sendo *Jesus o evidente herói deste evangelho*” (Saramago, 2004b, p. 239, grifos nossos).

A intertextualidade continua para além do título da obra, agora, nas epígrafes que antecedem o início do texto ficcional. E é por meio dessas epígrafes que se percebe o teor parodístico do romance, uma vez que elas antecedem o caráter sarcástico, irônico e discordante do texto-fonte que se perpetua por todo o evangelho saramaguiano. Assim, as epígrafes presentes no romance apresentam um caráter relevante na obra, visto que elas sugerem a relação entre os textos que estão estabelecendo um diálogo e, mais do que isso, demonstram que essa é uma relação de discordância. A primeira epígrafe que se apresenta no romance é, na verdade, a abertura do evangelho de Lucas, capítulo 1, versículos do 1 ao 4, texto-fonte, que carrega consigo uma questão controversa que é utilizada pelo enunciador saramaguiano para a construção do romance:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído.

De acordo com o texto bíblico, Lucas seria o autor do evangelho que leva seu nome. No entanto, por ser *gentio*, isto é, fazer parte de um povo estrangeiro, logo, pagão, era um recém-convertido ao cristianismo e, por isso, não chegou a vivenciar todos os fatos narrados no evangelho que escreveu. Entretanto, em suas peregrinações de evangelização com Paulo, reuniu testemunhos que depois transpôs para seu livro que seria, assim, o terceiro evangelho da *Bíblia*, com o objetivo de converter outros *gentios* ao cristianismo. Percebe-se, dessa maneira, que esse evangelho foi escrito por uma pessoa que não o viveu, e isso é marcado pelas próprias palavras de Lucas na epígrafe acima: “resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem”. É dessa mesma premissa que Saramago

faz uso, pois, se Lucas escreveu um evangelho que nunca viveu, ele também o poderia fazer. Portanto, Saramago torna-se, assim, o quinto evangelista, mas atribuindo a Jesus uma suposta autoria.

Já a segunda epígrafe que antecede o romance é uma citação de Pilatos presente no evangelho de João no capítulo 19, versículo 22: “Quod scripsi, scripsi”. A frase que constitui a inscrição que estaria acima da cruz de Jesus significa, do modo que está escrita, “Este homem disse ser o rei dos judeus”, em vez de “Jesus de Nazaré, rei dos Judeus”. Sobre essa contradição entre as frases, Pilatos responde apenas: “O que escrevi, escrevi” (Jo 19, 19, 21). Essa expressão “disse ser” confere ao enunciador saramaguiano o tom de sátira que ele almeja em seu texto, logo, utiliza-se dessa passagem para compor o tom irônico para com o texto-base. Assim, as falas de Lucas e Pilatos, retiradas do texto-fonte, funcionam, no texto saramaguiano, como argumentos irônicos para esse novo evangelista, que também não conheceu Jesus e nem viveu no mesmo tempo que ele, mas cujas palavras se manterão, independentemente de críticas e comentários negativos que venha a receber pelo romance produzido, pois “o que escrevi, escrevi” (Jo 19, 19, 21).

Ademais, a intertextualidade entre o romance saramaguiano e o texto bíblico se estabelece nos momentos em que passagens e situações do texto-fonte são retomadas no romance, porém recontextualizadas e atribuindo a elas um novo sentido. Observa-se que muitas vezes essa recontextualização produz um efeito de sentido específico ao romance: a construção de um Jesus mais humanizado, isto é, distante do divino e mais próximo ao homem comum. Exemplo disso é a reformulação da concepção de Jesus no romance, ou seja, desde o início de sua existência, o narrador saramaguiano já coloca Jesus no mesmo patamar que todos os outros seres humanos. No texto bíblico, Maria, sua mãe, era uma mulher virgem e prometida a José quando o anjo Gabriel veio anunciar que ela engravidaria do filho de Deus por intermédio do Espírito Santo, como narrado no evangelho de Lucas 1, 30.31: “O anjo, então, disse: Não tenhas medo, Maria! Encontraste graça junto a Deus. Conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus”. Essa maneira extraordinária de concepção que só faz sentido dentro de uma narrativa em que enunciador e enunciatário estão de acordo quanto à existência de acontecimentos que a razão humana não pode alcançar, aspectos esses que prevalecem no texto bíblico, é negada no romance. Desse modo, na paródia saramaguiana, essa concepção divina de Jesus é substituída por uma que é comum a todo e qualquer ser humano, visto que Jesus é fruto da relação sexual entre Maria e José e nasce de maneira semelhante a todos os homens:

José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para

cima, à altura do ventre, quando ele já se vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria entretanto, abrira as pernas [...] Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, [...] em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado. (Saramago, 2004b, p. 26- 27).

Assim, pontos importantes para a divinização de Jesus, como a virgindade de Maria e a presença do Espírito Santo para que sua fecundação ocorresse, são ocultados no romance saramaguiano e em seu lugar surge uma concepção banal, comum a todos os homens: “o filho de José e Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio” (Saramago, 2004b, p. 83). Diante disso, o divino, o milagroso e o extraordinário feito que tornaria Jesus um ser único e especial é substituído por algo generalizante e de caráter coletivo, colocando-o no mesmo nível de todos os homens desde o início de sua vida. Além disso, o anjo que anuncia a gravidez a Maria, outro aspecto que diviniza a concepção de Jesus no texto bíblico, é substituído, no evangelho saramaguiano, por um mendigo, revelando a predileção do autor em valorizar aqueles que são oprimidos no meio social: “e o mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar” (Saramago, 2004b, p. 23).

Ademais, são muitas também as inversões e substituições das referências bíblicas realizadas no romance saramaguiano: se Jesus nasce em uma manjedoura no texto-fonte, no romance ele nasce em uma caverna; se os reis magos levaram ouro, incenso e mirra, agora levam leite, queijo e pão – presentes considerados socialmente como mais “úteis” para a vida humana; se Jesus era um adolescente obediente aos pais – “e Jesus ia crescendo em sabedoria, tamanho e graça diante de Deus e dos homens” (Lc 2, 51.52) –, no evangelho saramaguiano ele crescia como muitos adolescentes, rebelde, contrariando e questionando as atitudes dos pais; se no texto bíblico Maria Madalena era apenas uma mulher a qual Jesus conheceu para expulsar demônios, no romance ela é uma mulher com quem Jesus viverá uma relação sexual e amorosa; se a *Bíblia* justificava a existência e a morte de Jesus como um projeto de Deus para a salvação da humanidade, no romance Jesus é apenas a forma que Deus encontrou para ter seu nome conhecido e venerado entre todas as nações e por todos os séculos:

Não criei nenhum mundo, não posso avaliar, disse Jesus, Pois é, não podes avaliar, mas ajudar, podes, Ajudar a quê, *A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente*, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, *passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega*, E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. As duas palavras, mártir, vítima,

saíram da boca de Deus como se a língua que dentro tinha fosse de leite e mel, mas um súbito gelo arrepiou os membros de Jesus, tal qual se o nevoeiro se tivesse fechado sobre ele, ao mesmo tempo que o Diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade. Disseste-me que me darias poder e glória, balbuciou Jesus, ainda tremendo de frio, E darei, e darei, mas lembra-te do nosso acordo, tê-los-ás, mas depois da tua morte, E de que me servem poder e glória, se estou morto, Bem, não estarás precisamente morto, no sentido absoluto da palavra, pois, sendo tu meu filho, estarás comigo, ou em mim, ainda não o tenho decidido em definitivo, Nesse sentido que dizes, que é não estar morto, É, por exemplo, veres, para todo o sempre, *como te venerarão em templos e altares, ao ponto, posso adiantar-to desde já, de as pessoas no futuro se esquecerem um pouco do Deus inicial que sou, mas isso não tem importância, o muito pode ser partilhado, o pouco não o deve* (Saramago, 2004b, p. 309, grifos nossos).

No trecho acima, fica nítida a intenção de Deus ao colocar Jesus no mundo e ao declarar sua morte: difundir seu nome entre todos os povos e, por meio do sacrifício e da morte de seu filho, ser lembrado e venerado eternamente. Intenção essa que se mostra oposta a que foi propagada pela *Bíblia*, que pregava a vinda de Jesus como um meio de salvação do pecado de todos os homens. Enquanto no texto bíblico Deus se apresenta como um pai amoroso que, querendo proteger e livrar a humanidade – seus também filhos amados – do pecado, deu seu filho único para que por todos os outros morresse, no romance saramaguiano Deus representava um pai que, longe de amor e compaixão, causava um certo receio em seu filho, pois o usava para alcançar a fama e o poder, objetos de valor mais desejados por ele. Assim, enquanto a *Bíblia* difundiu por séculos a narrativa de um Deus amoroso, bondoso, gentil e misericordioso, a narrativa saramaguiana paródica apresenta uma outra versão desse sujeito, sendo agora portador de adjetivos como vaidoso, vingativo, ambicioso e frívolo. Maria de Magdala, em diálogo com Jesus, salienta essa versão de Deus:

Não sei nada de Deus, a não ser que *tão assustadoras devem ser as suas preferências como os seus desprezos*, Onde foste buscar tão estranha ideia, Terias de ser mulher para saberes o que significa *viver com o desprezo de Deus*, e agora vais ter de ser muito mais que um homem para viveres e morreres como seu eleito, Queres assustar-me, Vou-te contar um sonho que tive, uma noite apareceu-me em sonho um menino, de repente apareceu vindo de parte nenhuma, apareceu e disse *Deus é medonho*, disse-o e desapareceu, não sei quem fosse aquela criança, donde veio e a quem pertencia, Sonhos, Ninguém menos do que tu pode dizer a palavra nesse tom, E depois, que aconteceu, Depois comecei a ser prostituta, Já deixaste tal vida, Mas o sonho não foi desmentido, nem mesmo depois que te conheci, Diz-me outra vez, como foram as palavras, *Deus é medonho*. Jesus viu o deserto, a *ovelha morta*, o *sangue na areia*, ouviu a coluna de fumo suspirando de satisfação, e disse, Talvez, talvez (Saramago, 2004b, p. 307, grifos nossos).

Enquanto Deus sai do espaço de euforização bíblica e passa a ocupar o espaço de disforização no romance saramaguiano, com o personagem Diabo parece haver uma dualidade tímica. Na paródia saramaguiana é dada voz a esse sujeito e suas falas revelam que muito do que se atribui a ele, na *Bíblia*, na verdade, teria sido, de acordo com o romance saramaguiano,

construção de Deus. Assim, a criação das ideias de pecado, culpa e castigo são de responsabilidade de Deus, e não no Diabo, uma vez que foi ele quem proclamou o pecado original advindo de Eva, ao comer do fruto proibido, e foi ele quem designou castigos aos homens decorrentes desse pecado. No evangelho saramaguiano, o narrador chama atenção para o fato de que, se Deus tudo pode, ele poderia não ter permitido que o pecado entrasse no mundo, bem como os castigos e o medo em pecar: “mas não é verdade que o medo seja uma arma minha, não me lembro de ter sido eu quem inventou o pecado e o seu castigo, e o medo que neles há sempre” (Saramago, 2004b, p. 384).

Surgindo na narrativa saramaguiana inicialmente como um pastor, o diabo acompanha Jesus desde o seu nascimento até sua morte e o faz refletir várias vezes sobre as ações de Deus, levando Jesus a um estado de inquietação e de pensamento crítico: “se existe Deus terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para a ovelha, um para o que morre e um para o que mata” (Saramago, 2004b, p. 233). Deus e Diabo se constituem, no romance saramaguiano, como seres complementares, e não simplesmente antagônicos, uma vez que a existência de um depende da existência do outro: “se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal” (Saramago, 2004b, p. 393). Os dois são, portanto, codependentes um do outro, de igual modo que Jesus os enxerga como sendo quase iguais: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos” (Saramago, 2004b, p. 368).

Além de Deus e o Diabo, há outro sujeito que também sofre alterações na paródia saramaguiana. Biblicamente encontramos José como um pai amoroso e que faz de tudo para salvar seu filho, levando Jesus, ainda recém-nascido, de Belém para o Egito, uma vez que “um anjo do Senhor apareceu em sonhos a ele e lhe disse: Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito! Fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para matá-lo” (Mt 2, 13). Tomando conhecimento de que o filho de Deus, o Messias, iria nascer e temendo perder seu poder, Herodes ordenou que matassem todos os meninos que nascessem naqueles dias. Assim, a ação de José, no texto bíblico, é vista como honrosa, como pertencente a um pai cuidadoso e protetor, que leva a esposa e o filho para um lugar de segurança. No entanto, no romance saramaguiano, essa decisão de José não é apresentada como heroica, mas, sim, como covarde, pois ele foge com sua esposa e deixa que centenas de crianças sejam sacrificadas em Belém, pois não avisa aos pais do perigo que seus filhos corriam:

Disse o anjo, Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas. Disse Maria, Que podia eu ter feito. Disse o anjo, Tu, nada, que o soubeste tarde de

mais, mas o carpinteiro podia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças, ainda havia tempo para que os pais delas as levassem e fugissem (Saramago, 2004b, p. 116).

Ao tomar ciência desse fato, Jesus sente desprezo por seu pai e, sentindo que sua existência é um fardo, sente-se como herdeiro do pecado de José, visto que sua vida é fruto da morte de outras crianças. Então, Jesus decide sair de casa e começa, assim, a sua peregrinação: “este moço vai puro e sem mancha de erro próprio, embora leve já perdida a inocência, que não é possível ver a morte e continuar como antes” (Saramago, 2004b, p. 202). Percebe-se, desse modo, que o romance saramaguiano retoma passagens e personagens do texto bíblico com o intuito de reescrevê-los, inserindo-os em novos contextos e atribuindo-lhes novos significados. Deus e José, por exemplo, deixam de ser sujeitos simples, que eram dotados apenas do bem – fomentando a ideia de maniqueísmo em que ou se era totalmente bom ou totalmente mau –, e que suas ações poderiam ser previstas pelo enunciatório, e passam, no romance, a se apresentarem como seres complexos, pois, como qualquer outro sujeito, são formados tanto pelo bem quanto pelo mal, assim, no texto saramaguiano, suas ações e sentimentos não podem ser antecipados e nem previstos, já que variam de acordo com cada situação e a depender da perspectiva de quem observa.

O mesmo ocorre com o uso de passagens bíblicas que são retomadas no romance e sofrem uma recontextualização. Exemplo disso é quando no romance o narrador faz uso da passagem inscrita em Mateus 9, 5-6 que relata o momento em que Jesus realiza um milagre ao fazer um paralítico andar. Após narrar o milagre, há um comentário feito pelo narrador saramaguiano que recobre esse milagre de críticas e questionamentos quanto a sua possível veracidade, uma vez que, segundo o narrador, o paralítico ficou de pé “ainda por cima recuperado das forças, apesar da inação causada pela paralisia” (Saramago, 2004b, p. 402). Desse modo, o milagre advindo do texto bíblico ganha novos contornos no romance saramaguiano, visto que o narrador apresenta ao enunciatório sua descrença quanto a uma pessoa que deveria ter suas pernas atrofiadas – pois segundo a medicina, quando não se movimenta o membro ele perde força e musculatura – conseguir de uma hora para outra não apenas recuperar movimentos, mas ficar de pé. Logo, se na *Bíblia* milagres são inquestionáveis, no romance saramaguiano a perspectiva é outra, são “meros prodígios caseiros, hábeis prestidigitadores, passes do tipo mais-rápido-do-que-o-olhar, no fundo pouco diferentes dos truques que certos mágicos do oriente manipulavam com muito menos rústica arte” (Saramago, 2004b, p. 349). Isso contribui para que o romance humanize ainda mais Jesus, pois os milagres

presentes no texto bíblico são substituídos, no romance, por ações ilusórias e enganosas que qualquer ser humano poderia realizar.

Outra recontextualização no romance saramaguiano é notada na descrição da crucificação de Jesus. O narrador saramaguiano apresenta o Bom Ladrão e o Mau Ladrão, ambos crucificados ao lado de Jesus, situação essa advinda do texto-fonte, porém a semelhança com a *Bíblia* é desfeita no momento em que o narrador inscreve um comentário nesta cena em que coloca em questão o arrependimento e o perdão cristão. Do mesmo modo que o narrador saramaguiano questiona os milagres que são apresentados bíblicamente, também questiona a ideia de que basta se arrepender dos pecados na hora da morte e tudo lhe será perdoado, mostrando, assim, uma crítica do narrador ao preceito cristão do perdão:

Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem *sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza* (Saramago, 2004b, p. 17, grifos nossos).

Esse projeto de humanização de Jesus no romance saramaguiano a partir de comentários irônicos também ocorre quando, mais uma vez, há uma quebra de um dos aspectos mais caros à tradição cristã: a castidade de Jesus. Embora não haja passagens bíblicas que deixem explícita a ideia de que Jesus era virgem, também não há nenhuma indicação de que ele tenha tido qualquer tipo de envolvimento sexual ou mesmo amoroso com alguém. Contudo, no romance saramaguiano, Maria de Magdala⁵⁸ é inserida na narrativa como “par romântico” de Jesus, como aquela que irá tirar sua virgindade e ensiná-lo a descobrir os prazeres do corpo, além de acompanhar-lhe em suas peregrinações, chegando a aconselhá-lo diante de situações difíceis. Enquanto no texto bíblico Jesus era um ser divinizado, que não precisava de uma mulher, de sexo ou prazer, a paródia saramaguiana afasta-o dessa aura casta e o aproxima ainda mais dos homens:

Hesitando, Jesus abriu-os [olhos], imediatamente os fechou deslumbrado, tornou abri-los e nesse instante soube o que em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça perfumada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como filhinhos gémeos de uma gazela, mas soube-o

⁵⁸ Vale ressaltar que nossa pesquisa não tem por pretensão realizar um levantamento bibliográfico sobre a história de Maria Madalena, bem como sobre os mitos que a rodeiam, uma vez que não se constituem como objetivos de nossa tese. O que apresentamos em nosso trabalho sobre Maria Madalena é apenas o que consideramos como essencial para a contextualização dessa personagem e para os questionamentos que levantaremos sobre ela durante a análise do romance saramaguiano.

ainda melhor, e, definitivamente, quando Maria se deitou ao lado dele (Saramago, 2004b, p. 282).

A respeito dessa companheira de Jesus, há muitas controvérsias, inclusive dentro do próprio texto bíblico, a respeito da vida dessa mulher, principalmente devido à ideia de que talvez Maria Madalena seja a fusão de três Marias que pertencem à leitura bíblica:

A personagem Maria Madalena surge da fusão de outras três figuras femininas, a saber, Maria de Magdala, da qual Cristo expulsa sete demônios, que o segue até ao Calvário e que se julga ser a primeira testemunha da ressurreição; Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro; e a pecadora anônima que, em casa de Simão o Fariseu, banha os pés de Cristo com as suas lágrimas, enxuga-os com os seus cabelos, cobre-os de beijos, unge-os de perfume (Oliveira, 2009, p. 1).

A fusão dessas três mulheres em apenas uma, Maria Madalena, fomenta a construção de uma mulher que pertencia ao círculo de Jesus e que com ele convivia, mas que se apresentava como uma mulher pecadora. Essa confusão de características e de Marias povoa os evangelhos de Lucas, Mateus, Marcos e João, uma vez que em cada um deles Maria Madalena ganha contornos diferentes, ajudando, assim, na construção de uma mulher que seria o resultado da mistura de todas as características de cada uma dessas Marias. Diante disso, por um lado Maria Madalena é descrita como uma mulher que seguia Jesus, uma apóstola, assistiu a sua crucificação e que foi ao túmulo dele para ungir seu corpo no dia de Páscoa e foi a primeira pessoa para quem Jesus apareceu após sua ressurreição: “Ora, tendo ressuscitado na madrugada do primeiro dia da semana, ele apareceu primeiro a Maria Madalena” (Mc 16,9). Ao ressuscitar, Jesus poderia ter escolhido qualquer pessoa para ser a primeira a vê-lo realizar tal feito e ir anunciar sua volta, no entanto, coube a Maria Madalena esse papel, tornando-a, assim, uma protagonista em sua história:

Disse-lhe Jesus: “Maria!” Voltando-se, ela lhe diz em hebraico: “Rabbuni!”, que quer dizer “Mestre”. Jesus lhe diz: “Não me retenhas, pois ainda não subi ao Pai. Vai, porém, a meus irmãos e dize-lhes: Subo a meu Pai e vosso Pai; a meu Deus e vosso Deus”. Maria Madalena foi anunciar aos discípulos: “Vi o Senhor”, e as coisas que ele lhe disse (Jo 20, 16-17).

Por outro lado, como no evangelho de Lucas, Maria Madalena é apresentada com uma mulher possuída por demônios e com sintomas hoje concebidos como psicossomáticos:

E aconteceu depois, que Jesus caminhava por cidades e aldeias pregando, e anunciando o reino de Deus e os doze com ele. E também algumas mulheres, que ele tinha livrado de espíritos malignos e de enfermidades. Maria, que se chama Madalena, da qual Jesus havia expulso sete demônios, e Joana, mulher de Cuza, procurador de Herodes, e Susana, e outras muitas, que lhes assistiam de suas posses (Lc, 8, 1-3).

A essa representação de portadora de enfermidades psicossomáticas, soma-se, ainda, a ideia de que Maria Madalena era uma pecadora, adúltera e prostituta. O termo *prostituta* foi usado de forma equivocada pelo Papa Gregório Magno durante seu sermão de Páscoa, em 591. O Papa usou pela primeira vez o substantivo *prostituta* ao fazer referência à pecadora que é descrita no evangelho de Lucas. A partir de então disseminou-se a ideia de que Maria Madalena seria, portanto, uma prostituta, e tal adjetivo passou a seguir sempre ao lado dessa mulher no imaginário coletivo⁵⁹.

[...] à biografia e perfil de Madalena, que, pelos textos de Lucas, sofria de algumas enfermidades psicossomáticas, foi acrescentado o perfil de uma mulher pecadora que ungiu os pés de Jesus, com sua feminilidade explícita (perfumes, lágrimas, cabelos soltos), e o motivo de seu pecado ter sido identificado como a prostituição, mais o episódio de quase apedrejamento de uma mulher adúltera, que nem sequer é nomeada por João. Estava feita a confusão, a síntese de três biografias, formando o tríptico rosto de Madalena – endemoninhada, pecadora e prostituta – que perdurou durante séculos entre leigos no assunto (Ferraz, 2003, p. 25).

A partir dessas controvérsias, Maria Madalena é vista em muitos textos como uma mulher pecadora, prostituta e que se envolveu sexualmente com Jesus, embora nada disso esteja explicitamente dito no texto bíblico, ou seja, não passa de especulações. Foi baseado em uma dessas controvérsias que Saramago escreveu seu evangelho e fez de Maria Magdala uma mulher com contornos e descrições que negam o ideal de comportamento feminino defendido no texto bíblico. Se na Bíblia o pecado e a prostituição eram condenados, no evangelho saramaguiano é legitimado, uma vez que é com esse sujeito que o filho do divino, Jesus, mantém uma relação de amor. Além disso, se no texto bíblico essa mulher apenas seguia Jesus, no evangelho saramaguiano ela orienta e aconselha Jesus, ela é portanto, dotada de sabedoria, ou seja, a competência semiótica do poder cognitivo. Assim, realiza-se uma inversão de valores, exaltando o sujeito feminino que antes era excluído no texto-fonte, marcando, dessa maneira, o sentido parodístico do texto saramaguiano com o objetivo de humanizar Jesus e euforizar o feminino.

⁵⁹ Faz-se relevante destacar que o papel inferiorizado e deturpado de Maria Madalena também é consequência de mudanças operadas dentro do próprio cristianismo: “O cristianismo primitivo começou com um ‘discipulado de iguais’ e terminou com a subordinação das mulheres. E um dos motivos desta mudança de status da mulher foi à transição do cristianismo de movimento oral para movimento dependente da autoridade de textos escritos. Com o movimento oral, as mulheres e as outras pessoas marginalizadas participavam como líderes. O movimento era fundado na autoridade oral, e dentro de uma cultura oral. Mas a partir do século II, a confiança passou para os textos e se tornou um cânone fixo, o NT. Nesse processo de escrever e de autorizar textos, as vozes e as histórias femininas foram omitidas e marginalizadas. Essa mudança resultou na perda das histórias femininas e na distorção e minimização das tradições de mulheres que sobreviveram ao texto escrito” (Santos, 2007, p. 6-7).

Além disso, essa humanização de Jesus pode ser percebida em vários momentos do romance. No momento da crucificação, por exemplo, o narrador saramaguiano declara que Jesus não deveria ser tratado como diferente dos outros homens que ali também eram crucificados. Esse comentário é dotado de crítica, pois, de acordo com o texto cristão, todos são filhos de Deus, logo, todos deveriam ter suas mortes choradas e sentidas, no entanto, o narrador do romance chama atenção para o fato de que a *Bíblia* deu nome e atenção a apenas um desses homens que foram crucificados. E essa predileção a um filho é contrária ao que o romance saramaguiano almeja, uma vez que busca colocar Jesus no mesmo patamar dos homens comuns, logo, o narrador saramaguiano comenta com sarcasmo e crítica o fato de o texto bíblico não considerar as outras mortes tão relevantes quanto a de Jesus:

Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores (Saramago, 2004b, p. 18).

Inclusive, no romance, o próprio Jesus, em um diálogo com Deus, afirma que não se considera diferente dos demais: “Sim, és meu filho, Como pode um homem ser filho de Deus, Se és filho de Deus, não és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei” (Saramago, 2004b, p. 304). Essa necessidade de haver um ser que se diferencia dos outros por ser mais especial é, portanto, advinda de Deus, é um projeto dele para que seu nome tenha glória, fama e poder, e até mesmo seu filho, Jesus, crítica e nega seu projeto, colocando-se como um homem simples e comum.

Outra importante inversão de passagens bíblicas no romance saramaguiano ocorre no momento da crucificação de Jesus, pois, enquanto na *Bíblia* encontramos a seguinte fala de Jesus: “Pai, perdoa-lhes porque não sabem o que fazem” (Lucas, 23:34), em que Jesus pede a Deus que perdoe o erro dos homens ao crucificá-lo por não terem ainda entendido o projeto de Deus para salvar a humanidade; no romance ele diz “homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (Saramago, 2004b, p. 444), chamando agora de pecador o próprio Deus, e pedindo aos homens que perdoem esse pai pecador. Diante disso, até Deus, aquele ser considerado supremo e divino originalmente, no romance passa a ter aspectos humanos, pois apresenta a mesma complexidade de caráter dos homens comuns, é capaz de errar, deixa-se envaidecer, preza por fama e poder e pode agir dominado pela ira e vingança: “Quando chegará, Senhor, o dia em que virás a nós para reconheceres os teus erros perante os homens” (Saramago, 2004b, p. 142). Assim, a crucificação de Jesus é apresentada no romance como um capricho

egocêntrico de Deus que tem início na morte de seu Jesus, mas que perdurará por muito tempo, isto é, além de Jesus muitos outros morrerão em seu nome:

Estou à espera, De quê, perguntou Deus, como se estivesse distraído, De que me digas quanto de morte e de sofrimento vai custar a tua vitória sobre os outros deuses, com quanto de sofrimento e de morte se pagarão as lutas que, em teu nome e no meu, os homens que em nós vão crer travarão uns contra os outros, Insistes em querer sabê-lo, Insisto, Pois bem, edificar-se-á a assembleia de que te falei, mas os caboucos dela, para ficarem bem firmes, haverão de ser cavados na carne, e os seus alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras que só no futuro serão conhecidas (Saramago, 2004b, p. 380-381).

De igual modo que ocorre em *Memorial do Convento* (1982), a paródia saramaguiana prioriza a humanização de seus personagens, tornando-os seres complexos. Logo, no evangelho saramaguiano, encontramos um Deus que tem preferência entre os filhos, faz-se omissos em momentos nos quais poderia salvar vidas, bem como não fez nada para acabar com as guerras e mortes da História, por exemplo, entre outras inúmeras ações que o caracterizam como um ser longe da perfeição divina e o aproxima da complexidade humana. Deus, portanto, é humanizado e constituído como um ser rancoroso, irado, egoísta, entre outros traços morais disfóricos, rompendo com a ideia difundida por séculos, de acordo com a *Bíblia*, de que existia nos céus um ser divino e perfeito que, de lá, tudo regia.

4.2.3 O paródico em *Caim* (2009)

Além de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), há outro romance de Saramago que estabelece um diálogo com a Bíblia: *Caim* (2009), último livro que o autor publicou em vida. Enquanto o primeiro se configura como uma paródia do Novo Testamento, o segundo foca nas narrativas do Antigo Testamento, mais precisamente, na história de Caim. Ademais, na mesma perspectiva do evangelho, nesse outro romance há o mesmo tom irônico e sarcástico do narrador saramaguiano ao apresentar as ações de um Deus rancoroso, vingativo e egoísta. A partir do fratricídio de Caim contra Abel, o narrador finca na narrativa a imagem de um Deus que tem predileção por determinados filhos enquanto despreza outros, contrariando, assim, o ideal de um Deus amoroso e bondoso para com todos seus filhos, ideal esse que o texto bíblico propagou ao longo dos séculos. Diante disso, a paródia saramaguiana, mais uma vez, reinventa as narrativas bíblicas construindo um texto que dessacraliza a imagem de Deus, ao tempo em que valoriza o ser humano, mesmo aqueles que seriam considerados no texto-fonte como amaldiçoados.

Em *Caim* (2009), o enunciador saramaguiano proporciona ao enunciatário uma viagem pelos acontecimentos bíblicos narrados principalmente no Pentateuco, isto é, nos cinco primeiros livros do *Velho Testamento: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*. A paródia saramaguiana transforma Caim em um anti-herói e em uma testemunha ocular de tudo o que aconteceu e foi narrado nestes livros bíblicos, e, através de um narrador onisciente, porém intruso, o enunciatário vivencia as narrativas bíblicas, agora, sob uma perspectiva diferente da que foi oferecida pelo texto-fonte. Além disso, graças à flexibilidade permitida pela ficção, é possível inserir Caim em momentos que fogem à cronologia estabelecida pela *Bíblia*, assim, o personagem transita entre passado e futuro de uma maneira que só o texto literário lhe permitiria fazer, bem como possibilita o trânsito do personagem entre cenários reais e fantásticos. Nessas viagens entre passado e futuro, Caim acaba por visualizar muitos dos acontecimentos que foram relatados nos textos bíblicos, além de conseguir, inclusive, modificar algumas das narrativas bíblicas por não concordar com as ações de Deus, como salvar Isaac da morte e não permitir que o projeto de Deus, em destruir a humanidade a partir do dilúvio e criar outra, fosse realizado. Ademais, o enunciador saramaguiano investe nas lacunas existentes no texto bíblico optando por preenchê-las com seu tom de ironia, crítica e desaprovação. Assim, “nesse processo de construção-reconstrução, a paródia promove um esvaziamento do modelo original com intuito de recriá-lo e preenchê-lo” (Oliveira, 2012, p. 47).

De modo semelhante ao que ocorreu em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em *Caim* (2009) as marcas textuais que levam o enunciatário a perceber que se trata de uma paródia do texto bíblico podem ser encontradas já no início, pois na epígrafe do livro há uma troca do nome “Bíblia” por “Livro dos disparates”, antecipando, assim, o tom irônico e crítico que irá perdurar durante a narrativa. A epígrafe do romance apresenta a seguinte citação retirada de Hebreus, 11, 4: “Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala”. Em vez de colocar a referência da citação como pertencente ao texto bíblico, há como referência apenas “Livro dos disparates”. Entendendo o termo *disparate* como aquilo que é contrário à razão, à sensatez e ao bom senso, um absurdo, uma tolice, um despropósito, logo, compreendemos o tom que a narrativa saramaguiana atribuirá ao texto bíblico por escolher assim defini-lo.

Ademais, há novamente a desconstrução de ideais propagados pela *Bíblia*, exemplo disso é o rompimento que o enunciador saramaguiano estabelece com uma das grandes premissas do texto judaico-cristão: a criação da mulher como acontecendo depois da criação do homem e advindo de sua costela, como nos é apresentado em Gênesis. Distintamente do texto

bíblico, no romance saramaguiano, tanto Adão quanto Eva já surgem na narrativa prontos, ou seja, o narrador apaga o momento da criação dos homens, deletando, assim, propositadamente, também a ideia de que o homem teria surgido primeiro e que a mulher seria a segunda, a posterior, a submissa. A respeito da criação do homem e da mulher, na obra saramaguiana, temos apenas que Deus em um “acesso de ira, surpreendentemente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido *fiat*, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo” (Saramago, 2016, p. 9). A paródia de Saramago quebra, dessa maneira, com a concepção de que a mulher seria um ser que é dependente do homem para existir. Há, portanto, uma intenção em desconstruir a ideia de submissão feminina que foi propagada por via bíblica.

Outro ponto desconstruído na paródia saramaguiana diz respeito ao fato de o enunciador se utilizar de Adão e Eva para estabelecer, de um lado, um ser passivo, que segue as normas vindas de Deus, que nada questiona, ou seja, Adão apresenta-se como um sujeito que se deixa manipular por Deus, enquanto que de outro lado surge Eva, um sujeito que finge ser submissa aos preceitos de Deus, mas que acaba por romper com todos eles. Entre esse par surge o par semântico *sagrado versus profano* – que será levado ao ápice na narrativa quando surgir o segundo par: Caim e Lilith. Depois de expulsos do Éden, passando fome, desamparados por Deus, é Eva quem decide por ir em busca de alimentos no jardim que lhes fora proibido. Enquanto ao homem cabe o medo e a covardia, à mulher cabe a coragem:

Se não conseguir, não terei perdido mais que os passos para lá e para cá e as palavras que lhe disser, respondeu ela. Pois sim, mas iremos ter problemas se o querubim nos for denunciar ao senhor, Mais problemas que estes que temos agora, sem modo de ganhar a vida, sem comida para levar à boca, sem um teto seguro nem roupas dignas desse nome não vejo que problemas nos possam advir mais, o senhor já nos castigou expulsando-nos do jardim do éden, pior do que isto não imagino o que poderá ser, Sobre o que o senhor possa ou não possa não sabemos nada, Se é assim, teremos de o forçar a explicar-se, e a primeira coisa que deverá dizer-nos é a razão por que nos fez e com que fim, Estás louca, Melhor louca que medrosa (Saramago, 2016, p. 22).

Ao tentar entrar no jardim para conseguir frutos que os alimente, Eva faz uso de sua sensualidade para conseguir manipular o anjo que guardava a entrada do Éden: “Eva sorriu, pôs a mão sobre a mão do querubim e premiu-a suavemente contra o seio. O seu corpo estava coberto de sujidade, as unhas negras como se as tivesse usado para cavar a terra, o cabelo como um ninho de enguias entrelaçadas, mas era uma mulher, a única” (Saramago, 2016, p. 25). É a partir desse momento que o narrador saramaguiano sugere outra ruptura com o texto-fonte, pois apresenta a ideia de que Abel não seria filho de Adão, mas, sim, fruto de uma relação entre Eva e esse querubim, Azael, pois, segundo o narrador, quando Abel nascer “todos os vizinhos irão

estranhar a rosada brasura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja” (Saramago, 2016, p. 30). A paternidade de Abel é, assim, mais uma modificação realizada na paródia saramaguiana.

Seguindo com a narrativa bíblica, temos que Caim e Abel foram os primeiros filhos de Adão e Eva, o primeiro casal criado por Deus e primeiros habitantes da terra: “E conheceu Adão a Eva, sua mulher, e ela concebeu, e teve a Caim, e disse: Alcancei do Senhor um varão. E teve mais a seu irmão Abel; e Abel foi pastor de ovelhas, e Caim foi lavrador da terra” (Gn, 4, 1-2). É da relação entre esses irmãos com Deus que surge o primeiro crime hediondo conhecido entre os homens e que marca a relação conflituosa entre Deus e seus filhos:

E aconteceu, ao cabo de dias, que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. E Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas e da sua gordura; e atentou o Senhor para Abel e para a sua oferta. Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o seu semblante. E o Senhor disse a Caim: Por que te iraste? E por que descaiu o teu semblante? Se bem fizeres, não haverá aceitação para ti? E, se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e para ti será o seu desejo, e sobre ele dominarás. E falou Caim com o seu irmão Abel; e sucedeu que, estando eles no campo, se levantou Caim contra o seu irmão Abel e o matou. E disse o Senhor a Caim: Onde está Abel, teu irmão? E ele disse: Não sei; sou eu guardador do meu irmão? E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra (Gn, 4, 3-10).

As razões pelas quais Deus tenha preferido a oferta de Abel em detrimento da de Caim não estão tão esclarecidas no livro bíblico – o que permite ao enunciador saramaguiano confabular teorias a fim de construir um caráter negativo de Deus –, entretanto, é aceita a interpretação, entre os seguidores do catolicismo, a partir do que é possível especular do texto-fonte⁶⁰, de que Abel tinha um coração mais puro do que o seu irmão Caim, além de ter uma maior fé devotada a Deus. Prosseguindo com a narrativa judaico-cristã, temos que, ao não ficar satisfeito com a falta de atenção de Deus para sua oferta, bem como movido por inveja e ciúmes, Caim pratica, então, o fratricídio. A partir do crime cometido, Caim é castigado por Deus: “E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão. Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e errante serás na terra” (Gn, 4 - 11-12). Embora decepcionado, o Deus bíblico, sendo um ser dotado de misericórdia, lança uma proteção em Caim para que ninguém lhe faça mal:

Então, disse Caim ao Senhor: É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e errante na terra, e será que todo aquele que me achar me matará. O SENHOR, porém, disse-lhe: Portanto, qualquer que matar a Caim sete vezes será castigado. E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que não o ferisse qualquer que o achasse. E saiu Caim

⁶⁰ “Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas” (Hb 11, 4).

de diante da face do Senhor e habitou na terra de Node, da banda do oriente do Éden (Gn, 4 - 13-16).

A partir disso, pouco se sabe sobre o futuro de Caim, a *Bíblia* apenas apresenta seus descendentes: “E conheceu Caim a sua mulher, e ela concebeu e teve a Enoque; e ele edificou uma cidade e chamou o nome da cidade pelo nome de seu filho Enoque. E a Enoque nasceu Irade, e Irade gerou a Meujael, e Meujael gerou a Metusael, e Metusael gerou a Lameque” (Gn, 4, 17-18). É dessa lacuna que Saramago se utiliza para tornar Caim seu anti-herói e construir uma narrativa sobre sua vida posterior à maldição de Deus.

Enquanto no texto bíblico o foco dessa narrativa fratricida recai sobre questões como a simplicidade e a pureza do coração ao ofertar os bens a Deus, o altruísmo, o amor e cuidado entre irmãos e a misericórdia de Deus, já na paródia saramaguiana o foco está em apresentar um Deus que faz diferença entre os filhos, que castiga e amaldiçoa, que é ciumento e invejoso. Assim, no romance, o narrador apresenta inicialmente a relação de perfeita harmonia em que os irmãos viviam antes de Deus se colocar entre eles: “Desde a mais tenra infância caim e abel haviam sido os melhores amigos, a um ponto tal que nem irmãos pareciam, aonde ia um, o outro ia também, e tudo faziam de comum” (Saramago, 2016, p. 32). O narrador sugere, então, que a culpa da ruptura entre os irmãos, bem como o fratricídio seriam de Deus, por ter ficado enciumado com a relação fraterna entre Caim e Abel e, por isso, ter agido de modo injustificável diante das oferendas que os irmãos destinaram a ele:

Abel tinha o seu gado, caim o seu agro, e, como mandavam a tradição e a obrigação religiosa, ofereceram ao senhor as primícias do seu trabalho, queimando abel a delicada carne de um cordeiro e caim os produtos da terra, umas espigas e semente. Sucedeu então algo até hoje inexplicado. O fumo da carne oferecida por abel subiu a direito até desaparecer no espaço infinito, sinal de que o senhor aceitava o sacrifício e nele se comprazia, mas o fumo dos vegetais de caim, cultivados com um amor pelo menos igual, não foi longe dispersou-se logo ali, a pouca altura do solo, o que significava que o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação. Inquieto, perplexo, caim propôs a abel que trocassem de lugar, podia ser que houvesse ali uma corrente de ar que fosse a causa do distúrbio, e assim fizeram, mas o resultado foi o mesmo. Estava claro, o senhor desdenhava caim (Saramago, 2016, p. 33).

Ademais, a paródia desconstrói o estereótipo propagado biblicamente de que Abel seria um homem bom e foi apenas vítima de um irmão mal e irado: “Foi então que o verdadeiro carácter de abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa” (Saramago, 2016, p. 34). Ao contrário do que foi exposto no texto bíblico, no romance saramaguiano, o narrador relata que essa predileção de Deus por Caim ocorreu durante uma semana, tempo esse em que, todos os dias, tinha sua oferta renegada por Deus e sofria escárnio

de seu irmão. Assim, o narrador constrói textualmente a ideia de que Caim só matou seu irmão porque foi inflamado, dia após dia, tanto por Deus, quanto por Abel, a cometer tal crime, portanto, a culpa não deveria recair somente sobre ele.

O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. A cena repetiu-se, invariável, durante uma semana, sempre um fumo que subia, sem um fumo que podia tocar-se com a mão e logo se desfazia no ar. E sempre a falta de piedade de abel, os dichotes de abel, o desprezo de abel. Um dia caim pediu ao irmão que o acompanhasse a um vale próximo onde era voz corrente que se açoitava uma raposa ali, com as suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto com aleivosa premeditação. Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele. Tanto tempo sem dar notícias. (Saramago, 2016, p. 33-34).

Dessa maneira, o Caim saramaguiano questiona um Deus que maltrata um filho por preferir outro, que permite que coisas ruins aconteçam, que age de maneira autoritária, que é soberbo e se sente no direito de fazer o que quiser. Logo, o romance saramaguiano centra sua narrativa em discutir sobre o caráter de um Deus dessacralizado e acerca da ideia de justiça divina:

Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres. [...] Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado (Saramago, 2016, p. 34).

Diante disso, o Deus bíblico onipotente, onipresente e onisciente, misericordioso e bondoso é substituído, na paródia saramaguiana, por um Deus soberbo e punitivo, que permite que coisas ruins aconteçam e nada faz para impedir, que inflama o coração dos homens para que pratiquem o mal e depois os pune, como se nada tivesse a ver com isso: “Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti [...] Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim” (Saramago, 2016, p. 34). Logo, no romance, Deus é tão culpado quanto Caim. Aquele que é considerado como divino na Bíblia, na paródia, passa a ocupar também a cadeira de réu, chegando, inclusive, a reconhecer sua culpa: “Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não digas a ninguém, será um segredo entre Deus e caim” (Saramago, 2016, p. 35).

Ao não dar detalhes sobre o que aconteceu com Caim após matar seu irmão, a *Bíblia* possibilita a criação de várias leituras e interpretações sobre o que poderia ter havido com o personagem após esse momento. É isso o que o enunciador saramaguiano faz nessa obra, tomando-a como paradigma mítico a ser reinterpretado. Dando maior expansão à matriz discursiva⁶¹, ele apresenta ao enunciatário o que acontece com Caim após assassinar seu irmão Abel, sendo um fratricida marcado para sempre com uma mancha preta na testa, mancha essa feita por um Deus que não perdoa, mas que, mesmo podendo ter evitado o crime, castiga sua criatura. Assim, o Caim de Saramago começa a vagar pela terra e se faz presente em várias narrativas conhecidas bíblicamente, bem como estabelece diálogo com personagens advindos também do texto bíblico. Ao se tornar testemunha das ações de Deus, o Caim do romance passa a incitar questionamentos e críticas em vários personagens a respeito do caráter de Deus, é o que ocorre, por exemplo, quando ele encontra Abraão e conversam sobre a destruição e as mortes que assolaram Sodoma e Gomorra:

Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu Deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu Deus, mas não foi o delas (Saramago, 2016, p. 97).

Segundo a *Bíblia*, Sodoma e Gomorra eram duas cidades que estavam tomadas pelo pecado e pela promiscuidade, logo, Deus avisa a Abraão que vá embora com sua família, pois irá destruir as cidades: “Disse mais o Senhor: Porquanto o clamor de Sodoma e Gomorra se tem multiplicado, e porquanto o seu pecado se tem agravado muito” (Gn, 18, 20). Abraão, no entanto, clama a Deus por misericórdia para os habitantes daquelas cidades: “Disse mais: Ora, não se irrite o Senhor, que ainda só mais esta vez falo: Se porventura se acharem ali dez justos? E Deus disse: Não a destruirei por amor dos dez” (Gn, 18, 32). Contudo, Deus decide por destruir as duas cidades: “Então o Senhor fez chover enxofre e fogo desde os céus, sobre Sodoma e Gomorra” (Gn, 19, 24), levando-nos, assim, a interpretar que ele não encontrou os dez justos. Desse modo, o romance saramaguiano critica o fato de nem mesmo as crianças serem poupadas da ira e da vingança de Deus, desenhando-o, desse modo, como um sujeito injusto e mal, que não teve misericórdia nem mesmo de crianças.

⁶¹ Para Greimas e Courtés (2016, p. 157, grifos dos autores), elasticidade discursiva “Consiste na aptidão do discurso a distender linearmente hierarquias semióticas, a dispor em sucessão os segmentos discursivos pertencentes a níveis muito diferentes numa dada semiótica. A produção do discurso se acha assim caracterizada por dois tipos de atividades aparentemente contraditórias: **expansão** e **condensação**”.

Ao vagar por várias terras, o Caim de Saramago chega na cidade de Nod, local que parece ser oposto a tudo o que a *Bíblia* e uma sociedade patriarcal pregava: é uma mulher que detém o poder e comando da cidade, uma mulher que se apresenta com total liberdade sexual, traindo seu esposo e vivendo experiências sexuais das mais diversas esferas, comparada a uma feiticeira. Essa mulher é Lilith⁶², que tem seu nome usado em muitas versões bíblicas como sinônimo de um espírito ou demônio noturno que surge em momentos de destruição e tristeza. Assim, Lilith aparece uma única vez na *Bíblia*, em *Isaías*, quando se fala sobre a desolação da cidade de Edom⁶³: “E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e Lilith pousará ali, e achará lugar de repouso para si” (Is, 34, 14). Contudo, a Lilith que Saramago insere em seu romance não diz respeito a esse espírito noturno e maléfico, mas a uma figura mitológica, difundida posteriormente ao texto bíblico de Isaías. No *Dicionário de Mitos Literários* (2005), Couchaux explica o surgimento do mito de Lilith:

É da aproximação dessa passagem (o exílio de Lilith) com os dois relatos da criação do homem e da mulher por Jeová (capítulos 1 e 2 do Gênesis) que nasce o mito de Lilith nos tempos modernos: primeira mulher a ser criada, ela pronunciou o “nome inefável” que lhe deu as asas por meio dos quais fugiu do jardim do Éden, onde abandonou Adão, com quem não se entendia. Ratificada pela perseguição de três anjos [...], essa fuga converteu-se em expulsão. Desde esse dia, em resposta à ameaça proferida pelos três anjos (ela veria milhares de seus filhos mortos diariamente), e por desejo de vingança e ciúmes de Eva, criada depois dela para substituí-la – criada não mais do barro, como Adão ou Lilith [...], mas de uma costela deste último –, Lilith retorna ao mundo dos homens, descendentes de Adão e Eva, para fazer-lhes mal. (Couchaux, 2005, p. 583).

O registro mais antigo do mito de Lilith tem origem rabínica ou hebraica, e foi repassado às gerações futuras de maneira oralizada. No entanto, é possível encontrar registros formais desse mito nos textos do *O Alfabete de Ben Sira*, título que significa “Livro de Toda Sabedoria Virtuosa”, a versão escrita mais antiga que existe sobre o mito. Atribui-se ao rabino Simeon Ben Yeshua ben Eleazar Ben Sira a autoria desses textos, embora haja dúvidas quanto a isso, e pressupõe-se que teria sido escrito entre 700 e 1000 d.C. A obra consiste em uma compilação de duas listas de *Provérbios*, 22 em aramaico e 22 em hebraico, e teria sido inspirada no Livro de Sirach (Eclesiásticos, livro antigo da *Bíblia*). Os provérbios abordam diversos temas, prezando sempre pela moralidade, e traz vários comentários narrativos, entre eles está a história de Lilith:

⁶² Destacamos que não temos como objetivo de pesquisa realizar uma revisão bibliográfica sobre a origem e as versões do mito de Lilith, uma vez que isso foge do nosso escopo central de pesquisa. O que retomamos desse mito em nossa tese é o que consideramos pertinentes para contextualizar e situar um dos elementos do *corpus* de nossa pesquisa.

⁶³ Edom, bíblicamente, foi destruída após um julgamento que Deus realizou sobre seus habitantes e passou a ser uma terra em que viviam apenas animais selvagens, demônios e espíritos malignos.

Alguns pesquisadores como Eliezer Segal também acreditam que o mito de Lilith tenha sido criado a partir do próprio Ben Sira e que apesar de se tratar de um livro que depreciasse o povo judeu – com grandes chances de que fosse mais uma sátira anti-judaica que qualquer outra coisa – foi bastante aceito pelos místicos da Alemanha medieval, inspirando a criação de diversos amuletos para afastar a “vingativa Lilith”, sendo uma proteção essencial para os recém-nascidos em muitas comunidades judaicas (Layo, 2019, p. 42).

O mito que mais se popularizou sobre Lilith é o que a descreve como sendo a primeira mulher criada por Deus para viver com Adão. Entretanto, não aceitando ser submissa ao homem, e muito menos ficar em posição inferior a ele durante a relação sexual, Lilith foge do jardim do Éden e vai em direção ao Mar Vermelho. Adão, ao ser abandonado pela mulher, decide reclamar a Deus sua solidão. Três anjos são enviados por Deus para trazer Lilith de volta, porém a mulher não aceita retornar. Como castigo divino, Lilith passa a ser um espírito maligno que irá vagar pela terra, principalmente à noite. Ademais, a mulher passou a ser considerada também como um demônio que atacava crianças recém-nascidas:

No momento crucial no qual Adão lhe negou o desejo, ela fugiu em direção ao Mar Vermelho, agora odiosa a seu esposo. Jeová Deus proferiu sua ordem, “O desenho da mulher é para o marido. Volta a ele”. Lilith não responde com a obediência, mas com a recusa: “Eu não quero mais ter nada a ver com meu marido” [...]. Então Jeová Deus manda em direção ao Mar Vermelho uma formação de Anjos. Eles alcançam Lilith: acham-na nas charnecas desertas do Mar Árabe, onde a tradição popular hebraica diz que as águas chamam, atraindo como ímã, todos os demônios e espíritos malvados. Lilith se transforma: não é mais a companheira de Adão. É o demônio manifesto, está rodeada por todas as criaturas perversas saídas das trevas. Está num lugar maldito onde se reproduzem espinhos e abrolhos [...] e os sátiros se chamam uns aos outros em lascivas seduções orgiásticas (Sicuteri, 1990, p. 16).

Esse mito popularizou a concepção de uma Lilith que carregava consigo elementos que, posteriormente, seriam utilizados para figurativizar os discursos com temáticas feministas⁶⁴: uma mulher que não aceita subordinar-se a um homem, uma mulher que preza pelo prazer sexual e o vê como algo essencial durante uma relação sexual, convocando, assim, o erotismo para o universo feminino, uma mulher que pode ter capacidade cognitiva para ocupar um lugar de poder no meio social, entre outros elementos que o mito de Lilith fomentou para embasar discursos que visavam a um rompimento de uma sociedade patriarcal e machista.

Há muitas discussões sobre um possível apagamento de Lilith dos textos bíblicos. A principal motivação para esse apagamento seria para que pudesse ser reforçada a ideia da

⁶⁴ Importante ressaltar que, embora o mito de Lilith surja como inspiração para os movimentos feministas, a Lilith de Saramago, no entanto, não buscava fundar uma sociedade feminista, pois, de acordo com a análise que realizaremos nos próximos capítulos desta tese, é possível observar que a Lilith saramaguiana não buscava uma igualdade entre os gêneros, o que é defendido pelo movimento feminista, mas sim uma superioridade do feminino sobre o masculino.

submissão feminina ao homem, e evitar que o exemplo de transgressão de Lilith fosse seguido e levado como ensinamento feminino. Assim, o enredo de transgressão de Lilith foi apagado e seu nome foi substituído por palavras que designassem elementos ligados à desolação. Um dos pesquisadores que defende essa ideia é Portilho (2015), que atribui a retirada de Lilith das páginas bíblicas como uma das decisões tomadas no Concílio de Trento:

A Igreja Católica, em particular, deu um “delete” definitivo na única menção a ela dentro da Bíblia na metade do século 16, durante o Concílio de Trento. Nele, a Igreja decidiu tornar “oficial” a Bíblia Vulgata, uma tradução para latim do século 4 que já havia trocado a palavra “Lilith” em Isaías 34 por “Ibis”. A adoção de uma versão da Bíblia que já tinha dado sumiço em Lilith permitiu que ela fosse aos poucos desaparecendo da tradição católica (Portilho, 2015).

Contudo, alguns estudiosos, como o brasileiro Rodrigo Silva (2018), arqueólogo, defende a tese de que não houve um apagamento da figura de Lilith da *Bíblia*, pois, segundo o pesquisador, nunca existiu biblicamente a ideia de uma primeira esposa de Adão que tenha sido transformada em demônio, logo, essa confabulação não passaria de uma simples teoria da conspiração. Mas há muitas discordâncias quanto a isso. O que se pode confirmar após a leitura minuciosa do texto bíblico é que não há nenhuma representação feminina figurativizada como um ser demoníaco, maléfico. Sabe-se que há nesses textos personagens que representam comportamentos femininos que não devem ser adotados pelas mulheres que compartilham dos dogmas judaico-cristãos, como: Eva, que não obedece à ordem de Deus e se deixa seduzir pela serpente; Maria Madalena, que é colocada como adúltera ou prostituta, entre outras. Logo, o pesquisador defende que Lilith, se tivesse existido no texto bíblico, poderia simplesmente ter sido colocada na mesma esteira que outras mulheres pecadoras, e não precisaria, assim, ter sido retirada do texto.

A partir dessa confusão de informações, no meio literário, Lilith se tornou um símbolo de personagens femininas transgressoras e que se opõem a subordinação masculina: “Lilith, a revoltada, que na afirmação do seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perde a si própria, assim como perde aqueles que a encontram” (Brunel, 2005, p. 583). É isso o que faz Saramago em seu romance, ao inserir uma Lilith em seu texto que rompe com todos os padrões estabelecidos por uma sociedade patriarcal e de caráter cristão. Dona de uma cidade e de toda sua liberdade, a Lilith de Saramago reúne em si mesma todas as mulheres que não se permitem ser submissas e oprimidas: “eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith” (Saramago, 2016, p. 126). É com essa mulher que Caim, o amaldiçoado por Deus, se relaciona e tem um filho, de nome Enoc. Diante disso, o “par romântico” da paródia saramaguiana é formado, discursiva e narrativamente, por uma

transgressora e um amaldiçoado. Novamente se faz presente o caráter saramaguiano de colocar como protagonistas aqueles que são ou seriam oprimidos e rejeitados socialmente.

O romance finaliza com a recontextualização da narrativa bíblica do grande dilúvio. No texto bíblico, Deus manda um dilúvio para que extermine a humanidade que está acometida por pecados, e pede a Noé que construa uma arca em que caiba sua família e um casal de cada espécie de animais, assim, eles poderiam sobreviver ao dilúvio. O projeto de Deus é que, após o dilúvio, uma nova humanidade fosse, então, criada, com a esperança de que essa fosse melhor do que a primeira, ou seja, mais obediente a ele. No entanto, no romance saramaguiano, Caim impede que isso aconteça, matando a família de Noé e vendo-o se jogar ao mar, pois, conhecendo o caráter de Deus, decide que não permitirá que ele continue com seu projeto de dominação, agora, com uma nova humanidade:

Deus chamou, Noé, Noé, por que não saís. Vindo do escuro interior da arca, caim apareceu no limiar da grande porta, Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta. [...] Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de Deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de Deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (Saramago, 2016, p. 172).

Percebe-se, dessa maneira, que Caim é usado na paródia saramaguiana como testemunha de muitos eventos bíblicos, com a finalidade de questioná-los e apresentar ao enunciário a possibilidade desconstruir a ideia da existência de um ser divino e perfeito. Ademais, adicionado ao projeto saramaguiano de dar voz aos oprimidos – como um camponês revolucionário, uma bruxa, uma camareira, entre tantos outros –, o narrador faz uso de um sujeito que foi amaldiçoado por Deus para que a dessacralização dele seja, portanto, construída textualmente no romance:

Então caim contou a lilith o caso de um homem chamado abraão a quem o senhor ordenara que lhe sacrificasse o próprio filho, depois de uma grande torre com o qual os homens queriam chegar ao céu e que o senhor com um sopro deixou abaixo, logo o de uma cidade em que os homens preferiam ir para a cama com outros homens e do castigo de fogo e enxofre que o senhor tinha feito cair sobre eles sem poupar as crianças, que ainda não sabiam o que iriam querer do futuro, a seguir o de um enorme ajuntamento de gente no sopé de um monte a quem chamavam sinai e a fabricação de

um bezerro de ouro que adoraram e por isso morreram muitos, o da cidade de madian que se atreveu a matar trinta soldados de um exército denominado israelita e cuja população foi exterminada até à última criança, o de uma outra cidade, chamada jericó, cujas muralhas foram deitadas abaixo pelo clamor de trombetas feitas de cornos de carneiro e depois destruído tudo o que tinha dentro, incluindo, além dos homens e mulheres, novos e velhos, também os bois, as ovelhas e os jumentos. [...] Não, não sei se fui escolhido, mas algo sei, sim, algo devo ter aprendido, Quê, Que o nosso deus, o criador do céu e da terra, está rematadamente louco (Saramago, 2016, p. 128).

4.3 Paródia saramaguiana: a consagração do sacrilégio a partir do feminino

Diante de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), é possível constatar que o que era, até o momento, consagrado pela tradição religiosa judaico-cristã, relatado na *Bíblia*, passa a ser parodiado nos romances saramaguianos substituindo, assim, o sentido moralizante do texto bíblico por um sentido de criticidade que objetiva propagar a dessacralização de Deus, bem como valorizar aqueles que, no texto-fonte, eram renegados e amaldiçoados. Importante destacar que até o século XVIII era impossível imaginar a tomada do texto bíblico com o intuito de contestá-lo, criticá-lo, ou até mesmo, reinventá-lo. Saramago só pode realizar tal feito porque:

[...] a partir do Iluminismo a autoridade absoluta dos textos bíblicos começa a ruir. O selo de aprovação divina já não se mostra suficiente para atestar a veracidade dos evangelhos. E vistos sem a aura celeste, eles ficam expostos a diversas indagações sobre as lacunas e enigmas neles encontrados, sem contar, é claro, com as contradições existentes entre eles (Souza, 2007, p. 7).

Diante disso, Saramago situa-se em um contexto que lhe permite, ainda que com duras consequências, parodiar os textos canônicos presentes na *Bíblia* partindo de suas lacunas e contradições. Embora se considerasse ateu⁶⁵, o autor português reconhece que a existência de um Deus é de extrema importância para a humanidade, uma vez que essa é uma forma de manipulação no meio social. Desse modo, o autor reconhece que os homens, principalmente os ocidentais, sempre conviveram com a religião como sendo um manual de boas práticas e como conjunto de normas a serem seguidas para se viver em sociedade, além de, por meio dessa crença, temerem os castigos de Deus e o inferno, assim, a religião ajudou a manter um certo controle na sociedade. Saramago, tendo consciência de que nascemos imersos nesse contexto em que a ideia de Deus é imposta, ele afirma que “o único ser que não teria Deus seria aquele que tivesse nascido numa sociedade onde, desde sempre, qualquer sentido de transcendência

⁶⁵ Em entrevista concedida ao pesquisador Carlos Reis, Saramago afirma sua descrença em Deus: “Vivi sempre fora de qualquer educação religiosa, nunca tive, em nenhum momento de minha vida, uma crise religiosa, portanto tenho levado isto pacificamente, sem sofrer as torturas da dúvida. Para mim sempre foi muito claro: Deus não existe” (Reis; Lopes, 1998, p. 45).

fosse desconhecido” (Bastos, 1996, p. 52). Desse modo, Saramago reconhece que, uma vez que uma sociedade pregue determinada religião, a crença em algo superior passa a ter forte poder para influenciar as pessoas e para estabelecer as normas que nortearão o comportamento do povo. Preocupado com esse poder manipulador da religião, Saramago fez de sua literatura um espaço para questionar e contestar essa concepção de Deus que foi difundida ao longo dos séculos. Assim, se Deus não faz parte das crenças do autor, faz parte da sua literatura, uma vez que faz parte do mundo em que está inserido:

Em *Terra do Pecado*, seu primeiro romance, critica um Deus que não gosta de prazer e de sexo; em *Memorial do Convento*, critica aqueles que edificam grandes catedrais para Deus; na peça de teatro *In Nomine Dei*, critica as guerras que se fazem em nome de Deus. Finalmente em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago questiona o Deus de Amor que deixa que seu único filho seja crucificado e que não concede o perdão a Lúcifer (Ferraz, 2009).

Desse modo, encontramos nos romances saramaguianos uma teologia que “se concebe como crítica e resistência e que recusa as caricaturas de Deus, principalmente a sua instrumentalização ideológica a serviço das burocracias eclesiásticas” (Tenório, 1998, p. 139). Assim, a paródia saramaguiana, tanto em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) quanto em *Caim* (2009), constituem-se como uma teologia às avessas, visto que repelem o estereótipo do Deus bondoso, do maniqueísmo simplificado e vai ao encontro de uma nova representação desses elementos, dessacralizando Deus e valorizando aqueles que seriam, por ele, renegados. Dessa maneira, percebe-se que nas paródias saramaguianas há o estabelecimento de questionamentos sobre os limites entre o sagrado e o profano, e, ao colocar essas duas vertentes lado a lado, para além de opô-los, o que acontece é a consagração de um sacrilégio, isto é, a recontextualização de uma tradição. Logo, o evangelho saramaguiano é uma composição literária que irá retomar satiricamente o valor consagrado, o tradicional, gerando, dessa maneira, uma recontextualização, uma atualização do texto original, produzindo, dessa forma, uma inversão dos efeitos de sentido da própria sacralização:

Com o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a ficção convoca para um diálogo inesperado toda a tradição ocidental cristã, não para bombardeá-la, aniquilando-a, mas para, parodicamente, corrosivamente, fazê-la falar em tempos novos e não eternos. Roubar desses textos a sua pretensa eternidade é a sua suprema heresia porque despe-os da aura que os absolutiza para considerá-los tão simplesmente discursos (Silva, 1999, p. 54).

Como seria de esperar, ao consagrar esse sacrilégio – ou secularização discursiva – Saramago foi alvo de inúmeras polêmicas e críticas no lançamento de seu evangelho, uma vez que recontextualizar uma tradição é colocar em xeque toda uma história de crenças e costumes,

bem como relacionar o sagrado com o profano é levantar inquietações naqueles que se opõem a uma ruptura com os valores tradicionais. Assim, *O evangelho segundo Jesus Cristo* foi censurado pelo governo português, visto como uma heresia por setores religiosos e excluído da lista de candidatos ao Prêmio Literário Europeu. Todo esse repúdio a sua obra fez com que o autor saísse de Portugal e fosse se exilar em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, na Espanha, onde residiu nos seus últimos dezessete anos de vida. Essa inquietação e reprovação contra a ruptura da tradição no livro *O evangelho de Jesus Cristo* é comprovada também pelas inúmeras cartas que o autor recebeu em sua residência e pelas matérias que estamparam as revistas e jornais da época. Para ilustrar tal fato, pode-se observar o trecho abaixo que corresponde a uma página do diário de Saramago em que ele comenta sobre um trabalho realizado na Universidade do Minho, sob o título “Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago: *O evangelho segundo Jesus Cristo*”. Sobre o tal texto que chegou às mãos do escritor, ele diz:

Sabia já, por alguns ecos avulsos, que me haviam condenado a todas as penas do inferno, mas o que eu não imaginava era que tivessem tantos os juízes e tantos os carrascos. [...] Quanto ao seu conteúdo (do trabalho), variável em virulência e obstipação mental, limitar-me-ei a passar para aqui um pedacinho-de-incenso da prosa do dito Padre Minhava: “Por dever do ofício, tive de ler um livreco pestilento e blasfemo onde o enfunado autor se enterra até às orelhas nas escorrências que destila como falsário, aleivoso e cínico”. Ao escrever desta maneira, tenho por certo que o padre Minhava será meu companheiro no inferno (Saramago, 1997, p. 320).

O incômodo dos fiéis cristãos diante dessa recontextualização do Evangelho, e que se repetirá no lançamento de *Caim* (2009), deu-se por vários motivos. Um dos principais sacrilégios, do ponto de vista cristão, diz respeito à humanização dos personagens que eram descritos no texto de origem como detentores de características divinas, mas que são apresentados com características, desejos, medos, ações e sentimentos que qualquer ser humano poderia ter. Desse modo, o enunciatório encontra nas paródias saramaguianas um Deus que, longe de ser bondoso, misericordioso e justo, é mal, vingativo, soberbo, arrogante, além de um Jesus que perde seus aspectos de divinização e passa a ser apresentado como um homem comum, com desejos sexuais, vontades próprias, chegando a se rebelar contra suas figuras de autoridade, como pai e mãe e, claro, Deus. Os personagens apresentados biblicamente como completamente bons, são, nos romances, detentores de qualidades e defeitos: José, o pai de Jesus, é um homem que erra, que sente medo, que se acovarda; Abel é um sujeito que, assim como qualquer homem, pode mudar de postura ao longo do tempo, se antes era bom com seu irmão, depois se deixa envaidecer e desdenha de Caim, entre outros exemplos. Logo, temáticas de caráter mais humanas são apresentadas no texto, bem como figuras do mundo terreno e

profano se entrelaçam e constituem as paródias. E isso ocorre porque o texto saramaguiano não é de maneira alguma um tratado teológico, mas sim um romance, uma ficção.

Ademais, é notório destacar que a relação de intertextualidade entre a *Bíblia* e a Literatura não é algo raro, ou seja, frequentemente podemos nos deparar com o surgimento de novos textos literários que partiram dos textos bíblicos. Essa predominância do uso da *Bíblia* para a produção de novos textos pode se justificar por diversas razões, entre as quais vamos destacar duas. A primeira diz respeito ao fato de que a Bíblia ocupa um espaço de grande poder na cultura ocidental, nas mais diversas áreas, uma vez que:

[...] de facto, assiste-se à confirmação do estatuto seminal que a Bíblia desempenha na cultura e imaginário ocidentais e que a frase de William Blake traduz de forma emblemática: “A Bíblia é o grande código”. Ela é, indiscutivelmente, chave necessária para abrir uma galeria imensa de escritos e autores, de Dante a Tolstoi, de Cervantes a Thomas Mann ou a Pessoa (Mendonça, 2010, p. 172).

Sabemos que a Bíblia, enquanto texto, não tem como objetivo central se apresentar como uma obra literária, uma vez que seus principais objetivos são focados nos postulados teológicos, ou seja, ela tem por intenção compilar os fundamentos da religião. Do ponto de vista epistemológico, constitui o fundamento em torno do qual se constitui a “tradição hermenêutica, responsável por parte da história da hermenêutica no ocidente” (Magalhães, 2008, p. 14). No entanto, é indiscutível que, ao observarmos as diversas tramas existentes, os mais diferentes personagens com seus distintos enredos, o elevado grau estético da linguagem utilizada, rica em polissemias (semioticamente lidas como conexões isotópicas e tradicionalmente como figuras de linguagem), além de uma densidade narrativa, é possível ler a Bíblia como obra literária, tornando-a objeto dos mais diversos investimentos teóricos. Desse modo, a Bíblia se configurou como uma “obra basilar da literatura ocidental, emprestando-lhe temas, técnicas, personagens fortes, tramas sucintas mas cheias de suspense e criatividade” (Magalhães, 2008, p. 14).

A segunda justificativa para o fato da grande popularização da intertextualidade com a *Bíblia* é explicada por Barthes (2002), quando defende que há dois tipos de textos: os legíveis e os escrevíveis. Os textos legíveis seriam aqueles que possuem uma restrição quanto às possibilidades interpretativas, ou seja, o texto permite uma única leitura ou uma limitação de interpretação, desse modo, seria quase improvável a possibilidade de haver novos textos que façam retomadas dele, visto que suas interpretações e sentidos são fechados nele mesmo. Já os textos escrevíveis, por sua vez, oferecem uma variedade de interpretações e significações, o que torna propício um campo de reescrituras e novas obras provenientes dele. É isso o que irá diferenciar, por exemplo, os grandes textos considerados a base da literatura ocidental: a *Bíblia*

e as epopeias de Homero. Nas obras de Homero encontramos ações e personagens que são descritos nos mínimos detalhes, bem como os pensamentos e a psique dos sujeitos são claramente descritos, fazendo com que a interpretação sobre esses eles fique limitada e não haja espaço para incluir novas abordagens e leituras. Diferentemente do que ocorre na *Bíblia*, uma vez que ela apresenta uma certa economia de detalhes, possibilitando, dessa maneira que sejam incluídas novas leituras e interpretações:

O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas (Auerbach, 2004, p. 10).

Dessa maneira, ao se deparar com a *Parábola do filho pródigo*, por exemplo, o enunciatário do texto bíblico pode ver esse filho apenas como uma função na narrativa a ser preenchida por qualquer sujeito, ou seja, pode ser um filho que vai embora da casa do pai, mas também pode ser um cristão que deixa de crer em Deus, assim como pode ser um funcionário de uma empresa que pede demissão, vai embora e depois reconhece que foi um erro e pede para retornar. Enfim, sobrepostas a uma relação paradigmática, as funções de filho pródigo, filho mais velho e pai podem ser preenchidas em diferentes contextos, o que possibilita a criação de novos textos a partir do texto fonte, confirmando-se, no dizer de Barthes, um texto escrevível. Diferentemente, os textos de Homero, mais adensados figurativamente e mais enfáticos no encadeamento sintagmático, configuram-se, conforme o semiólogo, como textos legíveis.

A partir dessa explicação, entende-se que Deus, assim como outros atores presentes nos textos bíblicos, pode se interpretar como um paradigma de personagem literário. Ou seja, Deus sai de sua posição de elemento central da teologia judaico-cristã e passa a ser representado como um personagem em diversos textos com distintos objetivos literários:

Deus é personagem literário, que, como qualquer outro personagem, cresce ou diminui à medida que dialoga com outros personagens. O importante aqui é explorar a densidade deste personagem em diálogo com outros. Ele pode crescer ou diminuir conforme as falas e as interlocuções, podendo até mesmo significar que a emancipação das personagens humanas esteja intimamente atrelada ao desaparecimento de Deus em algumas das narrativas bíblicas (Magalhães, 2008, p. 15).

Além disso, é possível perceber que há nesses romances saramaguianos, que estabelecem relações com o texto bíblico, uma espécie de amplificação da configuração discursiva que visa à euforização feminina no projeto literário saramaguiano. Assim, se antes Blimunda, em *Memorial do convento* (1982), mobilizava temáticas, a partir da quebra de

normas sociais impostas às mulheres, como o protagonismo da mulher diante da sexualidade, a superioridade cognitiva da mulher perante o homem, o domínio de um saber além da razão, o domínio do sobrenatural, a força física e mental da mulher, dentro de um contexto histórico patriarcal do século XVIII, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) os sujeitos femininos actorializados como Maria de Magdala e Lilith, respectivamente, mobilizarão figuras e temáticas pertencentes à mesma configuração discursiva que circunscreve a actorialização de Blimunda, porém, agora, dentro de um espaço, tempo e cultura de um contexto judaico-cristão, em que essas temáticas são levadas ao ápice de proibição. Logo, se no século XVIII os sujeitos femininos sofriam interdições e sanções, dentro do contexto bíblico tais ações ganham mais destaque.

Diante disso, podemos destacar que, nas obras de Saramago que compõem o *corpus* de nosso estudo, para fomentar o teor paródico, as personagens femininas de Blimunda, Maria de Magdala e Lilith são uma das principais responsáveis pela sátira e atualização que o texto original irá sofrer nas mãos do enunciador. Isso se deve ao fato de que esses sujeitos femininos saem do lugar de subalternidade e transgressão, que ocupavam em seu texto-fonte, e passam a ocupar, como vimos na revisão das obras do autor português, um lugar de irreverência e profanação, com o objetivo de satirizar e atualizar o conteúdo conhecido pelo público leitor. Assim, o que ocorre na intertextualidade bíblica, por exemplo, ao modificar a forma e os temas de um texto dominante culturalmente, mais do que uma simples ruptura com a tradição judaico-cristã, temos um diálogo com ela, diálogo esse que, pelo tom polêmico, é carregado de ironias, sátiras e, até mesmo, de uma inclinação erótica - principalmente através das personagens femininas de Maria de Magdala e Lilith.

Ademais, é possível notar que é, principalmente, com a inserção de personagens femininos que não existiam nos textos-fonte, bem como com a modificação de personagens femininos do texto bíblico, que o sentido do texto saramaguiano contornos parodísticos. Por exemplo, em Portugal de D. João V, no século XVIII, não existia um sujeito que no mundo real referenciava uma Blimunda tal qual o autor construiu em sua obra, ou seja, a adição desse sujeito em *Memorial do convento* (1982) é uma lacuna que o enunciador saramaguiano optou por preencher a partir da retomada do texto-fonte. Essa escolha se deve ao fato de que, é a partir de Blimunda que o sentido do texto saramaguiano é construído, uma vez que é por meio dela que as críticas de gênero são realizadas, além das críticas sobre a Igreja Católica, sobre a moral, os valores e os padrões a serem seguidos na sociedade patriarcal e machista do século XVIII. Desse modo, é com a inserção de Blimunda que o texto-fonte passa a ser recoberto por críticas e reflexões que levam ao seu questionamento e sua posterior desconstrução. Com tal

desconstrução, surge um novo texto, no caso, *Memorial do convento* (1982) que, partindo da intertextualidade, constrói, por meio de temáticas cobertas por figuras que foram escolhidas propositalmente pelo enunciador, um sentido distinto daquele proferido antes dele, bem como, agora, passa a atribuir novo significado à história portuguesa.

O mesmo é observado em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), uma vez que é a modificação de características e de ações de uma personagem feminina, proveniente do texto bíblico, que o sentido do texto saramaguiano será distinto do texto-fonte: Maria de Magdala (denominada de Maria Madalena no texto bíblico). A prostituta se torna valorizada no romance saramaguiano, sendo amada justamente por Jesus, aquele considerado filho do divino. Se Maria Madalena não teve voz na Bíblia, justamente por viver contra as normas impostas pela sociedade patriarcal e machista em que estava inserida, na paródia saramaguiana ela tem a voz que aconselha Jesus, que o guia diante de seus dilemas. Essa mesma desconstrução e valorização feminina ocorre em *Caim* (2009), através do sujeito discursivamente actorializado como Lilith que, se na tradição judaico-cristã era considerada uma criatura renegada por Deus e que teve que viver nas trevas, no romance saramaguiano ela surge como dona de uma cidade, detentora de todo o poder.

Divergindo, assim, dos valores comumente atribuídos ao texto original, a paródia oferece uma direção diversa, isto é, “nesse caso, imita-se para acentuar diferenças” (Fiorin, 2011, p. 23). O que encontramos nos romances saramaguianos, desse modo, são desconstruções dos sentidos, conceitos, ideais, personagens e das ações do texto-fonte para, a partir desses escombros, construir novas possibilidades de leituras e sentidos:

Nesse processo de construção-reconstrução, a paródia promove um esvaziamento do modelo original com intuito de recriá-lo e preenchê-lo [...] Tomada na acepção de “canto paralelo”, a paródia realiza um deslocamento que irá dissociar o novo texto do modelo anterior, produzindo um novo significado (Oliveira, 2012, p. 47).

Diante disso, observa-se que há três elementos envolvidos nesse processo de intertextualidade: o enunciador, o enunciatário e os textos exteriores. Espera-se com o texto paródico a competência do fazer interpretativo do enunciatário, cabendo-lhe reconhecer o texto parodiado, sendo imprescindível que tenha uma “memória textual, isto é, precisa valer-se de seus conhecimentos a respeito dos textos produzidos” (Fiorin, 2011, p. 23) para identificar se aquele é ou não um texto-fonte. Retornamos, assim, ao conceito de aceitabilidade, formulado por Beaugrande e Dressler (1981), que está intrinsecamente relacionado à ideia de intertextualidade, bem como é voltado para a práxis do enunciatário ao estabelecer que é necessário um conhecimento prévio do enunciatário para que ele reconheça um possível diálogo

entre textos. No caso em questão, o texto bíblico é um dos textos mais famosos e conhecidos ao redor do mundo⁶⁶, bem como seus personagens, o que favorece ao enunciatário rapidamente relacionar os discursos saramaguianos a ele.

⁶⁶ Diversas pesquisas realizadas ao redor do mundo comprovam que o livro mais lido mundialmente é a Bíblia, exemplo disso está na matéria publicada pela revista *Terra* (2021).

5 MARIA DE MAGDALA

“Não encontrarás no mundo mulher mais bendita do que eu sou” (Saramago, 2004b, p. 149).

O Evangelho segundo Jesus Cristo (1991) é a primeira obra sobre a qual iremos nos debruçar nesta pesquisa, pois, estabelecendo como ponto de partida a protagonista Blimunda, em *Memorial do convento* (1982), defendemos o ápice e a síntese da configuração discursiva de euforização feminina nas obras que indicam uma intertextualidade com o texto bíblico. Desse modo, fundamentados teoricamente pelos postulados da Semiótica Greimasiana, bem como munida de seu modelo metodológico denominado de Percurso Gerativo de Sentido, almejamos investigar de que modo os romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), por meio da linguagem, constroem textos que proporcionam a formação de uma configuração discursiva que visa à valorização do feminino.

Na seção desta pesquisa que dedicamos à revisão da teoria semiótica (seção 3), descrevemos o Percurso Gerativo de Sentido, modelo metalinguístico proposto por Greimas. Como visto anteriormente, subjacente à manifestação textual o plano do conteúdo pode ser representado em níveis, do mais profundo e abstrato até os mais superficiais e adensado semanticamente. No entanto, do ponto de vista da interpretação, o caminho se inverte, já que se parte do parecer textual para as camadas de abstração sucessivas, conforme a Figura 9:

Figura 9 – Ordem de apresentação dos níveis que compõem o Percurso Gerativo de Sentido



Fonte: elaboração própria.

Desse modo, a primeira obra que analisaremos em nosso estudo, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), será examinada a partir da seguinte ordem dos níveis constituintes do Percurso Gerativo de Sentido: nível discursivo, nível narrativo e nível fundamental.

5.1 Nível discursivo

A semiótica greimasiana, mais precisamente seu aparato metodológico denominado de Percurso Gerativo de Sentido, entende o nível discursivo como aquele que apresenta maior concretude diante da análise da construção do sentido textual, uma vez que nele é realizada, por exemplo, a figurativização e a tematização de elementos abstratos convertidos dos níveis mais profundos, os níveis narrativo e fundamental. O nível discursivo se aproxima dos constituintes da manifestação textual, ou seja, daquilo que primeiro é observado pelo enunciatário ao se deparar com determinado texto, como os cenários, os atores (que a teoria literária chama de personagens), o tempo, entre outros elementos. Diante disso, iniciaremos a investigação do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) a partir daquilo que primeiro observamos ao entrarmos em contato com o texto, isto é, iniciaremos pelo que se manifesta na esfera mais superficial e concreta subjacente ao texto.

Antes de adentrarmos à análise do nível discursivo de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), é necessário destacar que a paródia saramaguiana inverte a ordem dos

acontecimentos que são apresentados pelo texto bíblico. Enquanto o texto-fonte constrói a narrativa cronologicamente, pois vai da concepção, nascimento, vida até a morte de Jesus, o evangelho saramaguiano inicia pelo fim, ou seja, pelo momento da crucificação e morte de Jesus. Essa inversão da ordem cronológica oficial se manifesta discursivamente no capítulo de abertura do romance a partir da descrição do narrador acerca de uma gravura⁶⁷ de Dürer, denominada de *Crucificação*, que compõe sua obra intitulada *Grande Paixão*⁶⁸:

O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar, e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada (Saramago, 2004b, p. 3).

Percebe-se, desse modo, que o enunciatório está diante de uma leitura de terceira mão, uma vez que a gravura de Dürer já é uma releitura do texto bíblico e, agora, o narrador apresenta sua releitura dessa gravura. O romance inicia, desse modo, com o narrador descrevendo essa imagem, que é uma representação da crucificação de Jesus, no Gólgota. Ademais, nesse exercício de descrição da imagem, o narrador convoca o narratário a visualizar, juntamente com ele, os elementos componentes da gravura, como se estivessem lado a lado olhando juntos para a mesma imagem que, agora, é descrita textualmente: “e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (Saramago, 2004b, p. 3). De acordo com a descrição que é fornecida pelo narrador temos a seguinte gravura (Figura 10):

⁶⁷ Relevante destacar que a gravura é uma técnica que consiste em impressões de imagens a partir de um molde, geralmente de madeira ou metal. Uma tinta é passada no molde e, com o auxílio de uma prensa, são feitas cópias da imagem que foi talhada nas placas que serviram de molde. Logo, diferentemente de uma pintura, a gravura não nos oferece o original, uma vez que este serve apenas de molde, o que temos acesso são apenas suas reproduções, suas cópias. Assim, a ideia de perda de um objeto “original”, da unicidade de um objeto, que perpassa todo o romance, está fixada desde o princípio a partir da escolha do enunciatário saramaguiano em eleger uma gravura para abrir seu texto: o romance saramaguiano não é o texto bíblico, é uma releitura que está contaminada pelas interpretações de um enunciatário; do mesmo modo não temos a gravura original de Dürer diante de nós na abertura do romance, mas a leitura que o narrador saramaguiano fez dessa gravura; além disso, não se tem o original da gravura de Dürer, apenas uma reprodução, uma cópia dela. Tudo é, portanto, representações.

⁶⁸ *Grande Paixão* é uma reunião de 12 xilogravuras produzidas por Albrecht Dürer, pintor e gravador alemão de grande notoriedade no período renascentista. As xilogravuras foram realizadas durante os anos de 1497 a 1510, e cada uma apresenta uma etapa dos últimos momentos de vida de Jesus até sua ressurreição: *Frontispício* (1510), *Última Ceia* (1510), *Cristo no Monte das Oliveiras* (1497), *Prisão de Cristo* (1510), *Flagelação de Cristo* (1497), *Ecce Homo* (1499), *Cristo carregando a cruz* (1498), *Crucificação* (1498), *Lamentação* (c. 1497), *Enterro de Cristo* (1497), *Cristo no Limbo* (1510), *Ressurreição de Cristo* (1510). A xilogravura que abre o romance saramaguiano é *Crucificação*.

Figura 10 – Gravura *Crucificação*, de Albrecht Dürer

Fonte: Saramago Apontamentos (2016).

Entre os muitos elementos que formam a gravura e que são descritos pelo narrador, o que mais nos chama atenção discursivamente é a presença de quatro figuras femininas que estão ao pé da cruz de Jesus. O narrador salienta inicialmente que todas essas mulheres recebem o nome de Maria, uma vez que isso era algo comum de ocorrer no tempo em que o texto-fonte se insere: “De certeza que a mulher ajoelhada se chama Maria, pois de antemão sabíamos que todas quantas aqui vieram juntar-se usam esse nome, apenas uma delas, por ser ademais Madalena, se distingue onomasticamente das outras” (Saramago, 2004b, p. 3). Diante dessa confusão de Marias, o narrador tem que realizar um certo exercício lógico-dedutivo, a partir

das pistas deixadas na gravura, para conseguir reconhecer cada uma dessas mulheres e apresentá-las ao seu narratário da maneira mais coerente possível.

Assim, o narrador inicia a descrição da primeira figura feminina pertencente à gravura e destaca em seu texto algumas pistas figurativas que podem direcionar, tanto ele quanto seu narratário, a considerar que essa primeira mulher seria Maria Madalena. Porém, vale ressaltar que tal identificação só se torna possível se ambos levarem em consideração a ideia construída culturalmente de que Maria Madalena seria uma prostituta, uma pecadora, uma vez que essa mulher é figurativizada, e, portanto, descrita textualmente, vestida com um “decote aberto”, “corpete”, “justo”, que salienta seus “seios” e “infame corpo”, além de atrair uma “mirada sôfrega” dos homens, arrastando-os à “perdição”. Percebe-se que essas figuras, utilizadas para descrever a mulher, estabelecem certa relação entre si, ou seja, elas possuem um encadeamento semântico, uma coerência interna que leva à construção de um percurso figurativo no texto. Tal percurso permite, desse modo, a concretização de um tema: a sensualidade, por exemplo. A partir disso, o narrador deduz que essa mulher, recoberta de figuras que acentuam seu corpo e destacam sua sensualidade, só poderia ser a famosa Maria Madalena, construída culturalmente como uma mulher pecadora e promíscua:

[...] ora, qualquer observador, se conhecedor bastante dos factos elementares da vida, jurará, à primeira vista, que a mencionada Madalena é esta precisamente, porquanto só uma pessoa como ela, de dissoluto passado, teria ousado apresentar-se, na hora trágica, com um decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios, razão por que, inevitavelmente, está atraindo e retendo a mirada sôfrega dos homens que passam, com grave dano das almas, assim arrastadas à perdição pelo infame corpo (Saramago, 2004b, p. 3-5).

Já a segunda mulher é identificada facilmente pelo narrador, principalmente devido ao fato de as figuras que a caracterizam serem completamente opostas àquelas que foram utilizadas anteriormente para identificar a suposta Maria Madalena. Diferentemente da figurativização de caráter mais sensualizado da primeira mulher, essa segunda é apresentada por figuras que a constituem como portadora de uma seriedade e recato no que se refere ao modo de se vestir, pois, enquanto a primeira mostrava livremente o corpo, essa “nada se lhe alcança a ver do corpo”, pois está coberta de “manto e da túnica”. Ademais, sabe-se que o texto bíblico, bem como a tradição cristã, construiu e propagou a concepção de que a mãe de Jesus seria o ideal de mulher a ser seguido: pura, virgem, casta, obediente. Dessa maneira, a isotopia figurativa dessa mulher inserida aos pés de Jesus na gravura corrobora a concretização do tema da pureza e castidade imposta a Maria, mãe de Jesus. Além disso, ao contrário da primeira mulher, essa segunda figura feminina está “caída por terra, como desamparada de forças ou

ferida de morte”, apresenta o “rosto lacrimoso e as mãos desfalecidas”, tem, assim, a feição de uma “afligida mulher”, demonstrando, dessa maneira, estar em profundo sofrimento. Logo, o narrador associa esse percurso figurativo à temática de uma mãe que sofre diante da morte de um filho⁶⁹, então, sugere ao narratário que essa segunda figura feminina só poderia ser Maria, a mãe de Jesus:

Maria Madalena, se ela é, ampara, e parece que vai beijar, num gesto de compaixão intraduzível por palavras, a mão doutra mulher, esta sim, caída por terra, como desamparada de forças ou ferida de morte. O seu nome também é Maria, segunda na ordem de apresentação, mas, sem dúvida, primeiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição. Tirando o rosto lacrimoso e as mãos desfalecidas, nada se lhe alcança a ver do corpo, coberto pelas pregas múltiplas do manto e da túnica, cingida na cintura por um cordão cuja aspereza se adivinha. É mais idosa do que a outra Maria [...] só um habitante doutro planeta, supondo que nele não se houvesse repetido alguma vez, ou mesmo estreado, este drama, só esse em verdade inimaginável ser ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas (Saramago, 2004b, p. 3-4).

Há ainda uma terceira mulher que, assim como a primeira, segundo descreve o narrador, recebe uma figurativização que lhe permite compreender que formam isotopias similares, ou seja, embora com figuras distintas, concretizam a mesma temática da sensualidade que a primeira, visto que ela teria “longos cabelos soltos” e por eles serem “louros”. Tal figurativização, orientada novamente pela ideia propagada de que Maria Madalena seria uma prostituta, e que às prostitutas cabiam algumas características físicas que iam além da roupa, como a cor dos cabelos e a forma como os deixavam aparecer em público, faz com que o narrador sugira que essa mulher também poderia ser identificada como Maria Madalena:

Tal como a primeira desta trindade de mulheres, mostra os longos cabelos soltos, caídos pelas costas, mas estes têm todo o ar de serem louros, se não foi pura casualidade a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada. Com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição. Tendo sido Maria Madalena, como é geralmente sabido, tão pecadora mulher, perdida como as que mais o foram, teria também de ser loura para não desmentir as convicções, em bem e em mal adquiridas, de metade do género humano (Saramago, 2004b, p. 4).

Desse modo, a gravura retrata Maria Madalena a partir dos aspectos do cânone iconográfico, ou seja, com figuras que a constituem como uma mulher sedutora, loira, sensual, corpo em destaque e prostituta. E para confirmar a existência dessa iconografia, o narrador

⁶⁹ Em termos de configuração discursiva, a figuratividade dessa mulher, na obra de Dürer, alinha-se alegoricamente à Piedade (Pietà), sendo a escultura de Michelangelo Buonarrotti possivelmente sua mais famosa versão.

saramaguiano incita seu narratário a revistar seu conhecimento prévio, ou seja, o que ele já sabe sobre essa mulher, o que foi construído e imputado no imaginário coletivo: “tão pecadora mulher”, “como é geralmente sabido” (Saramago, 2004b, p. 4). Ademais, a partir da figurativização utilizada por Dürer e da correlação que o narrador saramaguiano estabelece entre ela e a identificação das figuras femininas da gravura descrita no texto, podemos perceber que o narrador entende a existência de uma ideia que se propagou culturalmente a respeito de existirem características femininas que são vistas e julgadas como inapropriadas ou típicas de mulheres consideradas como amorais e transgressoras da ordem e dos bons costumes, como deveria ter sido Maria Madalena, uma vez que essa é tida como adúltera e prostituta em muitas interpretações e releituras do texto bíblico. Por isso, ao descrever para seu narratário que uma das mulheres da gravura utilizava roupas que mostravam mais detalhes do corpo, ou a forma como outra mulher apresentava os cabelos e a cor que eles tinham, o narrador corrobora a existência dos estereótipos construídos ao longo do tempo a respeito de que apenas mulheres pecadoras assim poderiam ser enquadradas numa configuração discursiva.

No entanto, logo após estabelecer a primeira identificação das figuras femininas, é possível depreender que o narrador apresenta ao narratário críticas à existência desse estereótipo instituído à Maria Madalena, e afirma só aceitar essa ideia para não ir contra o imaginário coletivo: “Tendo sido Maria Madalena, como é geralmente sabido, tão pecadora mulher [...] teria também de ser louca para não desmentir as convicções, em bem e em mal adquiridas, de metade do gênero humano” (Saramago, 2004b, p. 4). Diante disso, notamos que, embora consciente da existência do estereótipo feminino que foge às normas impostas pela tradição cristã, o narrador saramaguiano se posiciona, desde já, em oposição a esse ideário construído: “é nosso dever ter em conta, falamos da alma, claro está, esta mulher poderia até estar inteiramente nua, se em tal preparo tivessem escolhido representá-la, que ainda assim haveríamos de demonstrar-lhe respeito e homenagem” (Saramago, 2004b, p. 4).

Além disso, o que faz com que o narrador conclua que tal representação figurativa diz respeito a Maria Madalena não são as figuras que a caracterizam pelo seu corpo, mas sim pelo modo como é figurativizado seu olhar para o homem crucificado. Essa certeza só é possível pelo ponto de vista aceito pelo narrador saramaguiano de que essa mulher teria tido uma relação amorosa com Jesus; assim, o olhar de Maria Madalena para Jesus é tematizado como um olhar “autêntico”, de “arrebato amor”, que “ascende”, que tem “força” e se mostra “irradiante”, desse modo, tal percurso figurativo constitui a temática do amor. A partir da constatação de que essa é Maria Madalena, a quarta mulher é, portanto, pouco descrita:

Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com o que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra (Saramago, 2004b, p. 4-5).

Já nessas primeiras páginas do romance é possível notar que o enunciador, por meio do narrador, estabelece um confronto entre o *ser* e o *parecer*, a fim de identificar cada uma das mulheres que fazem parte da gravura. Diante disso, com o objetivo de analisar as relações que são estabelecidas entre a manifestação textual (*parecer*) e a imanência (*ser*), pode-se convocar o chamado Quadrado Veridictório que categoriza a forma como a verdade do texto foi construída:

Veridicção é exatamente o que diz a palavra: dicção = dizer, veri = verdadeiro. Um dos mais importantes princípios epistemológicos da Semiótica Greimasiana sustenta que a verdade – e mesmo o mundo natural como o concebemos – é uma construção da linguagem. [...] Por este motivo, estudar a veridicção é buscar a forma pela qual a verdade foi construída em cada texto (Matte, 2019, p. 1).

No nível discursivo, a veridicção funciona como um efeito do sentido baseado em um ponto de vista manifestado no texto: “refere-se ao ponto de vista que o enunciador aplica ao texto (não necessariamente o dele próprio, que é, para este fim, praticamente irrelevante)” (Matte, 2019, p. 3). Logo, quando o enunciador, por meio da voz narradora, descreve aquela que poderia ser Maria Madalena na gravura de Dürer, ele está refletindo sobre um viés contemporâneo estereotípico, visto que pressupõe um conhecimento dos valores culturalmente construídos acerca de como seria a imagem dessa figura pecadora: loira, com roupas apertadas e com o corpo em evidência.

Ademais, diante da figurativização das quatro mulheres presentes na gravura de Dürer, podemos considerar que ela é orientada por uma polarização muito divulgada pela tradição cristã que coloca duas mulheres como opostas entre si, Maria, mãe de Jesus, e Maria Madalena. Essa polarização é destacada por alguns elementos na gravura, mas é principalmente na descrição que o narrador saramaguiano faz da imagem, a partir dos percursos figurativos que ele constrói, que essa oposição entre Marias ganha mais destaque. Inicialmente, nota-se que Maria é figurativizada, de acordo com o narrador, levando em consideração o seu aspecto psicológico e sentimental, “o rosto lacrimoso e as mãos desfalecidas”, “afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas”; além disso, a figurativização de suas roupas evoca os tipos de vestimentas referidos nos textos bíblicos, como

“mantos e túnicas”; percebe-se, assim, que tais figuras contribuem para a construção de uma tematização que circunda Maria, como a pureza, a maternidade, a obediência, o sagrado, a tradição. Enquanto isso, Maria Madalena não é apresentada por um percurso figurativo similar ao de Maria, ao contrário, até mesmo as figuras que caracterizavam a vestimenta de Maria, “mantos” e “túnicas”, em Madalena ganham substitutas, com “decote” e “corpete”; se em Maria o campo psicológico era o mais destacado na figurativização, em Madalena o que ganha foco na descrição do narrador é o corpo, “um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios”, “arrastadas à perdição pelo infame corpo”, “carnes tentadoras”; se o percurso figurativo de Maria concretizava a tematização da maternidade, o percurso figurativo de Madalena constrói a tematização da sensualidade.

Quadro 15 – Figurativização de Maria e Maria Madalena na gravura Crucificação, de Dürer

	FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS
Maria, mãe de Jesus	“rosto lacrimoso”, “mãos desfalecidas”; “coberto”, “pregas múltiplas do manto e da túnica”, “cingida na cintura”, “cordão”, “idosa”, “afligida mulher”, “mãe”, “viúva”.	Pureza Maternidade Sagrado
Maria Madalena	“cabelos soltos”, “dorso curvo e dobrado”, “dissoluto passado”, “ousado”, “decote tão aberto”, “corpete”, “justo”, “redondez dos seios”, “infame corpo”, “carnes tentadoras”, “longos cabelos”, “louros”, “arrebato amor”.	Pecado Amante Profano

Fonte: elaboração própria.

Essas isotopias temático-figurativas estabelecidas no primeiro capítulo do romance, proveniente da descrição de uma gravura, é retomado mais à frente em alguns momentos do texto, como quando as duas mulheres se encontram pela primeira vez: “Maria de Magdala foi atrás dele, passou ao lado de Maria de Nazaré, e as duas mulheres, a honesta e a impura num relance, olharam-se” (Saramago, 2004b, p. 181). Nota-se, dessa maneira, que a figurativização apresentada inicialmente na gravura de Dürer, permeia o restante da paródia saramaguiana.

Importante destacar que, embora estivesse a descrever uma gravura pré-existente ao seu texto, o narrador saramaguiano optou estrategicamente por determinadas figuras ao apresentar cada uma dessas mulheres ao seu narratário, assim, a figuratividade que observamos no Quadro 15, bem como a construção temática, revelam a estratégia discursiva do enunciador. Logo, se durante a figurativização de Maria o enunciatário recebe mais informações sobre os

aspectos psicológicos do que os físicos, e se em Maria Madalena o foco é a exposição do seu corpo, forma-se um conhecimento inaugural na construção isotópica a ser desenvolvida no romance. Essa simulação operada pelo narrador, inclusive, é coerente com a tradição cristã que buscou, ao longo do tempo, utilizar a imagem de Maria como verdadeiro exemplo de mulher a ser seguido, devido a sua castidade, pureza e entrega total a Deus e seus desígnios, oposta, assim, a Maria Madalena, que surge no imaginário cristão como a pecadora, adúltera, prostituta, aquela a que não se deve ter como orientadora.

Contudo, veremos mais à frente em nossa análise que essa figurativização não é tomada no romance com a finalidade de reafirmar os ideais tradicionais, mas, ao contrário, essas figuras que caracterizam o corpo de Madalena, por exemplo, serão, sim, retomadas ao longo do romance, no entanto, não mais para desenvolver temáticas disfóricas associadas a ela, mas, sim, eufóricas, de tal forma que haja quase uma reparação quanto a essa mulher, sendo, portanto, valorizada dentro desse romance. Assim, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), veremos que o enunciador saramaguiano parte de uma gravura que tipifica Maria Madalena como apenas uma mulher pecadora, uma prostituta e nada mais, e a amplifica, isto é, em seu romance essa mulher será desenvolvida para além dessas únicas características que a definiam: “Sabes quem sou, o que faço, de que vivo, Sei, Não tiveste mais que olhar para mim e ficaste a saber tudo, Não sei nada, Que sou prostituta, Isso sei, Que me deito com homens por dinheiro, Sim, Então é o que eu digo, sabes tudo de mim, Sei só isso” (Saramago, 2004b, p. 146). Logo, como o próprio autor afirma em entrevista, ao tomar Maria Madalena como peça fundamental do seu romance, ele visa a “conferir e restituir à mulher o lugar que certas épocas nunca lhe reconheceram” (Viegas, 1991, p. 34).

Para além das quatro mulheres presentes na gravura, há outros elementos que compõem a imagem como um todo que apresentam significado relevante para nosso estudo. A gravura de Dürer é composta com muita simetria, podendo, assim, ser dividida em lado direito, lado esquerdo, parte superior e parte inferior. Desse modo, a distribuição das figuras dentro desses espaços carrega significados importantes para compreendermos os conceitos e os ideais defendidos pelo contexto social e ideológico em que a gravura foi produzida. Sabendo que a disposição dos elementos na imagem não se dá de maneira aleatória, o narrador inicia o romance já destacando para o narratário a existência dessas direções: “o sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha” (Saramago, 2004b, p. 3).

Outro ponto relevante a ser observado na gravura de Dürer é a fusão de elementos de distintas origens que estabelece na imagem a transformação do pensamento humano ocorrido

nos séculos XV e XIV. Vivenciando o período e as ideias difundidas no Renascimento⁷⁰, Dürer entende que a arte deixa de ser obrigatoriamente uma iconografia do sagrado, na qual o artista apenas observava e representava a grandeza de Deus diante da pequenez do homem, fazendo, assim, da arte um testemunho devoto e religioso. Consciente da transformação do posicionamento humano perante a arte, permitido pelo Renascimento, Dürer passa a ver a arte como uma atividade de interpretação desse sagrado, colocando, agora, o homem no centro da sua produção artística. Desse modo, percebe-se que o artista oferece, por meio da gravura, sua leitura da cena bíblica da crucificação de Jesus, e, com relativa liberdade de representar o que a tradição cristã prescrevia, Dürer mescla elementos de origens diversas⁷¹:

A gravura de Dürer foge aos padrões convencionais da iconografia cristã, pois utiliza elementos míticos pagãos – o sol e a lua; coloca o cenário com um pano de fundo bem original: não é Jerusalém (lá não existem moinhos); o tempo não é o de Jesus (ao fundo, veem-se umas muralhas medievais e umas empenas góticas). É o Renascimento e a arte constituindo-se como um degrau intermediário entre um mundo de humanas possibilidades e o mundo de Deus! (Flores, 2020, p. 24-25).

Diante disso, o narrador descreve essa mistura de elementos, que é fruto da interpretação e do posicionamento do artista perante o texto-fonte: iniciando pelo lado direito da gravura, o narrador descreve o sol (como figura masculina), dois anjos, o Bom ladrão, que foi crucificado junto com Jesus, José de Arimateia⁷², João⁷³ e Maria, mãe de Jesus; já do lado esquerdo, o narrador descreve a presença da lua (figura feminina), que chora na parte superior da gravura, mais dois anjos, o Mau Ladrão e as outras três mulheres. O narrador ainda chama atenção para um crânio colocado aos pés da cruz, bem como o pano de fundo desta cena principal, em que o gravador inseriu muralhas e soldados, além de um homem que, segundo o

⁷⁰ Difundido na Itália entre os séculos XIV-XVI, o Renascimento é considerado um movimento de caráter artístico, cultural, político e científico, responsável pela mudança do pensamento humano. Marcando a transição da Idade Média para a Idade Moderna, o Renascimento rompe as ideias medievais, como o teocentrismo, e busca uma valorização do homem (antropocentrismo), da razão, da ciência, e do individualismo. Além disso, artisticamente, o Renascimento retorna aos ideais clássicos, fazendo com que os artistas renascentistas encontrem inspiração na Antiguidade greco-romana.

⁷¹ A alegoria pagã é tolerada no Renascimento: neste caso, o sol pode ser associado ao deus Apolo, e a lua se ligaria mitologicamente a Selene.

⁷² De acordo com o texto bíblico, José de Arimatéia era um homem rico e bondoso, que teria sido responsável por retirar o corpo de Jesus da cruz e colocá-lo em um sepulcro que lhe pertencia. José de Arimateia é citado pelos quatro evangelistas nas cenas da Paixão de Cristo, inclusive como sendo seu discípulo: “À tardinha, um homem rico de Arimatéia, chamado José, que era também discípulo de Jesus, foi procurar Pilatos e pediu-lhe o corpo de Jesus. Pilatos cedeu-o. José tomou o corpo, envolveu-o num lençol branco e o depositou num sepulcro novo, que tinha mandado talhar para si na rocha. Depois rolou uma grande pedra à entrada do sepulcro e foi-se embora” (Mt, 27, 57-60).

⁷³ João foi um dos doze discípulos de Jesus, conhecido como “o discípulo amado”, por ser apresentado bíblicamente sempre muito próximo de Jesus, tanto que, enquanto era crucificado, Jesus o proclamou como irmão, ao oferecer a ele Maria como mãe: “vendo Jesus sua mãe e junto a ela o discípulo amado, disse: Mulher, eis aí o teu filho.” (Jo. 19, 26). João é considerado como autor do Evangelho de João, além de 3 cartas que se encontram no Novo Testamento (1ª, 2ª e 3ª João), e do livro de Apocalipse.

texto bíblico, leva vinagre para dar na boca de Jesus. Após a descrição completa dessa gravura, pode-se notar que Dürer, além de realizar uma releitura do texto-fonte, compôs uma tipologia maniqueísta:

Dürer estruturou a gravura a partir de símbolos: do lado direito, os do bem: o sol, figura masculina, fonte de luz, que irradia luminosidade e calor; o Bom Ladrão, símbolo do arrependimento e do gozo celestial aguardado após a morte. Do lado esquerdo, os do mal: a lua, figura feminina, fonte de escuridão, sinônimo de trevas, perversidade e apego às coisas terrenas e o Mau Ladrão, símbolo dos maus, dos que transgridem até mesmo na hora da morte, indo engrossar as hostes do diabo na outra vida. Segundo certos comentários rabínicos, o primeiro homem era andrógino; do lado direito, homem e do esquerdo, mulher (Flores, 2020, p. 26).

Essa simbologia é, portanto, concretizada na gravura de Dürer, visto que o artista, ao distribuir os elementos em determinadas posições que lhes atribuem significados específicos, corrobora as ideias que orientavam a sociedade no período em que a gravura foi produzida. Desse modo, ao eleger essa imagem, repleta de simbologia, para abrir seu evangelho, o enunciador visa a antecipar o caráter crítico que vai percorrer todo o seu texto, com o intuito de dessacralizar elementos considerados sagrados e de desconstruir os preceitos estabelecidos pelo cristianismo e que foram representados pela gravura de Dürer. Dessa maneira, embora colocadas na parte inferior da gravura e do lado esquerdo, ou seja, posições que atribuem significado negativo, disfóricos, as figuras femininas dessa imagem recebem comentários do narrador saramaguiano que antecipam o caráter de transgressão e de rompimento dos padrões cristãos que irão se fazer presente durante todo o romance: “falamos da alma, claro está, esta mulher poderia até estar inteiramente nua, se em tal preparo tivessem escolhido representá-la, que ainda assim haveríamos de demonstrar-lhe respeito e homenagem” (Saramago, 2004b, p. 4-5).

Além disso, mesmo estando inseridas na gravura de Dürer no lado considerado, pela tradição cristã, como obscuro, o narrador traz as figuras femininas presentes na imagem para a luz, uma vez que, parodiando a doutrina central do cristianismo, a existência de uma “trindade santa”, ele substitui as figuras masculinas por figuras femininas. Assim, enquanto o cristianismo nos apresentava o conceito de que Deus é um só, mas existe em três pessoas distintas, porém todas figurativizadas como masculinas – Deus Pai, o criador, Deus Filho, Jesus, e Deus espírito santo, o santificador – agora, o narrador substitui esses três lugares masculinos pelas três mulheres que surgem na gravura de Dürer: “Tal como a primeira desta trindade de mulheres” (Saramago, 2004b, p. 4). Deus Pai, Jesus e o Espírito Santo são substituídos na paródia saramaguiana por “uma mãe de prole numerosa, uma ex-prostituta e outra mulher que não se sabe exatamente quem seja” transformando, assim, essa trindade em uma “paródia do

dogma cristão, rebaixando-o ao plano terrestre e invertendo a Trindade Sagrada” (Flores, 2020, p. 28).

Diante disso, percebe-se que o enunciador busca, desde o capítulo inicial, a partir das desconstruções que oferece dos conceitos e padrões cristãos representados na gravura, retirar o feminino da posição disfórica, negativa, a que foi subjugado dentro da tradição cristã, e colocá-lo em posição de euforização. Para isso, uma de suas estratégias é dar voz para uma das principais e mais conhecidas controvérsias e polêmicas que cercam o cristianismo: a de que Maria Madalena teria sido mais do que uma seguidora de Jesus, teria sido sua amante: “Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira” (Saramago, 2004b, p. 4). Ao se posicionar como defensor dessa ideia, o texto produzido busca não apenas humanizar Jesus ao apresentá-lo como um homem que, assim como qualquer outro, possui sentimentos e desejos por outras pessoas, mas, e principalmente, almeja colocar uma mulher, antes relegada ao obscurantismo, lado a lado com aquele que seria o maior e mais digno dos homens. Além disso, a essa mulher é atribuído o lugar de orientadora de Jesus, pois, não apenas nos assuntos sexuais, mas até mesmo quanto aos milagres, é Maria de Magdala quem aconselhará e guiará Jesus.

A primeira aparição de Maria Madalena na paródia saramaguiana se dá no capítulo de abertura do romance, na leitura que o narrador apresenta da gravura *A crucificação*, de Dürer. Só encontraremos novamente essa mulher muitos capítulos depois, quando Jesus, já com seus 18 anos, em suas andanças a caminho de Nazaré, passa por uma cidade denominada de Magdala. Ao chegar nessa cidade, uma ferida, que já o incomodava no pé, abre-se por inteiro, impedindo-o de continuar sua jornada. Logo, Jesus precisa parar nessa cidade em busca de ajuda:

Quis, porém, o destino que, passando ele pela cidade de Magdala, se lhe rebentasse ali, do pé, uma ferida que andava reticente em sarar, e em tal jeito que parecia o sangue não querer estancar-se. Também quis o destino que o perigoso acidente tivesse ocorrido à saída da cidade de Magdala, mesmo em frente, por assim dizer à porta, de uma casa que ali havia, afastada das outras, como se não quisesse aproximar-se delas, ou elas a repelissem (Saramago, 2004b, p. 275).

É relevante destacar a descrição externa da casa em que reside Maria de Magdala, pois as figuras utilizadas para situá-la, como “saída da cidade”, “afastada”, “repelissem”, constroem uma temática de exclusão, ou seja, como se houvesse uma opressão, uma aversão do restante da cidade diante daquela residência e de sua moradora, logo, o narratário fica a imaginar a razão para que assim o fosse, mas com pistas de que a razão seria algo de negativo. E mais adiante no texto, encontramos uma outra descrição da residência que se conecta com a isotopia

anterior: “A tarde descaí, as casas de Magdala já se vêem ao longe, reunidas como um rebanho, mas a de Maria é como a ovelha que se afastou, não é possível distingui-la daqui, entre as grandes pedras que ladeiam o caminho, curva após curva” (Saramago, 2004b, p. 161). A casa de Maria de Magdala é figurativizada como uma “ovelha perdida”, figura que também desponta em uma das parábolas presentes na *Bíblia*, em que um pastor, ao sentir falta de uma ovelha, deixa sozinha as outras 99 e vai em busca de salvar aquela que se perdeu, chamando atenção, assim, para o fato de que para Deus, cada um dos seus filhos é importante, mesmo que ele tendo tantos outros ao seu lado e que, mesmo que essa ovelha perdida seja um filho em pecado, ele vai em busca de trazê-lo de volta para si. De igual modo parece ocorrer na cidade de Magdala, uma vez que as outras 99 ovelhas (pessoas) estavam reunidas no centro e apenas uma (Maria de Magdala) estava sozinha, afastada, distante do restante, ameaçada por viver em pecado. Ademais, essa conexão isotópica, que estabelece uma analogia entre a casa de Maria de Magdala à figura da ovelha perdida na parábola referida, sugere uma crítica do narrador saramaguiano àqueles que se dizem seguidores de Deus, pois o verdadeiro pastor (Deus ou seu filho Jesus) não deixaria que uma de suas ovelhas (filhos) ficasse a vagar perdida, nem mesmo que fosse a pior das pecadoras; no entanto, era justamente o oposto disso o que a cidade estava, de fato, a fazer, expulsando essa ovelha (Maria de Magdala) de sua convivência.

Essa aversão direcionada a Maria de Magdala encontra justificativa no contexto em que a narrativa estava inserida, uma vez que se trata de uma sociedade altamente patriarcal e que impõe regras com o intuito de moldar os comportamentos femininos:

A exemplo de uma hierarquia constituída pelos costumes, acima estava o pai, e abaixo os semoventes, as coisas e as mulheres. Nas Sinagogas ou nos Templos, para se iniciarem os trabalhos, eram necessárias dez pessoas, e estas seriam, evidentemente, homens. Na sociedade judaica, assim como na sociedade romana da época, uma mulher era criada pelo pai, o qual tinha autoridade de vida e de morte sobre a filha, que após o casamento, passava a ser propriedade do marido. As vestes deveriam cobrir todo o corpo da mulher, e esta era proibida de conversar com qualquer pessoa do sexo masculino que não fossem membros de sua família ou apenas e tão somente na presença de pessoas da família, de modo que, se esta fosse surpreendida conversando com algum homem na rua, por ser algo inadmissível, ela poderia receber a pena de apedrejamento até a morte (Bacarin, 2019, p. 7).

Desse modo, por agir contra essas normas sociais impostas, Maria de Magdala era considerada como pecadora e deveria, portanto, ser excluída por aqueles que queriam alcançar o Reino dos Céus, pois “uma pessoa que cumpre a lei, sendo um religioso, não lhe era admitido conversar com alguém considerado pecador, pois se o pecador tocasse em uma pessoa pura pela religião, esta tornar-se-ia impura por meio desse contato” (Bacarin, 2019, p. 7).

Contudo, ao adentrar a residência, a descrição interna não parece corroborar a externa, ou seja, temos a construção de dois percursos figurativos distintos: “Jesus olhou em redor o pátio, surpreendido porque em sua vida nunca vira nada tão limpo e arrumado” (Saramago, 2004b, p. 145). Dessa forma, as figuras “limpo” e “arrumado” não parecem corroborar a mesma temática que as figuras usadas para descrever o lado externo da casa, isto é, que justifique o fato de essa mulher morar em uma casa “afastada”, como se a “repelisses”. Assim, enquanto a figurativização externa nos leva a uma tematização de exclusão, repulsa, a figurativização interna nos leva a ver a residência como um lugar agradável, ou seja, o parecer (exterioridade) conflitava semanticamente com o ser (interioridade). Isso observado pela categorização veridictória sugere o segredo, ou seja, aquilo que é, mas não parece.

É só quando Jesus vê a residente da casa pela primeira vez que ele nos sinaliza o motivo da figurativização externa, pois Jesus vai destacando aspectos que o levam a apontar que essa mulher pudesse ser prostituta, primeiro devido ao “odor” que ela exala: “o odor da mulher entontecia-o” (Saramago, 2004b, p. 144), “Está desconfiado de que a mulher é uma prostituta [...] A mulher cheira a perfume” (Saramago, 2004b, p. 144); e sua suspeita se torna certeza ao vê-la se movimentando:

Está desconfiado de que a mulher é uma prostituta, não por particular habilidade sua em adivinhar profissões à primeira vista, ainda não há muitos dias ele próprio poderia ter sido identificado pelo cheiro a gado cabrum que tresandava, e agora todos dirão, É pescador, foi-se aquele cheiro, outro veio, que não tresandava menos. A mulher cheira a perfume, mas Jesus apesar da sua inocência, que não é ignorância, pois não, lhe faltaram ocasiões de ver como procediam bodes e carneiros, tem bom senso que chegue para considerar que cheirar bem do corpo não é razão suficiente para afirmar que uma mulher é prostituta. Na verdade, uma prostituta deveria era cheirar ao que frequenta, a homem, como o cabreiro cheira a cabra e o pescador a peixe, mas, talvez, disfarçar ou, mesmo, esquecer o cheiro do homem. A mulher reapareceu com um pequeno boião e vinha a sorrir como se alguém, dentro de casa, lhe tivesse contado uma história divertida. Jesus via-a aproximar-se, mas, se os olhos o não estavam enganando, ela vinha muito devagar, como acontece às vezes nos sonhos, a túnica movia-se, ondulava, modelando ao andar o balanço rítmico das coxas, e os cabelos pretos da mulher, soltos, dançavam-lhe sobre os ombros como o vento faz às espigas da seara. Não havia dúvida, a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o corpo de bailarina, o riso de mulher leviana (Saramago, 2004b, p. 146).

Ao confirmar que Maria de Magdala é prostituta, pode-se notar também o motivo para que ela viva afastada e repelida pelo restante da cidade, pois, conforme Bataille (2013, p. 160) afirma, “a prostituta de baixo nível está no último grau do rebaixamento. [...] Mesmo sem vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos”. Ou seja, a sociedade tratava a prostituição como algo a ser rejeitado, a ser expulso do convívio das pessoas e da cidade; assim, Maria de Magdala é levada a viver distante de todos, além de ter sobre si uma aura de vergonha,

que a acompanharia por onde fosse. Além disso, Maria de Magdala, segundo a descrição de Jesus, apresentava as características que o *Malleus Maleficarum*⁷⁴ elencava como perigosas advindas do sexo feminino, isto é, que poderiam levar o homem à perdição, e no caso de Maria de Magdala “não havia dúvida, a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o corpo de bailarina, o riso de mulher leviana” (Saramago, 2004b, p. 277). Desse modo, as roupas que marcavam seu corpo, um corpo esbelto, que pode usar a dança para seduzir o homem, e um sorriso que busca provocar, além, é claro, de ter uma sexualidade aflorada e ser prostituta, eram aspectos que aproximavam Maria de Magdala do considerado obscuro e demoníaco, uma vez que se acreditava que “a espontaneidade natural, a sexualidade, os desejos da carne, a mulher e o feminino, a dança e o jogo, tudo isso passa a ser poder do adversário, Dionísio transformado em Diabo” (Whitmont, 1991, p. 103). Diante dessa constatação, rapidamente Jesus se recorda das recomendações que escutou durante toda a sua vida acerca de mulheres com tais características:

Jesus, em aflição, pediu à sua memória que o socorresse com algumas apropriadas máximas do seu célebre homónimo e autor, Jesus, filho de Sira, e a memória serviu-o bem, murmurando-lhe discretamente, do lado de dentro do ouvido, Foge do encontro duma mulher leviana, para não caíres nas suas ciladas, e logo, Não andes muito com uma bailarina, não suceda que pereças por causa dos seus encantos, e finalmente, Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres. (Saramago, 2004b, p. 146).

Percebe-se, desse modo, que na cultura judaico-cristã a temática da prostituição é construída a partir de uma isotopia temático-figurativa (Quadro 16):

Quadro 16 – Figuras e temas que recobrem Maria de Magdala

MARIA DE MAGDALA	
Figuras lexicalizadas	“odor”, “perfume”, “sorrir”, “andar devagar”, “sonho”, “túnica movia-se”; “modelando ao andar”, “balanço”, “rítmico”, “coxas”, “cabelos pretos”, “soltos”, “dançavam-lhe”, “corpo”, “bailarina”, “riso de mulher leviana”.
Temas	Prostituição

Fonte: elaboração própria.

⁷⁴ *Malleus maleficarum*, documento jurídico e teológico detalhado (c. 1486) considerado o manual padrão sobre maleficência. A bruxaria, incluindo sua detecção e erradicação, persistiu até o século XVIII. Seu surgimento contribuiu muito para impulsionar e sustentar cerca de dois séculos de histeria em torno da caça às bruxas na Europa. O *Malleus* foi obra de dois dominicanos: Jacob Sprenger, reitor da Universidade de Colônia na Alemanha, e Heinrich (Institoris) Kraemer, professor de teologia na Universidade de Salzburgo, Áustria, e inquisidor na região do Tirol, Áustria. Em 1484, o Papa Inocêncio VIII emitiu a bula *Summis desiderantes affectibus*, na qual deplorava a disseminação da bruxaria na Alemanha e autorizava Sprenger e Kraemer a erradicá-la (Britannica, 2025).

Relevante destacar que a figurativização de Maria de Magdala neste primeiro encontro entre ela e Jesus vai além daquela proposta no capítulo de abertura do evangelho saramaguiano, ou seja, na gravura *Crucificação*, de Dürer.

Quadro 17 – Figurativização de Maria de Magdala em *Crucificação* e em *O evangelho segundo Jesus Cristo*

MARIA MADALENA/MARIA DE MAGDALA	
<i>Crucificação, de Dürer</i>	“cabelos soltos”, “dorso curvo e dobrado”, “dissoluto passado”, “ousado”, “decote tão aberto”, “corpete”, “justo”, “redondez dos seios”, “infame corpo”, “carnes tentadoras”, “longos cabelos”, “louros”, “arreatado amor”.
<i>O evangelho segundo Jesus Cristo (1991)</i>	“odor”, “perfume”, “sorrir”, “andar devagar”, “sonho”, “túnica movia-se”; “modelando ao andar”, “balanço”, “rítmico”, “coxas”, “cabelos pretos”, “soltos”, “dançavam-lhe”, “corpo”, “bailarina”, “riso de mulher leviana”.

Fonte: elaboração própria.

Ao analisarmos as figuras utilizadas para descreverem Maria Madalena/Maria de Magdala (Quadro 17), nota-se que há dois percursos figurativos distintos, isto é, com figuras que se encaminham para a concretização de diferentes temáticas. Enquanto na gravura de Dürer destaca-se o uso frequente de figuras que chamam a atenção para a formação corporal da mulher, mais precisamente centrando em sua sensualidade, já no romance as figuras são mais voltadas para o modo de ser e de se portar de Maria de Magdala, isto é, o seu caminhar e o seu sorrir ganham mais foco do que a forma de seus seios, por exemplo. Ademais, enquanto na gravura temos o uso de figuras que vestem Maria com roupas mais mundanas (“corpete”) e que deixam expor muito do seu corpo (“decote tão aberto”), no enredo encontramos figuras que fazem referência às mesmas vestimentas que qualquer outra pessoa daquele contexto usaria, como “túnica”. Além disso, enquanto Dürer projetava uma Maria Madalena loura, a paródia saramaguiana substituiu os cabelos “louros” por “pretos”, rompendo, assim, com o estereótipo de que as louras estariam intrinsecamente ligadas ao pecado. Dessa maneira, formam-se duas construções isotópicas, a primeira com alusões ao que diz a tradição e a segunda com uma releitura crítica dessa configuração discursiva: enquanto o primeiro percurso figurativo pertencente à gravura constitui uma temática da sensualidade disfórica, o percurso figurativo apresentado no romance sugere a construção de uma temática que euforiza a sensualidade.

Percebendo o ser sob o falso parecer pecaminoso, Jesus aproxima-se de Maria de Magdala, o que é sugerido através de figuras que vão além dos atributos físicos, carnisais: “Não esquecerei a tua bondade, e depois, enchendo-se de ânimo, Nem te esquecerei a ti, Porquê, sorriu a mulher, Porque és bela, Não me conheceste no tempo da minha beleza, Conheço-te na beleza desta hora” (Saramago, 2004b, p. 146). No simulacro de Jesus, ela não é sancionada como uma prostituta, mas uma mulher: “Não tiveste mais que olhar para mim e ficaste a saber tudo, Não sei nada, Que sou prostituta, Isso sei, Que me deito com homens por dinheiro, Sim, Então é o que eu digo, sabes tudo de mim, Sei só isso” (Saramago, 2004b, p. 146-147). Nessa leitura alternativa, o enunciador oferece a Maria de Magdala um espaço no romance para revelá-la em sua humanidade, para além da profissão que tem.

Com o intuito de proporcionar um desenvolvimento cada vez mais complexo de Maria de Magdala, o enunciador utiliza algumas estratégias, como por exemplo, os mecanismos de debreagem enunciativa e de debreagens internas, que funcionam como uma espécie de vitrine textual sobre Maria de Magdala, isto é, o enunciatário poderá se deparar com as diversas formas como ela é vista e apresentada no romance, a partir de perspectivas distintas. Inicialmente, temos que o romance é narrado, em sua grande parte, na terceira pessoa do singular, isso quer dizer que há uma projeção de um “ele-ahures-então”, assim, o narrador onisciente, ao apresentar Maria de Magdala, constrói percursos figurativos que tornam possível o estabelecimento de temáticas variadas sobre ela. Logo, a partir da visão do narrador, é possível compor um perfil de Maria de Magdala como sendo: uma mulher boa, humilde e generosa, por fazer boas ações a desconhecidos; uma companheira leal; uma mulher que atua como transformadora e inspiradora de Jesus, visto que é por ela que ele anseia na esperança de se refugiar e se tornar uma pessoa melhor; uma mulher sábia e prudente; uma mulher que tem suas lutas e seus medos; além, é claro, de ser pecadora. A partir dessa perspectiva, podemos encontrar as seguintes representações de Maria de Magdala (Quadro 18):

Quadro 18 – Figurativização de Maria de Magdala no enredo de *O evangelho segundo Jesus Cristo*

DESCRIÇÃO	FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS INFERIDOS
“Durante todo o dia, Maria de Magdala serviu e ensinou o rapaz de Nazaré que, não a conhecendo nem de bem nem de mal, lhe viera pedir que o aliviasse das dores e curasse das chagas” (p. 148).	“serviu”, “ensinou”, “aliviasse”, “dores”, “curasse”, “chagas”	Bondade Humildade
“Jesus reflectia em seu coração e não encontrava nele qualquer irritação contra Maria de Magdala, só uma infinita gratidão pela sua generosidade, por essa delicadeza de querer dar-lhe um dinheiro que sabia que ele teria pejo em aceitar da mão dela directamente” (p. 154).	“coração”, “infinita”, “gratidão”, “generosidade”, “delicadeza”	Generosidade
“Quando Jesus vai ao mar com os pescadores, Maria de Magdala fica à espera dele, em geral sentada numa pedra à borda da água, ou num cômodo elevado, se os há, donde melhor possa acompanhar a rota e seguir a navegação” (p. 171); “Não procurou Maria de Magdala, sabia que ela o esperava em terra, como sempre, que nenhum milagre alteraria a constância dessa espera, e um contentamento grato e humilde pacificou-lhe o coração” (p. 178).	“espera”, “sentada”, “melhor”, “acompanhar”, “seguir”; “esperava”, “sempre”, “constância”, “espera”, “contentamento”, “grato”, “humilde”, “coração”	Companheirismo Lealdade
“Se refugiava no corpo de Maria de Magdala como se entrasse num casulo donde só poderia renascer transformado” (p. 183).	“corpo”, “casulo”, “renascer”, “transformado”.	Transformação
“Maria de Magdala foi atrás dele, passou ao lado de Maria de Nazaré, e as duas mulheres, a honesta e a impura, num relance, olharam-se” (p. 181).	“impura”	Pecado
“Eu fiz os milagres tais e tais, Maria de Magdala, que desde o princípio participara do enredo, não iria pôr-se a fazer publicidades” (p. 183).	“milagres”, “participara”, “publicidades”;	Prudência
“Mais tarde, quando estiver sozinha no mundo, Maria de Magdala quererá recordar estes dias e estas noites, e de cada vez será obrigada a lutar muito para defender a memória dos assaltos da dor e da amargura, como se estivesse a proteger uma ilha de amores das investidas de um mar tormentoso e dos seus monstros” (p. 215).	“sozinha”, “recordar”, “dias”, “noites”, “obrigada”, “lutar”, “defender”, “memória”, “assaltos”, “dor”, “amargura”, “proteger”, “ilha”, “mar”, “tormentoso”, “monstros”;	Obstinação
“Já chegou, disse Jesus, e os amigos não compreenderam o que ele pretendia significar com tais palavras, só Maria de Magdala, mas essa sabia tudo” (p. 221).	“compreenderam”, “significar”, “sabia tudo”;	Sabedoria

Fonte: elaboração própria.

Para além da debreagem enunciativa, também podemos encontrar no romance debreagens internas, ou seja, uma produção de “simulacros de diálogos nos textos, pois estabelecem interlocutores, ao dar voz a atores já inscritos no discurso” (Fiorin, 2016, p. 67). Logo, além do narrador, outras vozes instaladas no mesmo texto oferecem suas visões a respeito de Maria de Magdala, permitindo a construção de outros percursos figurativos e temáticos que a representem. Diante disso, ao oferecer a possibilidade de os próprios atores falarem por si o que acham, pensam ou sentem, produz-se um efeito ou uma ilusão de verdade dentro do texto, possibilitando que o enunciatário credite cada vez mais camadas e subjetividades que formam o perfil de Maria de Magdala, distanciando-a, assim, do conceito de sujeito plano, raso. Dessa maneira, uma das debreagens internas mais relevantes é a que oferece voz a Jesus para que ele possa descrevê-la, uma vez que ele é quem melhor pôde conhecer essa mulher. Vejamos, portanto, como Jesus descreve Maria de Magdala (Quadro 19):

Quadro 19 – Descrição de Maria de Magdala segundo Jesus

DESCRIÇÃO	FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS INFERIDOS
“Não esquecerei a tua bondade” (p. 146).	“Bondade”	Generosidade
“Porque és bela” (p. 146); “As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela” (p. 148).	“Bela”, “curvas”, “quadris”, “jóias”, “umbigo”, “taça”, “arredondada”, “cheia”, “vinho”, “perfumado”, “ventre”, “monte”, “trigo”, “lírios”, “seios”.	Beleza
“O que me ensinas, não é prisão, é liberdade” (p.148); “Não sei nada que possa ensinar-te, só o que de ti aprendi” (p. 149).	“ensinas”, “liberdade”, “aprendi”.	Sabedoria

Fonte: elaboração própria.

Diante do Quadro 19, podemos notar que, pela perspectiva de Jesus, Maria de Magdala ganha certa complexidade, uma vez que, para além de prostituta, somam-se novos contornos: é tido como uma mulher bondosa; dotada de sabedoria que, mais do que aprender com o filho de Deus, acaba por ensiná-lo, chegando a retirá-lo de uma prisão e colocando-o em condição de liberdade com seu corpo. Claro que a beleza de Maria de Magdala também é descrita e destacada por Jesus, no entanto, o corpo não é mais o único ponto a ser observado e valorizado, ao contrário, suas outras características sobressaem aos critérios físicos, segundo a

perspectiva de Jesus. E vale ressaltar que essa valorização das características atribuídas a Maria de Magdala veio justamente daquele que seria o mais importante e divino dos homens: Jesus, o filho de Deus. Assim, se usavam o nome de Deus como justificativa para julgá-la e determiná-la como pecadora, o filho d’Ele veio para mostrar revelá-la e, ao mostrar suas qualidades, sancioná-la segundo novo critério de verdade.

Ademais, há outras debreagens internas na narrativa, em que é possível visualizar Maria de Magdala por diversos ângulos e interlocutores: para os cidadãos da cidade de Magdala, ela é apenas uma prostituta, maldita pecadora; para ela mesma, é a mais bendita das mulheres; para o narrador que substitui a voz de Deus, é uma puta; para sua irmã Marta, é uma prostituta que envergonha a família; para Maria, mãe de Jesus, é uma mulher que merece ser abençoada pelo bem que fez a seu filho.

Quadro 20 – Maria de Magdala segundo a perspectiva de outros interlocutários⁷⁵

INTERLOCUTÁRIO	TRECHO COM GRIFO NA LEXICALIZAÇÃO DE FIGURAS	INFERÊNCIA TEMÁTICA
Habitantes da cidade de Magdala	“Trabalho, Jesus não teve, mas teve o que deveria ter esperado, <i>risos, chufas e insultos</i> , realmente o caso não era para menos, um <i>homem</i> , pouco mais do que <i>adolescente</i> na idade, a viver com a Maria de Magdala, aquela <i>gaja</i> , Deixem vocês passar uns dias e ainda o vamos ver <i>sentado</i> à porta de casa, à espera que saia o <i>cliente</i> ” (p. 163); “ <i>Maldita</i> mulher” (p. 149).	Prostituição Maldição
Maria de Magdala	“Vai-te, que bem <i>enganado</i> vais, não encontrarás no mundo <i>mulher mais bendita</i> do que eu <i>sou</i> ” (p. 149).	Benção
Deus	“o que <i>não</i> me <i>agradou</i> muito foi a <i>história</i> com a Maria de Magdala, uma <i>puta</i> , mas enfim, estás na idade, <i>aproveita</i> , uma coisa não empata a outra, há um tempo para <i>comer</i> e um tempo para <i>jejuar</i> ” (p. 159).	Prostituição
Marta, irmã de Maria de Magdala	“Marta mandou avisar o irmão de que tinha <i>tornado</i> Maria, mas não o fez sem ter <i>hesitado</i> muito, pois assim ia abreviar a <i>inevitável e saborosa</i> notícia de que a <i>prostituta</i> irmã de Lázaro <i>regressara</i> a casa, com o que a família <i>voltava a cair nas bocas do mundo</i> depois de o tempo, mais ou menos, as ter feito calar. A si mesma perguntava com que <i>cara</i> iria <i>sair</i> no dia seguinte à rua, e, pior ainda, se teria <i>coragem</i> para levar consigo a irmã, estando obrigada a falar a vizinhas e amigas, dizer, é um exemplo, Lembra-te da minha irmã Maria, pois aqui está ela, tornou a casa, e a outra, com ar entendido, Lembro-me, lembro-me, quem é que não se	Prostituição Desonra

⁷⁵ Neste quadro em específico não inserimos uma coluna destinada ao percurso figurativo para que não se ocupasse muito o espaço da página e dificultasse a leitura. No entanto, as figuras formadoras desse percurso se encontram em itálico, destacadas no trecho de cada análise.

	lembra” (p. 218).	
Maria, mãe de Jesus	“Como te chamas, Sou Maria de Magdala e fui <i>prostituta</i> até conhecer o teu filho [...] Eu te <i>abençoo</i> , Maria de Magdala, pelo <i>bem</i> que a meu filho Jesus fizeste, <i>hoje</i> e para <i>sempre</i> te <i>abençoo</i> ” (p. 181-182).	Benção

Fonte: elaboração própria.

Percebe-se, desse modo, que no romance, diferentemente das lacunas do texto-fonte, Maria de Magdala tem um desenvolvimento complexo na narrativa, o que possibilita a criação de um simulacro de mulher para além da aparente prostituta bíblica. Desse modo, a proposta ficcional apresenta uma Maria de Magdala que, embora tivesse um corpo que fosse considerado como impuro, pecador, também era dona de um coração puro, bondoso, caridoso, que cuidou de um desconhecido que não tinha como lhe pagar por ajudar a fazer um curativo no pé. Além disso, podendo se vangloriar por estar ao lado de um homem que realiza milagres, Maria de Magdala foi figurativizada como uma mulher prudente, que não se entregou a vaidades, ao contrário, assumiu o papel de companheira e seguidora leal de Jesus. E talvez a mais importante descrição de Maria de Magdala é aquela que é oferecida por ela mesma, pois, mesmo que todos dissessem o oposto, ela tinha consciência de sua dignidade: “Vai-te, que bem *enganado* vais, não encontrarás no mundo *mulher mais bendita* do que eu *sou*” (Saramago, 2004b, p. 149).

5.2 Nível narrativo

O nível narrativo está situado em posição intermediária no Percorso Gerativo de Sentido, constituindo-se como conversão do que foi categorizado no nível fundamental. Desse modo, o nível narrativo se ocupa da organização da narrativa, mais precisamente das transformações que ocorrem no estado dos sujeitos diante de seus objetos de valor. Diante disso, “a sintaxe do nível narrativo irá se deter nas relações que o sujeito estabelece com os objetos-valor, bem como nas operações que modificam sua relação com ele” (Lima, 2021, p. 107). Assim, a análise do nível narrativo inicia a partir da instauração de um enunciado elementar que é formado pela relação de transitividade entre um sujeito e um objeto. Tomando o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), temos um enunciado elementar caracterizado pela relação de junção entre um sujeito, um papel actancial que no nível discursivo será preenchido

pelo ator que conheceremos como *Maria de Magdala*, com o objeto da *prostituição*⁷⁶. Iniciamos, portanto, o romance com o sujeito em relação de conjunção com o objeto, como expressa o enunciado: “Que sou prostituta” (Saramago, 2004b, p. 145).

Esquema 3 – Enunciado de estado conjuntivo de Maria de Magdala

S n O

S (Maria de Magdala) **n** (está em conjunção) **O** (prostituição)

Fonte: elaboração própria.

Com a instauração de um objeto, como a *prostituição*, instaura-se também uma noção de valor que está intrinsecamente ligado a ele. No entanto, os valores que se atribuem aos objetos não estão predeterminados, uma vez que “apenas a encenação sintática pode expressar o encontro do objeto com os valores nele investidos” (Greimas, 2014, p. 35). Assim, a *prostituição* pode evocar diferentes valores a depender da perspectiva em que estiver inserida, considerados os distintos sujeitos discursivos que entrarem em contato com ele. Desse modo, tomando o sujeito Maria de Magdala, o objeto *prostituição* tem um valor positivo, de sobrevivência, visto que é por meio desse objeto que ela consegue o dinheiro necessário para sobreviver. Já da perspectiva de um destinador actorializado como Igreja, por exemplo, o objeto *prostituição* passa a ter inscrito em si outro valor, agora, de caráter negativo, como pecado, infração, delito, entre outros. Assim, como o sujeito se acha determinado em sua existência semântica por sua relação com o valor” (Greimas, 2014, p. 36), o objeto *prostituição*, que apresenta um valor disfórico segundo a tradição, também pode ser percebido euforicamente por um sujeito que não compartilha dos valores do destinador tradicional, como se constata na ficção parodística de Saramago.

Esse enunciado de estado, que descreve uma relação de conjunção entre o sujeito *Maria de Magdala* e o objeto *prostituição*, não permanece estático durante toda a narrativa, pois, ao entrar em contato com outro sujeito, no nível discursivo representado como *Jesus*, o sujeito, que antes se apresentava em um enunciado de estado, agora, passa a um enunciado de transformação, visto que sua relação com seu objeto passa por uma dinamização: “esta mulher a quem chamam Maria de Magdala *deixou de ser* prostituta quando aqui entraste” (Saramago, 2004b, p. 152, grifos nossos). Observa-se, assim, que, a partir de um enunciado de fazer, a

⁷⁶ Ao entrar em conjunção com o objeto *prostituição*, conseqüentemente, Maria de Magdala entra em disjunção com outros objetos valorizados socialmente, como as *normas cristãs*, que pregavam, por exemplo, a castidade. Desse modo, ao se tornar prostituta, Maria de Magdala rompe com os preceitos que orientavam o meio social em que estava inserida, assim, ela rompe um *dever-fazer*, passando a ser vista como uma transgressora, uma rebelde.

relação de junção entre o sujeito *Maria de Magdala* com o objeto *prostituição* sai de um estado inicial de conjunção para finalizar em um estado de disjunção (Esquema 4):

Esquema 4 – Enunciado de estado disjuntivo de Maria de Magdala

S U O

S (Maria de Magdala) U (está em disjunção) O (prostituição)

Fonte: elaboração própria.

A partir do entrelaçamento que pode existir entre esses dois tipos de enunciados, o enunciado de fazer transformando o enunciado de estado, estabelece-se um Programa Narrativo, que demonstrará as movimentações ocorridas entre os enunciados. Iniciando a investigação deste Programa Narrativo, podemos destacar que estamos diante de um programa de privação, visto que o sujeito que antes, em seu enunciado de estado inicial, apresentava-se em conjunção com o objeto, agora, por meio de uma transformação proporcionada por um enunciado de fazer, modifica sua relação com o objeto para um novo estado que o coloca em disjunção com esse objeto.

Ademais, destaca-se que estamos diante de um programa narrativo complexo, ou seja, deparamo-nos com programas de uso que serão necessários para chegarmos ao programa principal da base narrativa. Dito de outra forma, para realizar a *performance* de romper com o objeto *prostituição*, que se constitui como o programa de base, o sujeito *Maria de Magdala* fez uso, anteriormente, de um programa de uso, ou seja, de um programa que a dotou de competência para realizar tal *performance*: “Não podemos viver juntos, Queres dizer que não podes viver com uma prostituta, Sim, Por todo o tempo que estiveres comigo, não serei uma prostituta” (Saramago, 2004b, p. 149). Nota-se que há a instauração de um programa de uso para que o sujeito *Maria de Magdala* seja dotado de competência para poder realizar o programa de base, entrar em disjunção com o objeto *prostituição*. Além disso, também podemos considerar que estamos tratando de um programa transitivo, uma vez que o sujeito do *fazer* é representado por um ator, *Jesus*, enquanto o sujeito do *ser*, o de estado, o que recebe a ação e tem seu estado inicial modificado, é representado por outro ator, *Maria de Magdala*, que passou para a condição de disjunção com o objeto *prostituição*, a partir de uma transformação operada pelo sujeito do fazer, representado por um ator diferente dele mesmo.

Segundo Barros (1997, p. 24), a partir das características constituintes dos programas narrativos acima descritas, chega-se a dois tipos fundamentais de programas: o de

competência e o de *performance*. Podemos, assim, destacar um programa narrativo de competência, quando observamos a doação de valores modais a um sujeito, actorializado como *Maria de Magdala*, com o objetivo de capacitá-lo e incitá-lo para que, por meio de um *fazer*, ele modifique seu estado, passando, assim, de um sujeito com enunciado de estado inicial em conjunção com o objeto *prostituição*, a um enunciado de estado final em disjunção com esse objeto. Essa transformação, proveniente de um enunciado de fazer, só é possível devido a uma aquisição de um *querer-fazer*, que agora se inscreve no objeto *prostituição*, e que faz com que o sujeito *Maria de Magdala* entre em disjunção com ele.

Nesse ponto, é importante destacar as modalizações que surgem para o sujeito como: o *poder*, o *querer*, o *dever* ou o *saber*. Ao tomarmos como objeto a *prostituição*, temos que há inscrito nele valores que são mobilizados de formas distintas a partir do enunciado de estado inicial e do enunciado de estado final (Quadro 21). Inicialmente a conjunção entre o sujeito *Maria de Magdala* e o objeto *prostituição* é modalizada por um *dever-fazer*⁷⁷, característico da necessidade, uma vez que o sujeito se coloca nessa posição por *dever* realizar alguma atividade remunerada a fim de que possa se manter financeiramente. Entretanto, ao observarmos o enunciado de estado final, ou seja, após a transformação operada pelo programa de uso, notamos que o valor inscrito no objeto *prostituição* é modalizado por um *querer-fazer*, visto que o sujeito entra em disjunção com o objeto com o intuito de agradar o outro sujeito, *Jesus*, apenas por assim desejá-lo. Logo, o sujeito, actorializado como *Maria de Magdala*, deixa de ser prostituta porque, assim, o *quer fazer*.

Quadro 21 – Modalizações do objeto *prostituição*

PROSTITUIÇÃO: OBJETO MODAL	
Enunciados	Modalizações
Enunciado de estado inicial	<i>dever</i>
Enunciado de estado final	<i>querer</i>

Fonte: elaboração própria.

⁷⁷ Importante destacar que, embora fosse possível, não é o *querer* que mobiliza *Maria de Magdala* para a prostituição. Isto pode ser comprovado em vários momentos do romance em que ela se apresenta, por exemplo, com vergonha diante de tal profissão, achando que seria merecedora de todos os ataques que sofresse: “Sabes quem sou, o que faço, de que vivo, Sei, Não tiveste mais que olhar para mim e ficaste a saber tudo, Não sei nada, Que sou prostituta, Isso sei, Que me deito com homens por dinheiro, Sim, Então é o que eu digo, sabes tudo de mim, Sei só isso” (Saramago, 2004b, p. 146-147). Logo, diferentemente de *Lilith*, que será apresentada no próximo capítulo desta pesquisa, que faz do sexo seu poder e redenção na vida, *Maria de Magdala* não vive do sexo porque assim deseja, mas porque precisa, não se enaltece ou se empodera a partir das relações sexuais que estabelece, ao contrário, se apresenta sempre como uma mulher pecadora, melancólica, desgostosa de sua vida.

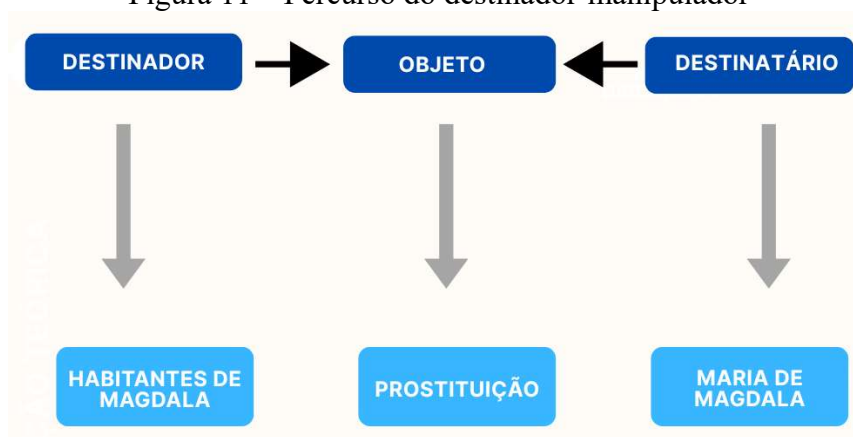
A partir de então, os Programas Narrativos se organizam em Percursos Narrativos, isto é, serão postos e desenvolvidos em uma sequência em que um pressupõe o outro. Proveniente da articulação desenrolada entre os programas, surgem, então, três percursos narrativos: o percurso do sujeito, o percurso do destinador-manipulador e o percurso do destinador-julgador. Entende-se por destinador-manipulador o actante funcional que se apresenta como doador de valores modais a um sujeito, assim, por meio de um *querer/poder/saber/dever-fazer* cabe ao destinador capacitar o sujeito acerca dos valores necessários para a execução de uma ação, de uma *performance*. Desse modo, no percurso do destinador-manipulador, modificamos a perspectiva a ser focada, pois, diferentemente do que ocorre no percurso do sujeito, no percurso do destinador-manipulador, o centro não é o *fazer*, mas, sim, o *faz-fazer*. Dessa maneira, este percurso tem como cerne aquele que capacita, que doa valores modais e manipula o sujeito para que ele *possa/queira/deva/saiba* realizar determinada *performance*. Para isso, o percurso do destinador-manipulador é formado por duas etapas: na primeira ele dota o sujeito de competência e na segunda ele manipula o *fazer* do sujeito. Em nossa análise, iremos apresentar esse percurso a partir da perspectiva de dois atores distintos que ocupam o mesmo papel de destinador-manipulador, actorializados discursivamente como *Habitantes de Magdala* e como *Jesus*, os dois agindo sobre o mesmo sujeito, acatorializado como *Maria de Magdala*.

Tomando o percurso do destinador-manipulador, papel revestido semanticamente no nível discursivo e actorializado como *habitantes de Magdala*, temos, na primeira fase deste percurso o momento de capacitação que esse destinador-manipulador realiza sobre o sujeito a partir de um *dever-fazer*. Assim, se encontramos o sujeito *Maria de Magdala* em conjunção com o objeto *prostituição*, é porque temos, na estrutura que constrói a narrativa, um destinador que a incita e a capacita a entrar em conjunção com esse objeto, no caso, os *habitantes de Magdala*. Vejamos como isso ocorre: Maria de Magdala vive em um meio social em que é necessário que se trabalhe para conquistar dinheiro e, desse modo, sobreviver financeiramente; além disso, há uma parcela de homens na cidade de Magdala que busca o serviço da prostituição, tornando, assim, a existência dessa profissão quase como uma necessidade para essas pessoas; ademais, a prostituição não é considerada em seu contexto um crime⁷⁸; logo, a fim de conseguir o seu sustento e tendo quem pague por isso, por precisar desse serviço, Maria de Magdala se vê dotada de um *poder-fazer*. Portanto, o fato de ter clientes que procuram Maria

⁷⁸ Embora não seja considerada como crime, a prostituição, no cenário tradicional cristão em que Maria de Magdala estava inserida, era considerado um pecado, devendo, assim, não o realizar.

de Magdala para que ela realize sua *performance*, seu *poder-fazer*, justifica, desse modo, a existência de sua profissão: “Maria levantou-se, foi trancar a porta do pátio, mas primeiro dependurou qualquer coisa do lado de fora, sinal que seria de entendimento, para os clientes que viessem por ela” (Saramago, 2004b, p. 147).

Figura 11 – Percurso do destinador-manipulador



Fonte: elaboração própria.

Ademais, nota-se que há uma manipulação por intimidação realizada por parte desse destinador, *habitantes de Magdala*, para que Maria de Magdala se torne prostituta, visto que, para conseguir um modo de se sustentar financeiramente, Maria de Magdala se vê obrigada a se tornar prostituta: “Que sou prostituta, Isso sei, Que me deito com homens por dinheiro, Sim” (Saramago, 2004b, p. 147). Essa manipulação ocorre porque o destinador-manipulador, ainda que de modo acobertado, necessita e deseja que sujeitos como Maria de Magdala ofereçam esse tipo de *performance* ao meio social. Dessa maneira, o destinador-manipulador, fazendo uso da necessidade que o sujeito tem de arrecadar dinheiro para sobreviver, estabelece com ele um contrato. Logo, o fazer persuasivo do destinador-manipulador acaba por surtir efeito, gerando, assim, um *fazer* que é realizado pelo sujeito: Maria de Magdala entra em conjunção com a prostituição. Além disso, quando Maria de Magdala está pela primeira vez com Jesus e decide não atender nenhum cliente naquela noite, os homens ficam irados, demonstrando, assim, que sobre ela é imposto, após firmar o contrato, para além de um *poder-fazer*, um *dever-fazer*, ou seja, ela se vê, agora, obrigada a estar perpetuamente em conjunção com a prostituição:

A porta do pátio esteve sempre fechada. Alguns homens impacientes, picados de cio ou de despeito, vieram bater, ignorando deliberadamente o sinal que devia mantê-los afastados. Queriam saber quem era esse que se demorava tanto, e algum mais gracioso atirou por cima dos muros um dichote, Ou será porque não pode, ou será porque não sabe, abre-me a porta, Maria, que eu explico-lhe como se faz, e Maria de Magdala

veio ao pátio para responder, Quem quer que sejas, o que pudeste não voltarás a poder, o que fizeste não o farás mais, Maldita mulher, Vai-te, que bem enganado vais, não encontrarás no mundo mulher mais bendita do que eu sou (Saramago, 2004b, p. 149).

No entanto, ao analisarmos o percurso do destinador-julgador, actorializado pelos *habitantes de Magdala*, mesmo ator que também ocupa o papel de destinador-manipulador, notamos que há uma certa incoerência quanto a esse *poder-fazer* que ele destina ao sujeito. Ao longo do romance, Maria de Magdala sofre várias sanções por ter aceitado o contrato proposto pelo destinador-manipulador, assumido discursivamente pelo mesmo ator, e ter se tornado prostituta: ela perde sua família por não aceitarem que ela viva dessa maneira, “os deixara quando se prostituíra e, para que não se envergonhassem dela, fora para longe, de terra em terra, até chegar a Magdala” (Saramago, 2004b, p. 174), demonstrando, assim, que a prostituição era objeto que tinha, para a sociedade, inscrito em si um valor de vergonha⁷⁹; sua casa fora construída distante do restante da cidade de Magdala para que ela não ficasse próximas dos outros moradores, “à saída de Magdala, mesmo em frente, por assim dizer à porta, de uma casa que ali havia, afastada das outras, como se não quisesse aproximar-se delas, ou elas a repelisses” (Saramago, 2004b, p. 145); os próprios clientes lhe condenavam, “Maldita mulher” (Saramago, 2004b, p. 149); inclusive, até o próprio sujeito Maria de Magdala se sanciona negativamente ao se colocar como alguém que não merece respeito, amor ou confiança, como se, por estar em conjunção com a prostituição, de nada valesse perante a sociedade:

Esperas que nessa altura eu já não seja prostituta, por agora não podes ter confiança nesta, pensas que seria capaz de vender os teus segredos por dinheiro ou dá-los a um qualquer que aí viesse, por divertimento, em troca duma noite de amor mais gloriosa do que as que eu te dei e tu me deste (Saramago, 2004b, p. 150).

Ou seja, embora os *habitantes de Magdala* quisessem e precisassem que ela estivesse em conjunção com a *prostituição*, para que, assim, se aproveitassem da situação, também condenavam essa mulher por ter se permitido manipular e, assim, realizar a *performance* da prostituição. Contudo, quando esse sujeito deixa de atender aos clientes, isto é, quando rompe o contrato inicial, isso também se torna alvo de sanção por parte do destinador-manipulador, actorializado pelo mesmo ator *habitantes de Magdala*, que passa a considerá-la como *maldita* por não os atender mais: “Quem quer que sejas, o que pudeste não voltarás a poder, o que fizeste não o farás mais, Maldita mulher” (Saramago, 2004b, p. 149). Constata-se

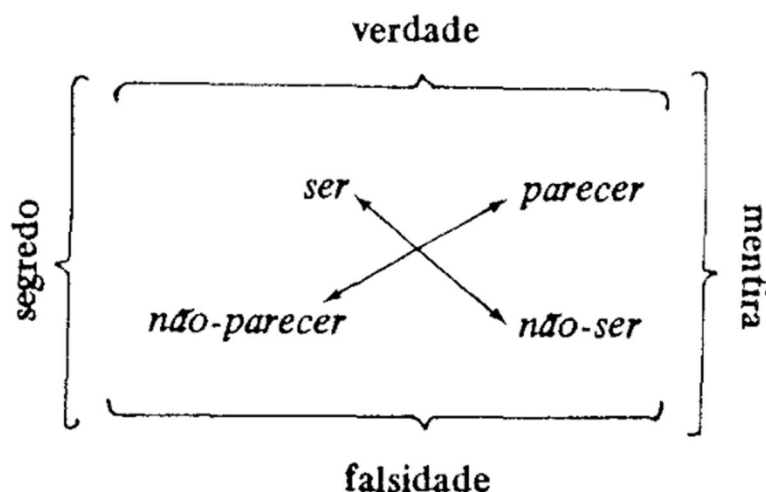
⁷⁹ Outro trecho do romance em que é possível notar como a prostituição era motivo de vergonha: “Entraram em Betânia, Maria cobrindo meio rosto, por vergonha de que a reconhecessem os vizinhos, e Jesus, suavemente, repreendia-a, De quem te escondes, não és mais a mulher que viveu a outra vida, essa já não existe, Não sou quem fui, é verdade, mas sou quem era, e aquela que sou e aquela que era ainda estão atadas uma à outra pela vergonha daquela que fui” (Saramago, 2004b, p. 216).

de tal modo que, não importando o que faça, se aceita ou se não aceita o contrato com o destinador, esse sujeito seria sempre sancionado.

Há, contudo, outro actante que surge para preencher esse papel de destinador-manipulador, discursivamente actorializado como *Jesus*, que, diferentemente do anterior, dota o sujeito de um *querer-fazer* que o leva a romper, entrar em disjunção com o objeto *prostituição*. Dessa maneira, após se apaixonar por Jesus, Maria de Magdala *quer* segui-lo e romper o contrato com o destinador-manipulador anterior, estabelecendo, assim, um novo contrato, com um novo destinador-manipulador: “esta mulher a quem chamam Maria de Magdala *deixou de ser* prostituta quando aqui entraste” (Saramago, 2004, p. 152, grifos nossos). Ao romper esse contrato inicial, Maria de Magdala, torna-se um antissujeito. O destinador-julgador, assumido por Jesus, atribui uma recompensa pragmática positiva a Maria de Magdala quando percebe que ela não mais é prostituta, assim, ele permite que ela passe a viver como sua mulher: “Buscarei onde trabalhar em Magdala e viveremos juntos como marido e mulher” (Saramago, 2004b, p. 163).

Relevante destacar que a primeira sanção destinada a Maria de Magdala, pelo destinador-julgador actorializado como *habitantes de Magdala*, isto é, fazê-la viver excluída da família, sentir vergonha e ser destrata pelas pessoas, parece sinalizar para o sentido de que o meio social não permitia e não aceitava a prostituição, apresentando, assim, Maria de Magdala como uma mulher rebelde e transgressora, uma vez que ela realizava um *não poder-fazer*, um interdito. No entanto, quando esse sujeito rompe com a prostituição e decide seguir o que era considerado como um *poder-fazer* permitido e valorizado pela sociedade, isto é, ser mulher de um homem só, não mais se prostituir, ainda assim ela recebe uma nova sanção, a de ser considerada como *maldita* perante os *habitantes de Magdala* que perderam sua prostituta. Desse modo, há, na verdade, um sentido contraditório inscrito na modalização do destinador-manipulador. Para essa análise, podemos convocar o Quadrado Veridictório (Figura 12), um aparato da semiótica greimasiana que nos permite analisar os modos de verdade e falsidade que permeiam os discursos:

Figura 12 – Quadrado veridictório



Fonte: Greimas e Courtés (2016, p. 532).

Levando em consideração o *não poder-fazer* com o corpo o que deseja e o que precisa, de modo que Maria de Magdala seja excluída do convívio familiar, vista como alguém que vive em perdição e que carrega consigo a vergonha por assim viver, percebe-se que isso se configura como uma mentira, uma ilusão que permeia o discurso do destinador-manipulador, actorializado como *habitantes de Magdala*, uma vez que, embora *pareça* que a prostituição não é aceita, isso não se configura como uma verdade, pois o rompimento com a prostituição também não é bem recebido por esse destinador-manipulador. Já o *poder-fazer*, isto é, o *poder ser* prostituta, bem como o fato de precisar e querer que existam sujeitos que se prostituam, embora não pareça, é o que realmente existe e que está presente no discurso do destinador-manipulador, logo, a permissão e o desejo da existência da prostituição se constitui, assim, como um segredo daqueles *habitantes de Magdala*. Temos, portanto, a representação de uma sociedade hipócrita.

Ao entrelaçarmos os três percursos descritos acima, observa-se o estabelecimento de uma sequência lógica: 1 – manipulação (querer/dever), 2 – competência (saber/poder), 3 – *performance* (fazer) e 4 – sanção (o julgar). Essa sequência é o que a semiótica greimasiana denomina de Esquema Narrativo Canônico, um “modelo hipotético da estruturação geral da narrativa. Cumpre o papel de ser a organização de referência, a partir da qual são examinadas as expansões e variações e estabelecidas as comparações entre as narrativas” (Barros, 1997, p. 36). Dessa maneira, esse esquema se realiza na narrativa do seguinte modo:

Primeiramente um destinador-manipulador entra em cena a fim de persuadir, manipular seu destinatário com o objetivo de firmar com ele um contrato para que ele realize determinada ação, *performance*. Quando esse destinatário se permite manipular, ou seja, aceita o contrato, passa a ser sujeito e precisará de competência

para praticar esse ato. Dotado de competência para cumprir a ação, o faz, mas, se ainda não tiver competência, será primeiramente dotado dela para que seja possível realizar a performance. Por fim, um destinador-julgador, que pode tanto ser o mesmo destinador-manipulador que o levou a executar tal feito, ou outro, vem para julgar a conduta do sujeito e distribuir sua recompensa ou castigo, o que ele merecer (Lima, 2021, p. 114).

Diante disso, podemos construir o seguinte Esquema Narrativo Canônico (Figura 13) baseado no enunciado de estado inicial de Maria de Magdala, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991):

Figura 13 – Esquema Narrativo com destinador actorializado como *habitantes de Magdala*



Fonte: elaboração própria.

No início da paródia saramaguiana, encontramos um destinador, actorializado discursivamente como *habitantes de Magdala*, que oferece um objeto, *prostituição*, a um destinatário, actorializado como *Maria de Magdala*. Quando esse destinatário aceita a proposta, ou seja, quando firma um contrato com o destinador do objeto, ele se torna um sujeito que será capacitado para realizar a *performance*, por meio de um *poder/dever-fazer*. Nesse esquema encontramos ainda dois papéis actanciais que serão preenchidos discursivamente pelo mesmo ator, pois, ao mesmo tempo em que os *habitantes de Magdala* colaboram com Maria de Magdala para que ela continue a realizar sua *performance* – é daí que vem os clientes de Maria de Magdala – também atua como opositora, buscando a libertação do sujeito, sua disjunção com o objeto, visto que prega um discurso em que a prostituição seria vista como pecado e como motivo de vergonha. Como visto anteriormente, nesta guerra entre o *ser* e o *parecer*, um mesmo

ator ocupa o papel de adjuvante e de opositor, demonstrando, dessa maneira, a contradição que permeia o discurso do destinador, *habitantes de Magdala*, perante o objeto *prostituição*.

Figura 14 – Esquema Narrativo com destinador actorializado como Jesus



Fonte: elaboração própria.

Diferentemente do esquema exposto anteriormente (Figura 13), há outro esquema narrativo que podemos encontrar ao longo do romance. Surge, então, um novo destinador, actorializado discursivamente como *Jesus* (Figura 14), que oferece ao mesmo destinatário, actorializado como *Maria de Magdala*, um novo objeto: *a libertação da prostituição*. A partir de um *querer-fazer*, Maria de Magdala rompe, assim, com o contrato anterior, deixando de ser prostituta, e passa a entrar em conjunção com a *liberdade*. Diante desse novo contrato firmado e estabelecido, com um novo destinador, *Jesus*, temos que o mesmo ator que preencheu discursivamente o papel de destinador anterior, preenche agora, também, o de opositor: *habitantes de Magdala*. Enfim os *habitantes de Magdala* deixam de lado a contradição que os fez ocupar dois papéis actanciais e passam a preencher apenas um: o de opositor da liberdade de Maria de Magdala. Dessa maneira, entende-se que, enquanto o sujeito *Maria de Magdala* estava em conjunção com a *prostituição*, o ator *habitantes de Magdala* ocupou o papel actancial de opositor buscando apenas um *parecer* verdadeiro, mas a verdade realmente estava na sua ocupação de papel de adjuvante, porém, isso era um *segredo*, algo que não poderia ser apresentado em seu discurso como destinador-manipulador proveniente de um meio cristão, patriarcal e machista.

Ademais, faz-se interessante destacarmos outros papéis actanciais que são preenchidos discursivamente por Maria de Magdala, principalmente quando consideramos *Jesus* como um ator que ocupa o papel de sujeito. Por exemplo, inicialmente Jesus é apresentado como um sujeito que está em conjunção com o objeto *normas cristãs*. Tal objeto tem inscrito em si um valor positivo, uma aprovação social cristã, e é composto por um conjunto de regras que visa a um comportamento ideal por parte daqueles que desejam seguir os princípios de Cristo, entre essas normas, temos a castidade, o distanciamento de pecadores, como prostitutas, e não viver em concubinato. Por estar em conjunção com esse objeto, Jesus estabelece um enunciado de estado inicial em que se mantém virgem e longe de prostitutas: “Se queres agradecer-me, fica este dia comigo, Não posso, Porquê [...] Ela não o ajudou, podia ter lhe perguntado, És virgem, mas deixou-se ficar. Então Jesus voltou lentamente o rosto para ela e disse, Não conheço mulher” (Saramago, 2004b, p. 147); além de seguir o preceito de manter-se longe de prostitutas: “Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres, perder-se este Jesus de agora bem poderá acontecer” (Saramago, 2004b, p. 146). Temos, assim, o seguinte enunciado de estado inicial (Esquema 5):

Esquema 5 – Enunciado de estado conjuntivo de Jesus

S n O

S (Jesus) n (está em conjunção) O (*normas cristãs*)

Fonte: elaboração própria.

No entanto, esse enunciado de estado passa por uma modificação quanto à relação transitiva entre o sujeito e o objeto, pois o sujeito sai do estado de conjunção com o objeto *normas cristãs* e entra em estado de disjunção com ele. Essa mudança ocorre a partir de um enunciado de fazer, operado por outro ator, Maria de Magdala, que realiza uma ação de transformação de estados:

Maria segurou-lhe as mãos, Assim temos de começar todos, homens que não conheciam mulher, mulheres que não conheciam homem, um dia o que sabia ensinou, o que não sabia aprendeu, [...] quando Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, Aprende, aprende o meu corpo. Jesus olhava as suas próprias mãos, que Maria segurava, e desejava tê-las soltas para que pudessem ir buscar, livres, cada uma daquelas partes, mas ela continuava, uma vez mais, outra ainda, e dizia, Aprende o meu corpo, aprende o meu corpo. Jesus respirava precipitadamente, mas houve um momento em que pareceu sufocar, e isso foi quando as mãos dela, a esquerda colocada sobre a testa, a direita sobre os tornozelos, principiaram uma lenta carícia, na direcção

uma da outra, ambas atraídas ao mesmo ponto central, onde, quando chegadas, não se detiveram mais do que um instante, para regressarem com a mesma lentidão ao ponto de partida, donde recomeçaram o movimento (Saramago, 2004b, p. 147-148).

Percebe-se, desse modo, que Maria de Magdala surge para modificar a relação de Jesus com o objeto *normas cristãs*. Assim, após uma noite com a mulher, o sujeito entra em disjunção com pelo duas das *normas cristãs*, visto que peca contra a castidade e deita-se com uma prostituta. Após perder a virgindade, Jesus ainda rompe com outra das normas, vive com Maria de Magdala como homem e mulher sem se casarem: “um desafio frontal de Jesus à lei escrita e observada, acaso justificável, tendo em conta os comportamentos humanos normais, por viver Jesus com Maria de Magdala sem com ela estar casado, prostituta que havia sido, ainda por cima” (Saramago, 2004b, p. 184). Adquirindo, portanto, um enunciado de estado final disjuntivo (Esquema 6):

Esquema 6 – Enunciado de estado disjuntivo de Jesus

S U O

S (Jesus) **U** (está em disjunção) **O** (*normas judaico-cristãs*)

Fonte: elaboração própria.

A respeito dos valores inscritos neste objeto, como a aprovação de uma sociedade cristã, podemos destacar duas modalizações, tendo em vista os dois enunciados de estado, o inicial e o final. Relembrando que estamos diante de uma narrativa que se desenrola em um cenário tradicional cristão que estabelece uma série de regras e códigos a serem cumpridos pelo povo, podemos concluir que no enunciado de estado inicial, isto é, quando o sujeito Jesus está em conjunção com o objeto *normas cristãs*, há uma modalização de um *dever-fazer*, uma vez que manter a castidade até o casamento e não se deitar com prostitutas fazia parte das normas a que este sujeito estava submetido. Contudo, após o enunciado de fazer, que transforma a relação do sujeito com o objeto, Maria de Magdala capacita o sujeito Jesus para que ele consiga realizar tal *performance*. Logo, notamos uma ação transgressora do sujeito Jesus, uma vez que ele realiza uma *performance* a partir de um *não dever-fazer*, de uma interdição, deixando-se guiar, agora, por um *querer-fazer*, descumprindo, assim, o contrato firmado entre ele e o destinatário, que pode ser figurativizado discursivamente como *religião judaica*, de cumprir as *normas bíblicas*. Diante dessas movimentações na narrativa, encontramos o seguinte Esquema Narrativo Canônico (Figura 15):

Figura 15 – Esquema Narrativo Canônico com o sujeito Jesus



Fonte: elaboração própria.

Segundo a Figura 15, que esquematiza as movimentações da narrativa, encontramos o papel actancial de destinatário, que será ocupado discursivamente pela religião judaica, já que estamos diante de uma sociedade que segue seus preceitos, oferecendo um contrato para um destinatário, Jesus. O destinatário é manipulado por meio de uma intimidação para que aceite tal contrato:

Foge do encontro duma mulher leviana, para não caíres nas suas ciladas, e logo, Não andes muito com uma bailarina, não suceda que pereças por causa dos seus encantos, e finalmente, Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres, perder-se este Jesus de agora bem poderá acontecer (Saramago, 2004b, p. 146).

Desse modo, por receio de desagradar a Deus e perder um lugar no Reino dos Céus, Jesus firma o contrato, entrando em conjunção com o objeto das *normas cristãs*. A *religião judaica* surge discursivamente preenchendo outro papel, agora, como um ator que corrobora a manutenção e o seguimento dessas regras, ou seja, como um adjuvante. No entanto, tal contrato é rompido quando surge um opositor que fará com que Jesus repense e rompa com esse contrato. Discursivamente, Maria de Magdala ocupa a função de opositora ao seduzir Jesus e fazer com que ele perca a virgindade deitando-se com uma prostituta. Após quebrar o contrato, Jesus passa a ser considerado como pecador: “vindo Jesus donde vem, de excessos de carne pecadora e má frequência moral” (Saramago, 2004b, p. 153). Logo, para que Jesus seja cobrado pelo

rompimento desse contrato, surgem alguns sancionadores, como o próprio destinatário do percurso de sujeito de Maria de Magdala, por meio do ator *habitantes de Magdala*:

Trabalho, Jesus não teve, mas teve o que deveria ter esperado, risos, chufas e insultos, realmente o caso não era para menos, um homem, pouco mais do que adolescente na idade, a viver com a Maria de Magdala, aquela gaja, Deixem vocês passar uns dias e ainda o vamos ver sentado à porta de casa, à espera que saia o cliente. Duas semanas se aguentou a troça, mas ao cabo Jesus disse a Maria, Vou-me embora daqui, Para onde, Para a borda do mar. Partiram de madrugada, e os habitantes de Magdala não chegaram a tempo de aproveitar alguma coisa na casa que ardia (Saramago, 2004b, p. 163).

Jesus é sancionado pragmaticamente com risos e insultos pelos habitantes de Magdala por ter assumido um relacionamento com uma prostituta. Não aguentando tal sanção, decide se mudar para outro lugar, a fim de que a sanção não o acompanhe. No entanto, para além da sociedade, outro ator surge no papel de sancionador, *Deus*, que deixa claro que não lhe agrada as atitudes de Jesus: “o que não me agradou muito foi a história com a Maria de Magdala, uma puta” (Saramago, 2004b, p. 159). Ademais, ao romper o contrato, Jesus passa a ser um antissujeito, um transgressor, assim como Maria de Magdala.

Além disso, é relevante destacar como Maria de Magdala capacita Jesus para que este realize determinadas *performances*. Por exemplo, no texto-fonte um dos milagres mais conhecidos de Jesus é a ressurreição de Lázaro. No entanto, na paródia saramaguiana, tal fato é modificado, de modo que Jesus não realiza tal *performance*. É Maria de Magdala quem lhe apresenta um *não dever-fazer*:

Jesus disse-lhe, Teu irmão há-de ressuscitar, e Marta respondeu, Eu sei que há-de ressuscitar na ressurreição do último dia. Jesus levantou-se, sentiu que uma força infinita arrebatava o seu espírito, podia, nesta suprema hora, obrar tudo, cometer tudo, expulsar a morte deste corpo, fazer regressar a ele a existência plena e o ente pleno, a palavra, o gesto, o riso, a lágrima também, mas não de dor, podia dizer, Eu sou a ressurreição e a vida, quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá, e perguntaria a Marta, Crês tu nisto, e ela responderia, Sim, creio que és o filho de Deus que havia de vir ao mundo, ora, assim sendo, estando dispostas e ordenadas todas as coisas necessárias, a força e o poder, e a vontade de os usar, só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ela há-de regressar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que *Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes*, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar (Saramago, 2004b, p. 227, grifos nossos).

Ao ouvir o conselho de Maria de Magdala, Jesus deixa de realizar a ressurreição de Lázaro, sendo, assim, capacitado de um entendimento maior que, até o momento, ainda não tinha compreensão, o de que a morte também poderia ser algo bom. Logo, é Maria de Magdala que o oferece um *poder-saber*, tornando-o, assim, capaz de modificar suas ações. Ademais, há

outros momentos na narrativa em que Maria de Magdala aconselha e capacita Jesus para outras ações, chegando, inclusive, a sancioná-lo diante de *performances* que ela considera como erradas:

Ia Jesus por um caminho no campo quando sentiu fome, e vendo ao longe uma figueira com folhas, foi ver se nela encontraria alguma coisa, mas, ao chegar ao pé dela, não encontrou senão folhas, pois não era tempo de figos. Disse então, Nunca mais nascerá fruto de ti, e naquele mesmo instante secou a figueira. Disse Maria de Magdala, que com ele estava, Darás a quem precisar, não pedirás a quem não tiver. Arrependido, Jesus ordenou à figueira que ressuscitasse, mas ela estava morta (Saramago, 2004b, p. 190).

O trecho acima demonstra como Maria de Magdala apresentava uma sabedoria que ultrapassava a de Jesus, sendo, assim, um sujeito que dota Jesus de um *poder-saber*, para que ele possa realizar determinada *performance*. Diante disso, ao se permitir ser motivado pela raiva e mostrando-se, dessa maneira, como um homem que agia por capricho, é Maria de Magdala quem o dota de um *saber*, a fim de que ele compreenda que sua ação de secar a figueira não era correta. Logo, dotado de um *dever-fazer*, ele se redime, desfazendo a sua ação anterior de secar a figueira. Percebe-se, diante do exposto, que Maria de Magdala é o sujeito responsável por doar competências a Jesus, principalmente o *saber-fazer*. Assim, saber que deveria deixar Lázaro morto, bem como saber as atitudes corretas a serem tomadas são performances realizadas por Jesus devido à competência de Maria de Magdala em capacitá-lo para tal. Logo, na paródia saramaguiana, Maria de Magdala é bem mais do que uma mera prostituta, como era representada em seu texto-fonte.

5.3 Nível fundamental

Ao aprofundarmos mais a nossa análise de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), orientados pelo Percorso Gerativo de Sentido, chegamos ao seu nível mais abstrato, em que é possível observar a estrutura mínima de sentido que forneceu a base necessária para construir os significados que puderam ser apreendidos nos níveis anteriores, nível narrativo e discursivo. Assim, de acordo com Fiorin (2016, p. 21), o nível fundamental se caracteriza por abrigar “as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto”, logo, o sentido textual será construído a partir das relações que serão estabelecidas entre as categorias que o compõe. Diante disso, conseguimos, agora, evidenciar a relação opositiva que alicerçou a construção de um sentido mínimo que o romance saramaguiano carregou consigo.

Partindo para a análise do romance, focando mais precisamente no percurso do sujeito Maria de Magdala, podem ser elencadas algumas categorias semânticas que fornecem a base para construção do sentido do texto, tais como *liberdade/opressão*, *sagrado/profano*, *divino/humano*, *dominante/dominado*, entre outros. No entanto, há uma relação opositiva que consideramos sugerir a reunião dessas categorias sinalizadas acima, ou seja, podemos chegar até um par complexo que sintetiza o sentido do texto: *masculino/feminino*. Há algumas falas, proferidas no romance por Maria de Magdala, que serviram de orientação para a conclusão desse par complexo: “Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus” (Saramago, 2004b, p. 163); “Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” (Saramago, 2004b, p. 9). As falas nos remetem rapidamente às categorias opostas *masculino/feminino*, uma vez que ao longo do romance, parece haver uma predileção de Deus pelos do sexo masculino, já que apenas às mulheres cabia o desprezo de Deus.

A partir dessa predileção de Deus pelos homens, outras categorias semânticas podem surgir de maneira análoga a elas. Se Deus prefere o masculino, então, ele vive com mais *liberdade* do que as mulheres, que passam, por sua vez, a sofrerem *opressão* dos homens que se acham seres superiores. Dessa ideia de superioridade, vem outro par de categorias, em que o masculino se coloca como *dominante* do feminino, subjugando as mulheres às ordens e aos padrões que lhe interessam, tornando-as, assim, *dominadas* por eles. Além disso, o gênero masculino dominante nesse meio, por não ter o desprezo de Deus, que era direcionado apenas ao feminino, está, portanto, cada vez mais próximo das representações do *sagrado* e do *divino*, cabendo, desse modo, às mulheres, o *profano* e o *humano*. Desse modo, observa-se que as categorias são análogas a outras, como explicitado no Quadro 22:

Quadro 22 – Categorias homólogas a *masculino/feminino*

<i>masculino</i>	<i>feminino</i>
dominante	dominado
liberdade	opressão
sagrado	profano
divino	humano

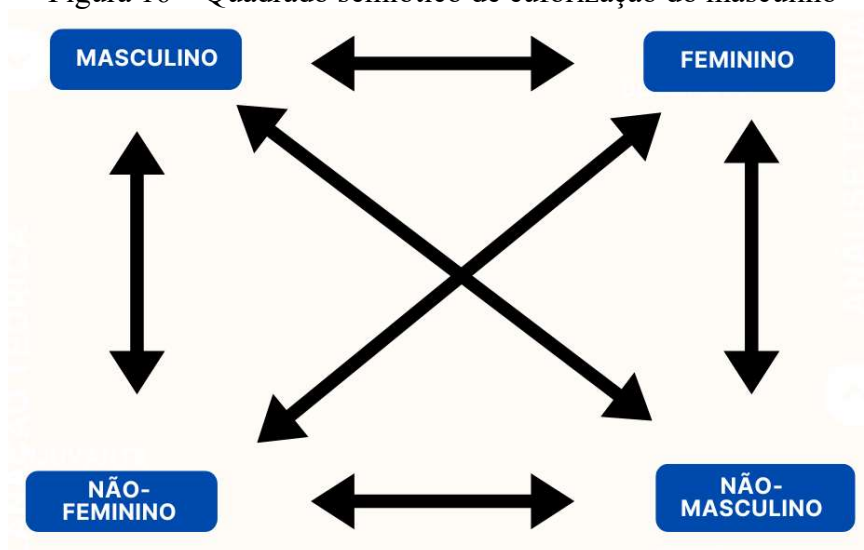
Fonte: elaboração própria.

Constata-se, dessa maneira, que as categorias *masculino*, *dominante*, *liberdade*, *sagrado* e *divino* são análogas entre si, isto é, cada categoria dessas corresponde igualmente a

uma outra que também se faz presente nesse grupo; enquanto *feminino, dominado, opressão, profano e humano* estabelecem também uma relação de similaridade entre si.

Ademais, de acordo com o que foi possível apreender de sentido pelos níveis narrativos e discursivos, podemos considerar que, no início do romance, isto é, quando Maria de Magdala estava na condição de prostituta, o primeiro grupo de categorias recebiam um valor eufórico no romance, enquanto que a segunda categoria era considerada como disfórica.

Figura 16 – Quadrado semiótico de euforização do masculino



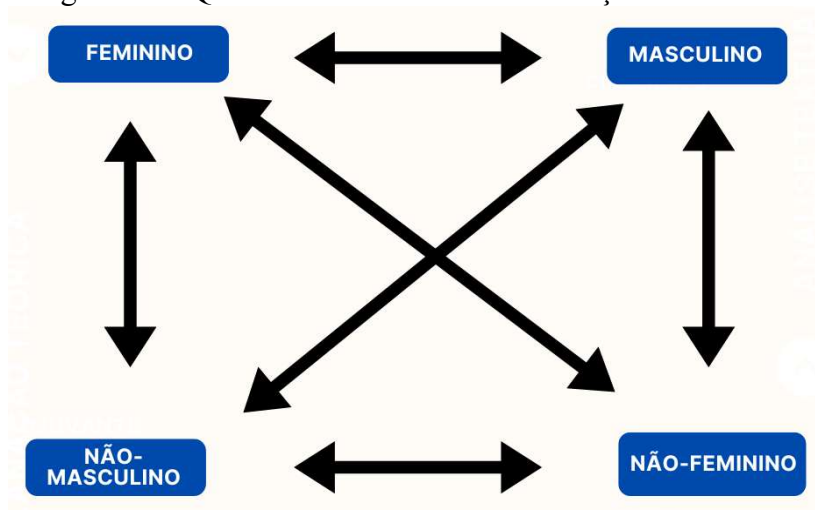
Fonte: elaboração própria.

Maria de Magdala, enquanto era prostituta, passava por uma desvalorização, uma vez que a prostituição era considerada como algo proveniente do pecado, por ir contra os padrões impostos por uma sociedade patriarcal e cristã, que pregavam que as mulheres deveriam ser submissas a seus pais e depois a seus maridos, além de manterem-se virgens até o casamento. A prostituição feminina, portanto, ia contra ao que era esperado socialmente como o correto. Dessa maneira, o feminino era desvalorizado no início do romance, assim, Maria de Magdala foi excluída do seio familiar, destrutada pelo meio social e considerada como pecadora. Desse modo, no Quadrado Semiótico descrito acima, nota-se que é o masculino que ocupa a posição direita, isto é, a posição de termo eufórico, deixando o feminino, conseqüentemente, no lado esquerdo, disfórico, do quadrado. Essa disposição se torna, inclusive, similar a que foi realizada por Dürer em sua gravura que abre *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), pois, como vimos durante a análise da imagem, na simbologia cristã, tudo o que estava ao lado direito representava o bem, enquanto o que estivesse a esquerda representaria o mal, o pecado, o demoníaco. Ao inserir o masculino no lado direito do quadrado

semiótico, o enunciador está seguindo de acordo com os mesmos ideais seguidos na gravura de Dürer, em que os homens estão do lado da valorização divina e social, ao contrário das mulheres.

Entretanto, após ser escolhida como a mulher de Jesus e deixar a prostituição, Maria de Magdala passa a ocupar, textualmente, um lugar de valorização, visto que ela foi escolhida pelo filho de Deus, pelo maior dos homens para com ele viver. Logo, Maria de Magdala passa a ser respeitada por onde passa, todas a recebem como a mulher de Jesus, até seus familiares que tinham rompido com a mulher após ela entrar na prostituição, passam a recebê-la em casa e a retomar a relação familiar. Assim, o feminino finaliza o romance ocupando a posição de euforização na paródia saramaguiana, vai, portanto, para o lado direito do Quadrado Semiótico, passando, enfim, a representar o bem, em contraposição ao masculino (Figura 17):

Figura 17 – Quadrado semiótico de euforização do feminino



Fonte: elaboração própria.

Desse modo, após romper com a prostituição, o feminino, representado discursivamente como Maria de Magdala deixa de ser oprimida e, agora, sai do silenciamento, ganha voz, chegando a ser, como vimos no nível narrativo, orientadora e guia de Jesus. Se enquanto prostituta sua voz não tinha espaço, agora, tem poder. É uma ex-prostituta que diz ao filho de Deus o que ele deve fazer, que o aconselha. Exemplo disso é que justamente por escutar o conselho de Maria de Magdala que Jesus deixa de realizar um dos milagres mais reconhecidos no texto-fonte, a ressurreição de Lázaro:

Jesus levantou-se, sentiu que uma força infinita arrebatava o seu espírito, podia, nesta suprema hora, obrar tudo, cometer tudo, expulsar a morte deste corpo, fazer regressar a ele a existência plena e o ente pleno, a palavra, o gesto, o riso, a lágrima também, mas não de dor, podia dizer, Eu sou a ressurreição e a vida, quem crê em mim, ainda

que esteja morto, viverá, e perguntaria a Marta, Crês tu nisto, e ela responderia, Sim, creio que és o filho de Deus que havia de vir ao mundo, ora, assim sendo, estando dispostas e ordenadas todas as coisas necessárias, a força e o poder, e a vontade de os usar, só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ela há-de regressar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, *Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar* (Saramago, 2004b, p. 227).

Diante disso, observa-se que, agora, é o feminino que se aproxima da *liberdade* em agir, falar e sentir, bem como é o feminino que passa a ser *dominante* sobre o masculino, visto que é a mulher que o guia, além de não ser dominante não sobre qualquer representante masculino, mas sobre aquele considerado o maior dos homens, Jesus. Dotada, portanto, de sabedoria, é ela que se aproxima do divino e do sagrado, e não mais os homens. Assim, temos uma inversão nos agrupamentos das categorias semânticas que estabelecem o sentido do romance (Quadro 23):

Quadro 23 – Categorias homólogas a *feminino/masculino*

<i>feminino</i>	<i>masculino</i>
dominante	dominado
liberdade	opressão
sagrado	profano
divino	humano

Fonte: elaboração própria.

6 LILITH

“As vontades das mulheres resistem a separar-se do corpo” (Saramago, 2013, p.143).

Como vimos anteriormente nesta pesquisa, mais precisamente no capítulo quatro, Lilith faz parte de uma mitologia encontrada em diversas tradições antigas, como hebraicas, babilônicas, persas, sumérias, árabes, entre outras. Tal variedade de culturas nos põe, conseqüentemente, em contato com essa figura feminina a partir de fontes diversas. Por exemplo, de acordo com Engelhard (1997), Lilith pertence à tradição oral rabínica e nos é apresentada por meio da *Torá*, isto é, do conjunto dos cinco livros sagrados da religião judaica, que se constitui, assim, como um acervo de ensinamentos para o povo judeu. Já para Sicuteri (1990), Lilith surge linguisticamente no *Zohar*, compilado fundamental da literatura cabalista e do misticismo judaico. Contudo, apesar de carregar consigo uma variedade de fontes e referências, algo permanece similar, Lilith consolida sempre a mesma configuração discursiva:

Demônio noturno, a paixão da noite, anjo exterminador das parturientes, assassina de recém-nascidos, sedutora dos adormecidos, uma prostituta voluntariosa ou, para um juízo mais são, uma vontade poderosa que não se dobra diante da pressão masculina e prefere a transgressão à vassalagem (Robles, 2019, p. 35).

Essa imagem é construída devido ao mito que coloca Lilith na posição de primeira mulher criada por Deus para viver com Adão, sendo, assim, anterior à criação de Eva. Segundo tal mito, Lilith não tinha as qualidades que eram exigidas em um meio ligado a religiões tradicionais e patriarcais, como a obediência e a submissão ao gênero masculino. Ao contrário disso, Lilith era impetuosa, buscava viver de maneira independente e autônoma, logo, entra em confronto com Adão, pois ela impõe que, durante o ato sexual, não apenas ele sinta prazer, mas ela também. Lilith quer também poder ficar por cima do homem durante o sexo, pois, dessa maneira, teria seu desejo também saciado, no entanto, Adão não permitia que a mulher ficasse acima dele em nenhuma condição. Ao não se render à submissão diante do masculino, Lilith é expulsa do paraíso, Éden, e passa a ser considerada como uma figura das trevas. Esse mito, portanto, é responsável por propagar os traços temático-figurativos que acompanhariam Lilith durante os séculos seguintes: mulher sedutora, autônoma, soberana, fortemente relacionada ao erotismo, dominadora, demoníaca, feiticeira, maléfica, entre outros.

A retomada dessas características se faz relevante uma vez que, ao analisarmos o romance *Caim* (2009), encontraremos uma Lilith que, ao contrário de corroborar a imagem

feminina demonizada pela mitologia, apresentará a construção de uma nova Lilith, agora, euforizada a ponto de ser apresentada como representante e síntese do que *pode e deve* ser uma mulher, num viés que problematiza a configuração discursiva original segundo valores da contemporaneidade.

Façamos uma leitura semiótica do romance, com apoio metalinguístico do Percurso Gerativo do Sentido. Partiremos do nível discursivo, o mais adensado subjacente à manifestação textual, passando pela construção actorial do nível narrativo até chegarmos à categorização do nível fundamental, com dicotomias homologáveis entre si.

6.1 Nível discursivo

De acordo com a narrativa bíblica, texto-fonte desse romance parodístico saramaguiano, depois de matar seu irmão Abel, Caim começa a vagar por terras distantes do Éden, e só fixa morada após chegar à Terra de Nod, local em que se casou, teve um filho chamado Enoch e construiu uma cidade à qual deu o nome de seu primogênito. Entretanto, a *Bíblia* nada nos diz sobre quem seria essa esposa de Caim; logo, abre-se uma lacuna para que a ficção possa explorá-la e preenchê-la. Dessa maneira, o enunciador saramaguiano oferece a seu enunciatário os detalhes dessa história a partir do momento em que Caim chega a Nod:

Já se afastava, mas caim o reteve, Não vás, diz-me ao menos como chamam a estes sítios, Chamam-lhes terra de nod, E nod que quer dizer, Significa terra da fuga ou terra dos errantes, diz-me tu, já que aqui chegaste, de quê andas fugido e porquê és um errante, Não conto a minha vida ao primeiro que encontre no caminho [...]
(Saramago, 2016, p. 45).

Durante sua peregrinação, o homem que matou o próprio irmão chega à terra da “fuga”, ou também considerada terra dos “errantes”, designações, ou figurativizações, essas que estão em profunda relação com a história de Caim, o primeiro fratricida de que temos conhecimento. Ao adentrar a cidade, Caim vai em busca de emprego em um edifício em construção, “uma espécie de palácio rústico de dois pisos, nada que se pareça a mafra⁸⁰” (Saramago, 2016, p. 47), e lá começa a conversar com um olheiro:

De quem é a cidade, como se chama, perguntou caim, Como se chama quem, a cidade ou o senhor dela, Ambos, A cidade, por assim dizer, ainda não tem nome, uns chamam-lhe de uma forma, outros de outra, de toda maneira estes sítios são conhecidos por terra de nod [...] E o senhor daqui, é quem, O senhor é senhora e o seu nome é lilith, Não tem marido, perguntou caim, Creio ter ouvido dizer que se chama noah, mas ela é quem governa o rebanho, disse o olheiro (Saramago, 2016, p. 49).

⁸⁰ Referência ao *Memorial do convento* (1982).

O fato de Caim perguntar pelo senhor da terra, e, depois de saber que quem governa é uma mulher e não um homem, e continuar a questionar se essa senhora não teria um marido, mostra-nos como os preceitos de uma sociedade patriarcal são enraizados, uma vez que a figura de uma mulher tendo autoridade sobre toda uma cidade seria a última coisa a se imaginar. Após tomar conhecimento do poderio de uma mulher diante da cidade, Caim vai buscar trabalho como pisador de barro em um dos empreendimentos que pertencem a ela. Quando encontra Lilith pela primeira vez, pergunta ao olheiro quem é aquela mulher, e é dessa maneira que Lilith é vista pela sociedade:

Regressaram ao palácio, desta vez pela parte edificada anterior à ampliação em curso, e aí viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecera belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles, Quem é, perguntou Caim, É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com feitiços, Que feitiços, perguntou Caim, Não sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido, Deves estar louco se imaginas um pisador de barro a dormir com a rainha da cidade, Queres dizer a dona, Rainha ou dona, tanto faz [...] (Saramago, 2016, p. 51).

Ao observarmos as figuras utilizadas no excerto acima para descrever Lilith, podemos constatar que elas estabelecem determinadas isotopias textuais que ajudam a construir uma imagem de Lilith, como podemos observar no Quadro 24:

Quadro 24 – Isotopias temático-figurativas a respeito de Lilith – Parte 1

FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS
“palácio”, “ampliação”, “luxo”, “dona”.	Poder
“bruxa”, “capaz”, “endoidecer”, “feitiços”, “infelizes”, “lástima”, “espectros”, “sombras”.	Bruxaria
“belíssima”, “olhava-os”, “absorta”, “comércio carnal”, “dormir”.	Erotismo

Fonte: elaboração própria.

A partir da figuratividade construída no texto, nota-se que há uma certa semelhança entre a imagem que a sociedade de Nod faz de Lilith e a imagem mitológica propagada durante séculos sobre essa mulher: ambas apresentam aspectos de bruxaria e erotismo. Contudo, há uma importante distinção a ser mencionada, pois, nesse romance, em vez de ser uma mulher expulsa do paraíso, humilhada por Deus devido às suas atitudes, Lilith, agora, é a dona e senhora de seu próprio paraíso, a Terra de Nod.

Ademais, ainda é relevante salientar, tomando como argumento esse trecho em que o olheiro faz uma descrição de Lilith, que são apresentados dois fortes preconceitos que estão instaurados no gênero masculino pertencente a uma sociedade patriarcal: primeiro, para os homens, o fato de uma mulher ser soberana só pode ser justificado se ela contar com a ajuda de elementos sobrenaturais, como a feitiçaria, visto que, por meio de elementos pertencentes ao mundo real, como competência e sabedoria, as mulheres jamais conseguiriam estar em posição superior aos homens; além disso, a sexualidade feminina é sempre retomada com o intuito de menosprezá-la ou de descredibilizar a sua autoridade diante do gênero masculino; logo, a fim de dar vazão à raiva e à inveja por estar em posição inferior, rapidamente o viés masculino se propõe a divulgar abertamente, de maneira pejorativa, a vida sexual de uma mulher a qualquer um que aparecer na cidade.

Prosseguindo com a leitura do romance temos que, ao ver Caim pela primeira vez, Lilith se interessa por ele. Assim, manda que um empregado do seu palácio o encontre e lhe entregue um comunicado com uma ordem de que Caim vá vê-la. Quando chega ao destino a que fora mandado, Caim é recebido por uma espécie de ritual realizado por duas mulheres, inserindo-o, dessa maneira, na atmosfera erótica que encontrará no palácio de Lilith:

Conduzido por elas a um quarto separado, caim foi despido e logo lavado dos pés à cabeça com água tépida. O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma erecção que não pôde reprimir, supondo que tal proeza seria possível. Elas riram e, em resposta, redobram de atenções para com o órgão erecto, a que, entre novas risadas, chamavam flauta muda, o qual de repente havia saltado nas suas mãos com a elasticidade de uma cobra. O resultado, vistas as circunstâncias, era mais do que previsível, o homem ejaculou de repente, em jorros sucessivos que, ajoelhadas como estavam, as escravas receberam na cara e na boca (Saramago, 2016, p. 54).

O léxico empregado para descrever esse ritual, como “quarto”, “despido”, “lavado”, “contacto”, “insistente”, “minucioso”, “mãos”, “mulheres”, “erecção”, “erecto”, “flauta muda”, “saltado”, “elasticidade”, “cobra”, “ejaculou”, “jorros”, “cara” e “boca”, confirmam a isotopia temático-figurativa do erotismo. Ademais, ao focarmos nas figuras “conduzido”, “água”, “riram”, “atenções”, “risadas”, “flauta”, “ejaculou”, “ajoelhadas”, “receberam”, podemos notar ainda uma construção isotópica de um erotismo lúdico. Além disso, essas servas de Lilith, bem como o ritual do banho, funcionam como uma iniciação ao sexo, uma vez que, após tal momento, ele será conduzido à presença de Lilith. Inclusive, é preciso destacar que Caim ainda não tinha vivido nenhuma experiência de cunho sexual: “Não conheces mulher, Não, Estás muito a tempo, ainda és novo” (Saramago, 2016, p. 51).

Após esse ritual, ao passar o torpor que o orgasmo lhe causou, Caim se recordou assustadoramente dos conselhos que ouviu do olheiro no dia em que conhecera Lilith: “oxalá não ponha os olhos em ti, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com feitiços” (Saramago, 2016, p. 51). Assim, fica nítido que Caim acredita no boato de que Lilith é uma bruxa, comprovando, desse modo, a ideia de que os homens dessa cidade não colocam em questionamento rumores criados e espalhados acerca das mulheres, mas, ao contrário, corroboram entre si as convicções que faziam delas:

Um súbito relâmpago de lucidez iluminou o cérebro de caim, para isto o tinham ido buscar à pisa do barro, mas não para dar gosto a simples escravas que outras satisfações próprias da sua condição deveriam ter. O aviso prudente do olheiro dos alvanéis caíra em cesto roto, caim assentara o pé na armadilha para onde a dona do palácio o viera empurrando suavemente, sem precipitações, quase sem dar por qual (Saramago, 2016, p. 54-55).

Após passar por essa primeira experiência sexual com as criadas de Lilith, Caim é levado à presença dela. Esse é, portanto, o primeiro contato direto que eles estabelecem na narrativa:

Lilith estava sentada num escabelo de madeira trabalhada, tinha um traje que devia valer um potosí, um vestido que exibia com mínimo recato um decote que deixava ver a primeira curva dos seios e adivinhar o resto. [...] Lilith lançou ao homem um olhar apreciador, pareceu gostar do que viu e finalmente disse, Estarás sempre nesta antecâmara, de dia e de noite, tens ali o teu catre e um banco para te sentares, serás, até que eu mude de ideias, o meu porteiro, impedirás a entrada de qualquer pessoa, seja quem for, no meu quarto, salvo as escravas que o vêm limpar e arrumar (Saramago, 2016, p. 56).

Temos mais uma descrição de Lilith, o que nos permite a observação de uma nova figurativização, bem como a instauração de novas isotopias atribuídas a ela: o fato de estar sentada em um “escabelo”, banco usado por reis e governantes, e de ele ser formado por “madeira trabalhada” demonstra sua posição de autoridade e domínio; devido o seu “traje” “valer” um “potosí”, representa a riqueza que ela tem; o “vestido” ser descrito como possuindo um “mínimo recato” e seu “decote” deixar visível a “curva dos seios”, bem como seu olhar “apreciador”, constroem a sensualidade e o erotismo que a circundam. Diante disso, podemos organizar essas figuras em grupos com valências distintas, de modo que eles apresentam isotopias variadas acerca dessa mulher, como é possível constatar no Quadro 25:

Quadro 25 – Isotopias temático-figurativas a respeito de Lilith – Parte 2

FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS
“escabelo”, “madeira trabalhada”.	Autoridade
“traje”, “valer”, “potosí”.	Riqueza
“vestido”, “mínimo recato”, “decote”, “curva dos seios”, “apreciador”.	Sensualidade

Fonte: elaboração própria

Diferentemente do que ocorrera com a figurativização segundo o viés da sociedade de Nod, a figurativização construída na perspectiva de Caim distancia a Lilith mitológica da Lilith saramaguiana, já que no romance ela ganha contornos de poder, autoridade, riqueza, algo que não se fazia presente na mitologia. Apenas um aspecto perpassa as duas construções de Lilith: a sensualidade, demonstrando, desse modo, que tal atribuição temática constitui uma invariante dessa configuração discursiva.

Depois desse primeiro contato com Lilith, Caim fica recluso na antecâmara do quarto dela, o que faz com que ele se considere como prisioneiro desta mulher a quem todos atribuem o título de bruxa: “Sentia-se prisioneiro” (Saramago, 2016, p. 58). Somente dias depois, o sexo entre eles será consumado, o que fará com que Caim se veja como um homem que “passará de uma prisão a outra” (Saramago, 2016, p. 58), uma vez que o sexo com Lilih é totalmente diferente do que ele poderia imaginar ou conceber. Assim, diferentemente do percurso figurativo que descreve o banho que as escravas deram em Caim, o sexo entre ele e Lilith é descrito por figuras que constroem um outra isotopia, diferente do erotismo lúdico, agora, as figuras levam à formação de uma isotopia de um sexo dominador: “lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (Saramago, 2016, p. 59). Figuras como “finalmente”, “abrir”, “pernas”, “penetrar”, “devorar”, “entra”, fomentam, desse modo, a temática de erotismo luxurioso:

Foi a sua própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa. Rangia os dentes, mordida a almofada, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu. Aplicado, caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexos por aqueles desgarrs de movimentos e vozes, mas, ao mesmo tempo, um outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade, quase com frieza, a agitação irreprimível dos membros, as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma solicitava ou impunha, até ao acme dos orgasmos (Saramago, 2016, p. 60).

Quadro 26 – Figuratividade do sexo para Lilith

FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS
“sexo”, “vórtice”, “luxúria”, “arreatou”, “voar”, “gritar”, “rangia”, “mordia”, “movimentos”, “agitação”, “irreprimível”, “contorções”, “cópula”, “acme”, “orgamos”.	Erotismo
“voar”, “rangia”, “mordia”, “movimentos”, “posturas”, “cópula”.	Animalização
“aplicado”, “esforçava-se”, “solicitava”, “impunha”.	Domínio

Fonte: elaboração própria.

Conforme exposto no Quadro 26, pode-se constatar que uma mesma figura pode aparecer em mais de uma isotopia, uma vez que é apenas o conjunto dele, isto é, a relação semântica estabelecida entre as figuras daquele percurso, que construirá isotopias distintas. Nessa conexão isotópica, percebe-se que o sexo, para Lilith, pode evocar diferentes sentidos: primeiramente e o mais importante, o prazer, pois Lilith vivencia a relação sexual com profunda entrega e intensidade, de tal maneira que, aos olhos de um espectador ela parece possuída pelos instintos sexuais, quase como um animal em cio⁸¹; além disso, a dor que provoca ao outro é necessária para que seu prazer seja completo; ademais, a realização de seu prazer é determinada também pelo fato de ela estar no comando do ato e ser ela quem dita as regras, as ordens, a fim de que seu desejo seja plenamente satisfeito. Entretanto, se para Lilith o sexo tem um valor puramente eufórico, para Caim, o sexo com essa mulher não se apresenta tão positivo assim, como podemos observar no trecho abaixo e no Quadro 27:

Depois do que aí ficou descrito, é natural que a alguém lhe ocorra perguntar se caim não andaré cansado, espremido até aos tutanos pela insaciável amante. Cansado está, espremido também, e pálido como se estivesse à beira de extinguir-se-lhe a vida. [...] De todo modo, quem tivesse visto este homem antes de haver entrado no quarto de lilit, todo o tempo dividido entre a antecâmara e a cópula, sem dúvida diria, repetindo sem o saber, as palavras do olheiro dos alvanéis, Está uma sombra, uma verdadeira sombra (Saramago, 2016, p. 62-63).

⁸¹ Outros trechos possuem percursos figurativos que levam à tematização da animalização do sexto entre Lilith e Caim, como por exemplo: “cavaleiro que montava a égua lilit e a fazia relinchar como nunca” (Saramago, 2016, p. 62).

Quadro 27 – Figuratividade do sexo para Caim

FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS
“cansado”, “espremido”, “pálido”, “beira” “extinguir-se-lhe a vida”, “quarto”, “antecâmara”, “cópula”, “sombra”.	Sofrimento, submissão e exaustão.

Fonte: elaboração própria.

Percebe-se pelo trecho acima que o sexo com Lilith, na perspectiva de Caim, era figurativizado quase como uma atividade laboral, que Caim se via obrigado a realizar e que, após finalizado, via-se condenado à exaustão, como quem trabalhou para além das duas forças. Dessa maneira, enquanto para Lilith o sexo era um exercício de prazer, para Caim estava na esfera da obrigação servil, de cumprir com uma *performance* que lhe era exigida, mesmo que isso lhe gerasse sofrimento e cansaço, afinal, como já visto anteriormente, Caim “sentia-se prisioneiro” (Saramago, 2016, p. 58). No entanto, em alguns momentos, notamos que Caim consegue sentir prazer na relação sexual com Lilith, visto que tem ereções e ejaculações, mas isso se apresenta como uma consequência do ato sexual e não como se os dois estivessem agindo propositalmente para que ambos sentissem prazer, de modo que esse prazer em Caim é apenas um efeito colateral do prazer de Lilith, além de se apresentar em menor escala se comparado ao prazer dela: “Lilith era insaciável, [...] quase nulo o intervalo entre duas ereções e respectivas ejaculações” (Saramago, 2026, p. 61). Dessa maneira, ainda que Caim sentisse algum prazer, era o prazer de Lilith que tinha prioridade, era ela quem deveria ter seu desejo saciado, não importando o estado em que deixaria seu parceiro sexual para que isso ocorresse. Ademais, nos raros momentos em que Lilith permite a Caim tomar as rédeas, notamos que, diferentemente do erotismo dominador de Lilith, Caim tem o sexo como algo pertencente à esfera do afetivo: “Caim abraçou-a, mas entrou nela suavemente, sem violência, com uma doçura inesperada que quase a levou às lágrimas” (Saramago, 2016, p. 70), demonstrando, assim, que ambos atribuem ao sexo sentidos distintos.

Ao analisar a figuratização e as isotopias a respeito do sexo a partir da perspectiva de cada um desses atores, pode-se considerar que, enquanto Lilith sentia prazer, ela infligia dor e exaustão em Caim, de tal modo que, em vez de se satisfazer sexualmente, o homem via o sexo como um dever a cumprir para com essa mulher, se na realização de seu dever ele sentisse prazer, isso era apenas um bônus, mas não o resultado final esperado. Desse modo, constata-se que, o enunciador saramaguiano, para a produção do romance, retornou ao mito de Lilith para lhe proporcionar uma reparação histórica⁸² de sentido irônico. Assim, se, no mito, essa mulher

⁸² Assim como o fez com a figura de Maria Madalena, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

não podia sentir prazer durante o ato sexual, se não podia escolher a posição que desejava estar durante o sexo e se foi expulsa do paraíso por não se permitir ser submissa a um homem, nessa paródia é ela que tem o prazer sexual retido só para si, é ela que toma o controle e dita como o sexo deve ser, é o homem que se coloca como submisso, é ela quem se torna a rainha e a dona de sua terra.

Para além da parte sexual, Lilith é sujeito de uma narrativa que é toda ressignificada e desmitologizada, de modo que sua representação no romance rompe com os estereótipos tradicionais da figura demoníaca ou submissa que por muitos séculos foi atrelada a ela. Posto isto, faz-se relevante destacar algumas tematizações que constituem uma Lilith distinta da que foi construída nos mitos tradicionais, como: bruxaria, matrimônio, maternidade, relação amorosa, entre outros. Inicialmente, o mito de Lilith a colocava num papel demoníaco, como um ser que tinha poderes maléficis, mas, embora os habitantes de Nod a vissem de acordo com esse estereótipo tradicional, em nenhum momento da narrativa pode ser comprovado se, de fato, ela teria poderes sobrenaturais, ao contrário, ela se apresenta narrativamente como uma mulher comum, que apenas teve capacidade para se tornar a governante da cidade, além de se permitir viver sua sexualidade de maneira livre e plena.

Além disso, ao tomar conhecimento do mito de Lilith, por não querer viver submissa a Adão, foi atribuída a ela uma equivocada ideia de que ela negava também o matrimônio e a maternidade. Contudo, de acordo com o romance, Lilith deseja, sim, estabelecer um relacionamento com Caim, como podemos observar pelo trecho abaixo que narra o momento em que ele retorna ao palácio, após uma longa jornada:

Caim deixou se escorregar da albarda, entregou a arreata a um escravo que tinha acudido e perguntou-lhe, Está alguém no palácio, Sim, está a senhora, Vai dizer-lhe que chegou um visitante, Quem é este rapazinho, O seu nome é enoch e é teu filho. Caim subiu os poucos degraus que o separavam de lilith, agarrou as mãos que ela lhe estendia e, em um momento, apertava-a nos seus braços. Ouviu-a suspirar, sentiu que todo o seu corpo estremecia, e, quando lilith disse, Voltaste, só pôde responder, Sim, voltei [...] (Saramago, 2016, p. 124-125).

Assim, figuras como “agarrou”, “mãos”, “lhe estendia”, “apertava-a nos seus braços”, “suspirar”, “corpo estremecia” concretizam uma isotopia de relacionamento amoroso, atribuindo a Lilith o papel de uma mulher que estava à espera de seu amado e que não conteve o alívio e a felicidade ao vê-lo retornar a casa. Entretanto, convém destacar que, como para Lilith sua satisfação sexual era prioridade, ela esperou por esse homem enquanto continuava a satisfazer seus desejos: “em dez anos não conheci outra mulher, disse caim enquanto se deitava, Nem eu outro homem, disse lilith, sorrindo com malícia, É verdade o que dizes, Não, estiveram

nesta cama alguns” (Saramago, 2016, p. 127). Ademais, o mito adiciona a Lilith o aspecto de devoradora de recém-nascidos, imagem essa que é totalmente desconstruída no romance, visto que ela engravida de Enoch, seu filho com Caim, e, além de manter a gravidez, ocupa a papel de mãe da criança. A Lilith saramaguiana, portanto, é uma mulher que deseja formar família, ser esposa e mãe: “casarás comigo, já temos o nosso filho, esta é a nossa cidade” (Saramago, 2016, p. 130).

Ao encontrar Caim, o primeiro homicida da história bíblica, Lilith sente o desejo de se render a ele, de modo que até pondera se colocar em alguma condição de submissão a esse homem: “casaríamos, tu serias o novo senhor da cidade e eu a tua rainha e a tua escrava preferida, aquela que beijaria o chão por onde tu passasses, aquela que, se fosse necessário, receberia nas mãos as tuas fezes” (Saramago, 2016, p. 69). Entretanto, Lilith se coloca em posição de submissa como forma de manipular Caim, para que ele aceite ficar com ela e, assim, ela possa ter seus desejos satisfeitos por esse homem, uma vez que o mais interessava a ela era ter ao seu lado um homem que a saciasse sexualmente:

Nessa noite, lilith e caim dormiram juntos pela última vez. Ela chorou, ele abraçou-a também, mas as lágrimas não duraram muito, daí a nada a paixão erótica tomava conta deles, e, governando-os, novamente os desgovernou até ao delírio, até ao absoluto, como se o mundo não fosse mais que isto, dois amantes que um ao outro interminavelmente se devoram (Saramago, 2016, p. 73).

Ademais, faz-se relevante destacar ainda a descrição que alguns interlocutores do romance fazem de Lilith, de modo que, a partir da figurativização por eles estabelecida, são construídas isotopias que corroboram sua imagem mitológica de ser demoníaco, sobrenatural e maléfico, como podemos observar no Quadro 28:

Quadro 28 – Figuratividade que interlocutores constroem de Lilith

INTERLOCUTORES	FIGURAS LEXICALIZADAS	TEMAS
Moradores da cidade	“Quem é, perguntou Caim, É lilith, a <i>dona do palácio</i> e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é <i>bruxa</i> , capaz de <i>endoidecer</i> um homem com <i>feitiços</i> , Que feitiços, perguntou Caim, Não sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns <i>infelizes</i> que davam <i>lástima, espectros, sombras</i> do que haviam sido [...]” (Saramago, 2016, p. 51).	Feitiçaria
Caim	“Estarás sempre nesta antecâmara, de dia e de noite, tens ali o teu catre e um banco para te sentares, serás, até que eu mude de ideias, o meu porteiro, impedirás a entrada de qualquer pessoa, seja quem for, no meu quarto, salvo as escravas que o vêm limpar e arrumar” (Saramago, 2016, p. 56).	Domínio
Caim	“Tive uma <i>ideia</i> , Qual, <i>Matar</i> noah, Isso é uma loucura, um disparate sem pés nem cabeça, protestou caim, expulsa esse absurdo do teu ânimo, por favor, Absurdo, porquê, ficaríamos <i>livres</i> dele” (Saramago, 2016, p. 69).	Homicídio

Fonte: elaboração própria.

No entanto, o romance vai desconstruindo ironicamente esse estereótipo de figura feminina que foi demonizada a partir de um mito, ao mesmo tempo que a reconstrói, atribuindo a ela um valor eufórico. Assim, a imagem de uma feiticeira, que conseguiu tomar o poder de uma cidade e enfeitiçar os homens, é substituída pela narrativa de uma mulher que teve capacidade e sabedoria suficientes para governar uma cidade, bem como uma mulher que desejava viver sua sexualidade plenamente, encontrando homens que aceitassem se subordinar a ela na cama; além disso, enquanto no mito Lilith era apresentada com uma mulher humilhada que foi expulsa do paraíso, no romance, ela é descrita de maneira gloriosa ao ter a cidade sob seu domínio; se na mitologia era um ser das trevas que matava criancinhas, no romance, é uma mãe. Na paródia saramaguiana temos, enfim, uma reconstrução dessa figura feminina (Quadro 29):

Quadro 29 – Figuratividade de Lilith

FIGURAS LEXICALIZADAS (ITÁLICO)	TEMAS
“ <i>Não sou mulher para remorsos, isso é coisa para fracos, para débeis, eu sou lilith</i> ” (Saramago, 2016, p. 69).	Soberania
“ <i>Eu sou lilith, a louca, a desvairada</i> ” (Saramago, 2016, p. 70).	Excentricidade
“ <i>Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith</i> ” (Saramago, 2016, p. 126).	Síntese feminina

Fonte: elaboração própria.

A Lilith saramaguiana é, assim, uma construção figurativa feminina daquilo que todas as mulheres podem e/ou devem ser, numa concepção contemporânea: fortes, autônomas, independentes, rainhas, soberanas, devem viver suas excentricidades, devem dar vazão a sua eroticidade, viver como desejam, não se submeter a nenhum padrão ou regime que as escravizem ou as impeçam de ser quem querem ser. A Lilith saramaguiana é, portanto, uma resposta irônica de sua configuração discursiva, logo, síntese do que é ser mulher numa perspectiva oposta ao viés religioso patriarcal.

6.2 Nível narrativo

Ao analisarmos a estrutura narrativa proposta em *Caim* (2009), focaremos mais precisamente nos elementos que giram em torno da construção do sujeito que, convertido ao nível discursivo, conhecemos como Lilith. Dessa maneira, iniciamos esta investigação a partir da instauração de um enunciado elementar em que um sujeito estabelece uma relação transitiva com determinado objeto de valor. De acordo com a leitura do romance, é possível depreender que temos um sujeito, papel preenchido discursivamente por Lilith, que se apresenta em uma relação de disjunção com as *normas sociais* oriundas do contexto patriarcal em que ele estava inserido, como podemos observar no Esquema 7:

Esquema 7 – Enunciado de estado disjuntivo de Lilith

S U O

S (Lilith) **U** (está em disjunção) **O** (normas sociais)

Fonte: elaboração própria

Para compreendermos melhor o que seria esse objeto *normais sociais* com o qual o sujeito, Lilith, se coloca em relação de disjunção, faz-se necessário destacar que em uma sociedade fundamentada por um sistema patriarcal, alguns códigos sociais são instituídos, principalmente a respeito do que seria considerado como certo e errado, objetivando, conseqüentemente, moldar o comportamento daqueles que vivem nesta realidade, especialmente do gênero feminino. Para além do sistema patriarcal vigente, o romance em questão ainda insere os sujeitos em um contexto de crenças que, somado ao patriarcalismo, tem como importante característica induzir as mulheres a serem e agirem de acordo com o que a sociedade considere aceitável, ou seja, regulamentam o *ser* e o *fazer* feminino. Assim, conforme destaca Siqueira (2016, p. 2):

[...] a posição social pública é desapropriada para elas a menos que sejam membros da casa imperial; é esperado que manifestem as virtudes tradicionais de modéstia, castidade, e devoção aos deuses e à família. O objetivo da vida das mulheres é o casamento e a gravidez, e este também é o fator mais importante na saúde delas. Devem ser protegidas da exploração de sua fraqueza por homens indignos de confiança e prevenidas de autoafirmação, falta de modéstia. Quanto aos seus defeitos apontam o fato de falarem muito e se preocuparem demasiadamente com sua aparência, necessitando de ajuda para conter seus impulsos, não obstante, há presença de mulheres boas que são fiéis, modestas e competentes em suas vidas domésticas e conseguem entender e agir conforme os princípios morais. Virtudes que são manifestadas apenas na vida privada.

Dessa maneira, o objeto *normas sociais* é composto por um conjunto de regras que dita o que uma mulher *pode* ou não *fazer*, bem como o que ela *deve* ou não *ser*: a mulher *deve* se dedicar apenas a vida doméstica, principalmente às funções de esposa e mãe; além disso, a mulher *deve* prezar por sua castidade, não *pode* ter vaidades e nem se deixar levar por impulsos e desejos; *deve ser* fiel, boa e modesta. Sendo assim, percebe-se que Lilith está em um estado de disjunção com essas *normas sociais*. Inicialmente, essa relação de disjunção pode ser constatada antes mesmo de esse sujeito surgir no romance, pois, apenas a menção à existência de Lilith já vem carregada do caráter disjuntivo que ela apresenta com esse objeto. Afinal, quando Caim chega à terra de Nod, ao ser apresentado à cidade, já é estabelecida por outro sujeito, papel discursivamente ocupado pelo ator *olheiro*, a relação disjuntiva entre Lilith e uma das *normas sociais* impostas: “e o senhor daqui, é quem, O senhor é senhora e o seu nome é lilith, Não tem marido, perguntou caim, Creio ter ouvido dizer que se chama noah, mas ela é quem governa o rebanho, disse o olheiro” (Saramago, 2016, p. 49). Assim, o fato de Lilith ocupar um papel fora da vida privada/doméstica, isto é, uma mulher saindo de casa e participando da esfera pública, algo permitido somente aos homens, torna-a um sujeito que está em disjunção com uma das *normas sociais* que regem o meio em que está inserida.

Além disso, Lilith apresenta ainda outro rompimento com as *normas sociais*, uma vez que, embora siga a ordem do matrimônio, casou-se com Noah, não se comporta de acordo com o esperado pela sociedade, de modo que o casamento dos dois é praticado segundo um *não dever ser* e um *não poder fazer*. Assim, Lilith não se apresenta como uma esposa fiel e amorosa a seu marido, ao contrário, o matrimônio dos dois é marcado pela infidelidade da mulher que mantém relações sexuais com vários homens, enquanto com o seu marido o sexo é praticamente nulo, bem como ela não permite que o esposo compartilhe do mesmo quarto que ela: “Nunca, porém, lilith permitiu a noah que entrasse no seu quarto” (Saramago, 2016, p. 61). Ademais, outro ponto que se apresenta contra as *normas sociais* nesse casamento é a passividade com que Noah aceita a infidelidade da mulher:

Marido consentidor como os que mais o têm sido, noah, em todo o tempo como é costume dizer-se, de vida em comum, havia sido incapaz de fazer um filho à mulher e fora justamente a consciência desse contínuo desaire, e talvez também a esperança de que lilith acabasse por engravidar de um amante ocasional e lhe desse finalmente um filho a quem pudesse chamar de herdeiro, que o havia levado a adoptar, quase sem aperceber, essa atitude de condescendência conjugal que, com o tempo, viria a tornar-se em cómoda maneira de viver. (Saramago, 2016, p. 61).

No trecho acima podemos encontrar duas subversões que o enunciador saramaguiano apresenta nessa narrativa: primeiro que é a mulher o sujeito que pratica a traição, algo que era realizado na soma maioria das vezes pelos homens, visto que, embora a sociedade patriarcal pregasse ser contra a traição, nada fazia com os homens que traíam, ao contrário do que acontecia com as mulheres, que até apedrejamento poderiam sofrer; o outro ponto é o fato de que é o homem o culpado pela falta de filhos, e não a mulher⁸³, e tal culpa se apresenta com tanta pressão sobre ele que Noah consente que sua esposa mantenha uma vida sexual ativa com outros, pois, quem sabe assim, ela fica grávida e ele possa ter seu papel de homem vigoroso de volta, logo, a pressão por engravidar sai dos ombros da mulher e, nessa narrativa, recai sobre o homem.

Ademais, a sociedade patriarcal determinava que a mulher deveria *ser* bondosa; no entanto, Lilith deseja até mesmo matar seu esposo Noah para que possa viver livre com outro homem: “Tive uma ideia, Qual, Matar noah, Isso é uma loucura, um disparate sem pés nem cabeça, protestou caim, expulsa esse absurdo do teu ânimo, por favor, Absurdo, porquê, ficaríamos livres dele” (Saramago, 2016, p. 69). Lilith também rompe com a ideia de que a mulher deveria *ser* modesta e não se envaidecer, contudo, ela é o total oposto disso, visto que

⁸³ Esse peso recaído sobre as mulheres pode ser visto em *Memorial do Convento* (1982), em que a falta de herdeiros era apresentada como culpa de D. Maria Ana Josefa e não do rei D. João V.

se autoproclama como um ser que comporta a existência de todas as mulheres: “Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith” (Saramago, 2016, p. 126). Para além de todas essas disjunções, Lilith ainda rompe com mais uma das *normas sociais*, pois ela se deixa levar por seus impulsos e desejos, de modo que vive sua sexualidade e eroticidade de maneira plena e livre, sem se preocupar com limites e restrições: vai para cama com quantos homens quiser, assume na cama as posições que preferir, coloca-se como a dominadora do homem durante o ato sexual e tem o seu prazer como prioridade: “Lilith era insaciável” (Saramago, 2016, p. 61).

Ao investigarmos a estrutura narrativa, constatamos, dessa maneira, que a *sociedade patriarcal e cristã* ocupa discursivamente o papel de destinador-manipulador, uma vez que deseja estabelecer com o sujeito Lilith um contrato que dispõe das *normas* a que essa mulher deveria seguir. Tomando o contexto mítico em que a narrativa se passa, pode-se reconhecer que esse destinador tenta manipular o sujeito por intimidação, visto que, ao não seguir com os preceitos a que eram submetidas, as mulheres eram postas como transgressoras, sendo, desse modo, excluídas do meio social⁸⁴; logo, o destinador busca intimidar Lilith para que ela siga com o contrato proposto e não seja, conseqüentemente, também excluída. Diante disso, Lilith sofre uma manipulação a partir de um *dever-fazer* e um *dever-ser* que estão inscritos no objeto *normas sociais*, isto é, ela *deve* se casar, *deve* honrar seu esposo, *deve* se tornar mãe e cuidar da sua família, *deve ser* fiel, bondosa, casta e modesta. No entanto, ao não aceitar esse contrato, Lilith se torna um antissujeito, pois age e se porta a partir de um *não-querer*, visto que recusa a manipulação, e um *poder-não-fazer* e um *não dever-ser*. Logo, tudo o que o destinador diz que ela *deve fazer* ela *não faz*, tudo que ele determina que ela *deve ser*, ela *não o é*, enquanto que tudo que ele diz que ela *não pode-fazer* ela *faz* e tudo que *não deve ser*, ela é.

Ao não firmar contrato com o destinador-manipulador, Lilith se torna um antissujeito, passando a ser considerada como um ser transgressor e rebelde, o que, conseqüentemente, faz dela o alvo de uma sanção⁸⁵. Dessa maneira, a sociedade se volta para Lilith com o objetivo de cumprir a função de um destinador-julgador, direcionando a ela uma sanção pragmática, avaliada por esse destinador como possuindo um caráter negativo, um

⁸⁴ Como o que aconteceu com Maria de Magdala, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em que, por não seguir as normas sociais e se tornar prostituta, foi excluída do meio do qual fazia parte, tendo, assim, sido afastada do seio familiar e colocada para morar em uma casa afastada dos habitantes da cidade de Magdala.

⁸⁵ Há trechos no romance que confirmam a existência de uma censura destinada aos dois, justamente pelo fato de viverem fora das normas sociais, como podemos observar no seguinte trecho: “Os dissolutos dias vívidos em contubérnio com Lilith, ainda que censuráveis pelos preceitos burgueses[...]” (Saramago, 2016, p. 143).

castigo. A partir da leitura do romance, podemos perceber que a sanção destinada a Lilith é atribuir a ela a concepção de bruxa: “É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa” (Saramago, 2016, p. 51). Logo, esse destinador-manipulador retorna como destinador-julgador, ambos papéis assumidos discursivamente pelo ator *sociedade*, com o intuito de sancionar Lilith por ela não se permitir manipular, assim, imputam a ela a *bruxaria*, uma das mais questões mais renegadas pelas sociedades patriarcais.

A respeito da bruxaria, é relevante destacar que, de acordo com o *Malleus Maleficarum*⁸⁶, embora homens e mulheres possam ser associados a esse sortilégio, os autores da obra defendem que é o feminino que mais se aproxima dessa condição, o que propaga um teor de misoginia e ódio às mulheres:

A razão natural para isto é que ela é mais carnal que o homem, como fica claro pelas inúmeras abominações carnis que pratica. Deve-se notar que houve um defeito na fabricação da primeira mulher, pois ela foi formada por uma costela de peito de homem, que é torta. Devido a esse defeito, ela é um animal imperfeito que engana sempre (Kraemer; Sprenger, 2020, p. 52).

Ademais, essa sanção que o destinador-julgador, sociedade, realiza sobre Lilih, também encontra fonte em uma das ideias difundidas pelo *Malleus Maleficarum*, que relacionava a sexualidade com atos demoníacos, bem como atribuía somente às mulheres as questões sexuais, isentando, assim, os homens dessa relação com o demônio. Desse modo, toda e qualquer mulher que apresentasse uma sexualidade a florada seria considerada como ferramenta do demônio, conseqüentemente, por Lilith ter e viver uma sexualidade intensa, conferiu-se a ela o conceito de bruxa:

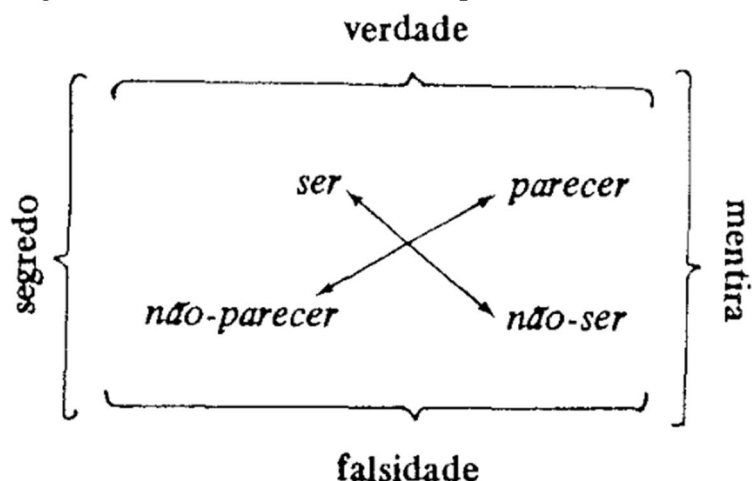
Esse demônio vem através do controle e da manipulação dos atos sexuais. Pela sexualidade, o demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos seres humanos. [...] E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam as agentes por excelência do demônio (as feiticeiras) (Kraemer; Sprenger, 2020, p. 28).

No entanto, vale destacar que, por ocupar um cargo de poder na cidade, essa sanção destinada à Lilith não se apresenta de modo explícito, uma vez que nada falam sobre bruxaria na frente dela, bem como obedecem e seguem todas as suas ordens. É apenas entre si que os moradores de Nod denominavam sua governante como bruxa e como detentora de poderes

⁸⁶ *Malleus Maleficarum* (O martelo das bruxas) é uma obra escrita por dois monges, Heinrich Kraemer e por James Sprenger, publicada primeiramente entre os anos de 1486 a 1487, na Alemanha, que tinha como objetivo funcionar como um manual inquisitorial para deter aqueles considerados como praticantes das atividades ligadas à bruxaria. Embora tenha ganhado certa fama, há algumas polêmicas quanto a aceitabilidade do *Malleus Maleficarum* pela Igreja.

malignos para enfeitiçar os homens. Assim, o nome de bruxa é evocado apenas pelas costas de Lilith, afinal, não querem sofrer retaliações de quem detém todo o poder. Posto isso, podemos convocar o Quadrado Veridictório para avaliar essa sanção que se apresenta de maneira peculiar, pois, enquanto os sancionadores condenam Lilith, fazem-no de modo encoberto, a fim de que tal sanção não seja percebida, justamente, pelo sujeito sancionado (Figura 18):

Figura 18 – Quadrado veridictório para a sanção de Lilith



Fonte: Greimas e Courtés (2016, p. 532).

De acordo com o quadrado veridictório exposto acima, temos, então, que, embora não pareça, uma vez que é obedecida e temida por todos os habitantes da Terra de Nod, pelo menos enquanto estão diante dela, Lilith sofre uma sanção por parte dessa sociedade, visto que é condenada como bruxa quando vira às costas. Estabelece-se, assim, entre os moradores da Terra de Nod, um segredo: Lilith é uma bruxa, mas tal afirmação não pode ser descoberta por ela. A sanção ocorre, portanto, em segredo, de tal maneira que em nenhum momento é reportada por Lilith na narrativa, ou seja, ela não teria conhecimento da sanção que é a ela direcionada.

Ademais, é necessário ressaltar ainda que, ao estar em disjunção com as *normas sociais*, Lilith se coloca em uma relação de conjunção com outros objetos, como podemos exemplificar no Esquema 8:

Esquema 8 – Enunciado de estado conjuntivo de Lilith

S n O

S (Lilith) **n** (está em conjunção) **O** (*liberdade*)

Fonte: elaboração própria.

Ao analisarmos o objeto *liberdade* percebemos que ele pode ter inscrito em si tanto valor negativo como positivo, a depender do destinador que o estabelece. Por exemplo, ao tomarmos a sociedade patriarcal como destinador, notamos que a liberdade tenderá mais para o lado do valor negativo, uma vez que ela pode ser vista e confundida pelos sujeitos como libertinagem, independência, autossuficiência, o que, para esse tipo de destinador, não é o ideal, já que ele precisa manter determinado controle sobre as pessoas. Já se o destinador for preenchido discursivamente por um ator como Lilith, o valor positivo terá mais destaque, pois inspira no sujeito a busca por viver de acordo com o que deseja, sem se importar com limites e regras. Diante disso, podemos encontrar narrativamente um sujeito, *Lilith*, que está em conjunção com o objeto *liberdade*, de modo que ela *é e faz* tudo o que quer, sem se tornar prisioneira de regras ou códigos sociais. Assim, a partir de um *querer-ser* e de um *querer-fazer*, Lilith, discursivamente, sincretiza os papéis de destinador e destinatário, pois se permite ser manipulada por suas próprias vontades. Exemplo de uma dessas vontades é o desejo de *querer-ser* governante de sua cidade, isto é, *querer-ser* mais do que uma esposa, mais do que uma dona de casa, que era o que determinava as normas sociais do meio em que ela estava incluída. Além disso, ela é dotada de competência suficiente para realizar essa *performance*, ou seja, ela não precisa de nenhum outro sujeito para dotá-la da capacidade necessária para ser a senhora da Terra de Nod.

Lilith assume discursivamente os papéis de destinador, destinatário, sujeito e adjuvante, uma vez que ela se permite manipular por um *querer-ser* governante da Terra de Nod, manipulação essa que se dá por meio da sedução, já que é um desejo seu. Ao aceitar o contrato desse destinador, permitindo-se manipular por esse *querer-ser*, ela se torna um sujeito em conjunção com tal objeto, *governo da Terra de Nod*. O único papel que não é ocupado discursivamente por esse mesmo ator, Lilith, é o de opositor, visto que a sociedade patriarcal destinadora do objeto *normas sociais*, que não foi aceito por Lilith, retorna, agora, no papel de oponente, colocando-se como a força que tenta questionar esse seu lugar de poder agregado à uma mulher.

Ademais, objeto *liberdade* também encontra desdobramento na vivência de Lilith diante de sua sexualidade, uma vez que, manipulada por seu desejo de *querer-ser* livre sexualmente e de *querer-fazer* tudo o que fosse satisfazê-la, Lilith se torna um sujeito com competência necessária para realizar tal *performance*.

Ao ocupar o papel de oponente, a sociedade patriarcal da Terra de Nod busca atacar a liberdade com que Lilith vive sua sexualidade, assim, passando a considerá-la como bruxa. No entanto, esse papel também pode ser preenchido por outro ator, no caso, por Lilith, que

passa a julgar a sua conjunção com a liberdade sexual de maneira positiva. Como prova desse julgamento positivo, Lilith passa a considerar-se como uma síntese, uma representante de todas as mulheres que *querem, devem e podem* viver livremente: “Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith” (Saramago, 2016, p. 126).

Além disso, ainda podemos encontrar Lilith ocupando discursivamente o papel de destinador-manipulador, uma vez que deseja estabelecer contrato com Caim a respeito de algumas questões, como, por exemplo, querer que ele mate seu esposo Noah:

Tive uma ideia, Qual, Matar noah, Isso é uma loucura, um disparate sem pés nem cabeça, protestou caim, expulsa esse absurdo do teu ânimo, por favor, Absurdo, porquê, ficaríamos livres dele, casaríamos, tu serias o novo senhor da cidade e eu a tua rainha e a tua escrava preferida [...] E quem o mataria, Tu, Não, lilith, não mo peças, não me ordenes, já tenho a minha parte de assassínios (Saramago, 2016, p. 69).

É possível constatar pelo trecho acima que Lilih, preenchendo discursivamente o papel de destinador-manipulador, busca estabelecer um contrato com Caim, ator que assume o papel de destinatário, a fim de que ele realize a *performance* de matar Noah. Lilith tenta manipular esse destinatário a partir de uma tentação, visto que oferece recompensas a ele, caso aceite o contrato: o poder da Terra de Nod, casar com ela, além de tê-la como sua escrava. Ao não aceitar matar Noah, Lilith tenta mais uma vez manipular Caim, agora não mais por tentação, mas por intimidação ao colocar em dúvida o sentimento dele por ela: “Não o farias por mim, não me amas, perguntou ela” (Saramago, 2016, p. 69), e, mesmo assim, o contrato não é aceito firmado, o que torna Caim um antissujeito nesta relação. Dessa maneira, o plano de Lilith não pode ser realizado: “Então deixemo-lo viver, já lhe bastará o castigo de saber que nós sabemos que me quis matar” (Saramago, 2016, p. 70).

Diante de toda a análise realizada do nível narrativo, constatamos que Lilith ocupa diferentes papéis na estrutura narrativa, de tal maneira que sua presença se coloca de modo marcante, principalmente no que diz respeito a sua posição de antissujeito, ao não se permitir manipular por um destinador que tenta moldar seu *ser e fazer*. Pode-se concluir, portanto, que Lilith, ao instaurar interditos na narrativa, como o erotismo, e ao se apresentar como transgressora, por não *ser e fazer* aquilo que seu destinatário impõe como regras, acaba por promover uma redenção de seu corpo, de sua sexualidade, de sua independência, tornando, assim, os interditos e a transgressão como elementos eufóricos durante a narrativa.

6.3 Nível fundamental

Chegando ao nível mais abstrato e profundo de nossa análise do romance *Caim* (2009) e centrados mais precisamente no percurso do sujeito Lilith, podemos elencar neste momento de nossa pesquisa as categorias semânticas que foram estabelecidas como base para construção do sentido textual. De modo similar ao que ocorreu na investigação do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em *Caim* (2009) também constatamos a existência de um par complexo que resume e generaliza o sentido do texto: *feminino/masculino*. Essa relação de termos opostos fomentou a discussão a respeito das questões de gênero, bem como proporcionou a atribuição de diferentes significados a cada um dos termos dessa relação, o que, conseqüentemente, permitiu o surgimento de outros pares desencadeados e análogos a ele, tais como *liberdade/opressão*, *prazer/sofrimento*, *dominante/dominado*, *força/fraqueza*, entre outros.

Durante a leitura e a análise do romance, pode-se perceber que, ao levarmos em conta os objetos lançados pelos destinatários-manipuladores, tais como as *normas sociais*, que Lilith deveria seguir, e a *liberdade*, a qual ela deseja e segue, o par *liberdade/opressão* surge com forte presença na estrutura do sentido textual. Assim, os sujeitos são constantemente colocados em posição de escolha entre o que *devem fazer* e o que realmente *querem fazer*, isto é, travam um embate entre viverem a liberdade ou se aprisionarem aos códigos impostos pelo meio em que vivem. Essa relação entre *liberdade/opressão* se desdobra no aparecimento de outro par complexo, *prazer/sofrimento*, visto que a liberdade admitida por Lilith a possibilita sentir e satisfazer seu prazer sexual, enquanto aqueles que se permitem oprimir pelas normas sociais se privam de tal prazer.

Ademais, o par complexo *dominante/dominado* ganha concretude na posição de poder ocupada por Lilith na Terra de Nod – “É lilith, a dona do palácio e da cidade” (Saramago, 2016, p. 51) - bem como no vínculo que mantém com Caim, Noah, com os outros homens que deseja sexualmente e com o restante dos habitantes de Nod – “Estarás sempre nesta antecâmara, de dia e de noite [...] até que eu mude de ideias” (Saramago, 2016, p. 56). Ao ocupar uma posição de poder e dominação, além de agir de acordo com seus desejos, rompendo com os padrões determinados socialmente, Lilith se apresenta como uma fortaleza, uma vez que se mantém forte diante de suas escolhas e das conseqüências que podem vir delas, nisso resulta o surgimento de mais um par complexo, *força/fraqueza*: “Não sou mulher para remorsos, isso é coisa para fracos, para débeis, eu sou lilith” (Saramago, 2016, p. 69).

Diante disso, temos o par complexo *feminino/masculino* proporcionando o surgimento de outros pares que se apresentam como análogos a ele, como explicitado no Quadro 30:

Quadro 30 – Categorias homólogas a *feminino/masculino* em *Caim*

<i>feminino</i>	<i>masculino</i>
liberdade	opressão
prazer	sofrimento
dominante	dominado
força	fraqueza

Fonte: elaboração própria.

De acordo com o Quadro 30, constata-se que os termos *liberdade*, *prazer*, *dominante* e *força* são homólogos, isto é, atribuem significados invariantes, associados ao sema *feminino*; enquanto, contrariamente, *opressão*, *sofrimento*, *dominado* e *fraqueza* constituem-se como homólogos ao sema *masculino*. Ademais, podemos destacar que o primeiro grupo de categorias recebe um valor eufórico no romance, visto que o feminino e as categorias análogas a ele são valorizados textualmente, já o segundo grupo ganha valor disfórico, passando a ter uma representação desfavorável no romance.

Diferentemente do que observamos na análise de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em *Caim* (2009) o feminino sempre esteve em posição de euforização, além de sempre ter sido posto como análogo aos termos também considerados como eufóricos, como *liberdade*, *prazer*, *dominante* e *força*. Assim, é Lilith, sujeito feminino, que ocupa o cargo de mais alto poder na Terra de Nod; é o feminino que vive de maneira livre, sem se ater a regras e determinações sociais, seguindo apenas suas vontades; é o feminino que sente o prazer em sua completude, muitas vezes em detrimento do prazer masculino; é o feminino que domina a cidade, domina o casamento, domina as relações e os atos sexuais; é o feminino que se apresenta como forte, como inabalável diante da sociedade.

Desse modo, enquanto Maria de Magdala precisou passar por uma transformação de estado para poder assumir a posição euforizante, Lilith sempre esteve lá. De tal maneira, podemos inferir que no evangelho saramaguiano o enunciador demonstrou textualmente a transformação do feminino, isto é, a passagem que o feminino faz ao sair do estado de elemento disfórico para se tornar, enfim, um elemento eufórico. Enquanto em *Caim* (2009), esse feminino já assume a transformação como ocorrida e finalizada, a ponto de não necessitar em nenhum

momento de o texto colocar em dúvida qual o verdadeiro valor atribuído ao feminino em seu texto. Lilith se consagra, portanto, como representante integralizante de todas as mulheres saramaguianas: “Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith” (Saramago, 2016, p. 126).

7 DE BLIMUNDA A MARIA DE MAGDALA E LILITH

“Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilit” (Saramago, 2016, p. 126).

Nas seções anteriores, pudemos observar o viés eufórico na construção do simulacro feminino no projeto literário do autor português. Mesmo reconhecendo a presença dessa configuração discursiva no conjunto da obra de Saramago, tomamos como recorte inicial o romance *Memorial do Convento* (1982), com a instauração de Blimunda na narrativa, sujeito de grande impacto na literatura de Saramago, impulsionando seu projeto de exaltação do feminino. Ademais, a construção de Blimunda proporcionou a elaboração de sujeitos femininos cada vez mais apreciadas nos romances, de modo que em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), Maria de Magdala e Lilith se constituem, de acordo com nossa tese, como o ápice e a síntese dessa configuração discursiva de euforização do feminino.

Blimunda constituiu, assim como Maria de Magdala e Lilith, uma ruptura com os padrões judaico-cristãos que buscavam determinar o comportamento, principalmente o das mulheres, no meio em que estavam inseridas. Dessa maneira, Blimunda principiou o estabelecimento de sujeitos femininos que não se permitiam ser manipulados por um *dever-fazer e dever-ser*. Consequentemente, Blimunda inaugura uma coleção de sujeitos femininos que se deixavam conduzir narrativamente a partir de um *não-querer fazer/ser*, ou seja, ao recusar a manipulação do destinador patriarcal, estabelecem-se como antissujeitos, passando a ser considerados pelo destinatário social como transgressores. Posto isto, Maria de Magdala e Lilith, considerando-se a tradição judaico-cristã, são frutos da empreitada de Blimunda de se colocarem em disjunção com um objeto que almejava moldar seus modos de ser e agir, como pode ser exposto pelo Esquema 9:

Esquema 9 – Enunciado de estado disjuntivo de Blimunda, Maria de Magdala e Lilith

S U O

S (Blimunda – Maria de Magdala – Lilith) **U** (está em disjunção) **O** (normas sociais)

Fonte: elaboração própria

Inicialmente, a própria genealogia de Blimunda já a predeterminava socialmente como um antissujeito, visto que era filha de uma mulher condenada pela Inquisição por

feiticeira. Logo, a origem de Blimunda a incluía no mesmo interdito, no mesmo âmbito transgressor que sua mãe. Para além da sua condição de filha de feiticeira, Blimunda tinha ainda um dom especial, ela podia, em jejum, ver o interior das pessoas. Tal competência a torna, definitivamente, um sujeito realizador de um *poder-ser/fazer* de natureza transgressora. O mesmo ocorre, anos depois, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) com Maria de Magdala, uma vez que sua existência está atrelada a outro interdito social: a prostituição. Diante disso, Blimunda e Maria de Magdala estabelecem relações de conjunção com objetos que tinham valor negativo para a sociedade, isto é, com interditos (Esquema 10):

Esquema 10 – Enunciado de estado conjuntivo de Blimunda, Maria de Magdala e Lilith

S n O

S (Blimunda) n (está em conjunção) O (*dons sobrenaturais*)

S (Maria de Magdala) n (está em conjunção) O (*prostituição*)

Fonte: elaboração própria.

A relação conjuntiva de Maria de Magdala com a prostituição atinge o ápice do interdito, visto que ela traz para esse meio o filho de Deus, Jesus. Dessa forma, a *prostituição*, objeto de valor, aparentemente⁸⁷, negativo diante do destinatário sociedade, adentra a esfera do sagrado, pois é justamente a prostituta que tira a virgindade de Jesus e que lhe ensina as práticas sexuais. Assim, enquanto Blimunda faz uso da sua relação conjuntiva com seu *dom* apenas para suprir a Passarola de vontades e possibilitar que ela alce voo, permanecendo, desse modo, no âmbito terreno e humano, Maria de Magdala leva sua relação conjuntiva com o objeto *prostituição* para o campo do divino, promovendo, diante de seu destinatário, uma profanação.

Ainda em relação à conjunção de Blimunda com os dons sobrenaturais, percebe-se que, anos depois, em *Caim* (2009), surge na literatura saramaguiana Lilith, sujeito feminino que apresenta certa proximidade com Blimunda, pois ambas eram consideradas pela sociedade como mulheres que aderiram às práticas demoníacas, à feitiçaria, à bruxaria. No entanto, apenas Blimunda era verdadeiramente dotada da competência necessária para realizar *performances* que fugiam à compreensão da razão humana, como ver o interior das pessoas e recolher suas vontades. Já Lilith vai integrar essa área do interdito da feitiçaria apenas como forma de sanção

⁸⁷ Vimos anteriormente que o valor atribuído pela sociedade ao objeto *prostituição* apresenta certa incoerência, comprovando, assim, a hipocrisia de um destinatário que, ao mesmo tempo que julga com valor negativo a *prostituição*, também faz uso dela.

por *ser* e *fazer* tudo o que uma mulher não poderia, como governar uma cidade e viver livremente sua sexualidade.

Quadro 31 – Blimunda e Lilith relacionadas à feitiçaria

BLIMUNDA	LILITH
<p>“O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...] Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir” (Saramago, 2013a, p. 103).</p>	<p>“É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com feitiços, Que feitiços, perguntou Caim, Não sei nem quero saber” (Saramago, 2016, p. 51).</p>

Fonte: elaboração própria.

Recorrendo, assim, mais uma vez ao Quadrado Veridictório, podemos observar como se realiza o julgamento desses sujeitos femininos, pois Blimunda *parece ser*, perante a sociedade, detentora de habilidades especiais e, ao acompanharmos seu percurso, constatamos que ela realmente o *é*, assim, estamos diante de uma *verdade*, visto que o *ser* e o *parecer* se correspondem. Já em Lilith há algo que difere do percurso de Blimunda, uma vez que, embora *pareça* para a sociedade que ela tem relação com a feitiçaria, na realidade, ela não tem, ou seja, ela *não é* uma bruxa, conseqüentemente, devido o *parecer* não corresponder com o *ser*, mas, sim, com o *não-ser*, estamos perante uma *mentira*. Diante disso, podemos observar que o julgamento de Lilith alcança o ápice do julgamento social, pois, se Blimunda era julgada por ter habilidades especiais, ela era julgada por uma verdade, entretanto, Lilith se tornou alvo de um julgamento a respeito de algo que nem pertencia a ela, ou seja, foi julgada de acordo com uma mentira.

Ademais, para além da questão de interditos como a feitiçaria, Blimunda também implementa na literatura saramaguiana associada à tradição religiosa ocidental uma era de mulheres que, quanto às relações afetivas e sexuais, eram consideradas como transgressoras das normas sociais impostas pelo meio em que estavam inseridas, uma vez que continuavam a não compactuarem com as regras que ditavam o que elas *deviam-fazer*, mas, ao oposto disso, elas se deixavam ser orientadas pelo *querer-fazer*. Castro (2020, p. 91) destaca que, em sociedades patriarcais, como a que esses sujeitos femininos estão inclusos, “a honra feminina era diretamente relacionada ao recato, à submissão e ao silêncio”, de modo que as mulheres deveriam *ser* recatadas, não devendo, assim, estabelecer contatos e relações livres com os do sexo masculino, deveriam deixar o poder da voz apenas para os homens, eles que deveriam

tomar as decisões. No entanto, Blimunda rompe com todas essas imposições, pois, assim que conhece Baltasar, toma a iniciativa de ter contato com ele, inclusive, convidando-o, um completo desconhecido, para ficar em sua casa. Após se conhecerem melhor, iniciam um relacionamento amoroso, Blimunda perde a virgindade antes do ritual do casamento e o casal não vai em busca do sacramento matrimonial, passando, desse modo, a viver, perante as leis da Igreja, em pecado. O mesmo ocorre com Maria de Magdala que, também rompendo com os padrões impostos a ela, recebe um homem desconhecido, Jesus, em sua casa, convida-o para ficar mais tempo com ela, mantém com ele relações sexuais e ambos passam a viver como um casal em concubinato. Com maior desdobramento desse rompimento com os códigos sociais, temos Lilith que, embora casada, mantém uma vida sexual ativa fora desse casamento, de tal maneira que recebe vários amantes em seu palácio a fim de se satisfazer sexualmente. Logo, longe de serem recatadas e submissas, Blimunda, Maria de Magdala e Lilith impõem suas vontades e vivem dos seus desejos, fazendo dos homens seus submissos.

Quadro 32 – Liberdade feminina

SUJEITOS	TRECHOS	INFERÊNCIAS TEMÁTICAS
Blimunda	<p>“E agora, Se não tens onde viver melhor, <i>fica aqui</i> [...], Se ficar onde durmo, Comigo” (Saramago, 2013a, p. 55, grifos nossos);</p> <p>“Deitaram-se. Blimunda era virgem. [...] Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persigou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus” (Saramago, 2013a, p. 55).</p>	<p>Empoderamento feminino</p> <p>Relação sexual fora do casamento</p>
Maria de Magdala	<p>“Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas <i>fica comigo esta noite</i>” (Saramago, 2004b, p. 283-284, grifos nossos);</p> <p>“Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, Aprende, aprende o meu corpo” (Saramago, 2004b, p. 147-148).</p>	<p>Empoderamento feminino</p> <p>Relação sexual fora do casamento</p>
Lilith	<p>“Lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (Saramago, 2016, p. 59);</p> <p>“Em dez anos não conheci outra mulher, disse caim enquanto se deitava, Nem eu outro homem, disse lilith, sorrindo com malícia, É verdade o que dizes, Não, estiveram nesta cama alguns” (Saramago, 2016, p. 127).</p>	<p>Empoderamento feminino</p> <p>Relação sexual fora do casamento</p>

Fonte: elaboração própria.

De acordo com os trechos apresentados no Quadro 32, percebe-se uma recorrência de ser o sujeito feminino o detentor das tomadas de decisão, ou seja, são as mulheres que tomam a frente dos homens para firmarem com eles determinadas conexões, são elas que direcionam a relação, e são os homens, portanto, os submissos nessas narrativas. Diante disso, nota-se que essas mulheres agem ao contrário do que é imposto socialmente (*dever-fazer*), assim, enquanto os códigos sociais determinavam que as mulheres *deveriam ser* recatadas, não estabelecer contato com homens solteiros, manter a castidade, não perder a virgindade antes do casamento, as mulheres saramaguianas fazem o total oposto, de modo que escandalizam o meio em que vivem: “abre-lhe os braços, quem, abre-os ele a ela, abre-os ela a ele, ambos, são o escândalo da vila de Mafra, agarrarem-se assim um ao outro na praça pública” (Saramago, 2013a, p. 317); “trabalho, Jesus não teve, mas teve o que deveria ter esperado, risos, chufas e insultos, realmente o caso não era para menos, um homem, pouco mais do que adolescente na idade, a viver com a Maria de Magdala, aquela gaja” (Saramago, 2004b, p. 163). Além disso, o fato de Lilith não se contentar com seu marido e manter relações sexuais com vários homens que deseja, torna-a uma grande transgressora, visto que a infidelidade só era aceita se partisse do lado masculino, de modo que foi sancionada como bruxa justamente por seu apetite sexual, característica comum se tivesse vindo de seu esposo:

A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina. A falta de fidelidade masculina, vista como um mal inevitável que se havia de suportar. Era sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Ela era a responsável pela felicidade dos cônjuges (Del Priore, 2011, p. 77).

Além disso, percebe-se que há uma recorrência também de outro interdito transgredido por essas mulheres nas relações que firmam com seus homens: o concubinato. Esse é um interdito até hoje⁸⁸ considerado como relevante para a sociedade patriarcal e cristã, que foi rompido inicialmente por Blimunda e levado até Maria de Magdala (Quadro 33):

Quadro 33 – Concubinato

BLIMUNDA E BALTASAR	MARIA DE MAGDALA E JESUS
“Repara que estão em pecado de concubinato, melhor seria casarem-se” (Saramago, 2013a, p. 65).	“Até eu, se não vivesse, como vivo, em concubinato, se estivesse limpo da laca dos actos e pensamentos sujos, estaria convosco na execução dessa justiça” (Saramago, 2004b, p. 184).

Fonte: elaboração própria.

⁸⁸ Até hoje, casais que não se casaram na Igreja Católica, por exemplo, não podem participar do rito da eucaristia, por serem considerados como vivendo em pecado.

Ademais, há um objeto de valor que se faz imperioso em sociedades cristãs e patriarcais, como a que essas mulheres saramaguianas estão inseridas: a virgindade. Ao acompanharmos os percursos desses antissujeitos femininos, constatamos que a virgindade, mais precisamente a perda dela, recebe relevante destaque nas narrativas. Com exceção de Blimunda, que perde a virgindade com Baltasar, instaurando nos romances o rompimento com a norma de só poder fazer sexo após o casamento, Maria de Magdala e Lilith surgem intensificando essa transgressão de Blimunda, pois serão elas os sujeitos que vão retirar a virgindade dos homens, de Jesus e Caim, respectivamente.

Quadro 34 – Perda da virgindade

BLIMUNDA	MARIA DE MAGDALA	LILITH
“Deitaram-se. Blimunda era virgem. [...] Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persigou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus” (Saramago, 2013a, p. 55).	“Maria segurou-lhe as mãos, Assim temos de começar todos, homens que não conheciam mulher, mulheres que não conheciam homem, um dia o que sabia ensinou, o que não sabia aprendeu, [...]” (Saramago, 2004b, p. 147).	“Não conheces mulher, Não”, Estás muito a tempo, ainda és novo” (p. 51); “Foi a sua própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa” (Saramago, 2016, p. 60).

Fonte: elaboração própria.

Em uma estrutura patriarcal era fundamental que as mulheres se mantivessem virgens até o casamento, uma vez que “a pureza feminina se torna um recurso familiar, guardado com zelo pelos homens da família” (Lerner, 2019, p. 132), isto é, a virgindade feminina era objeto de valor diante do meio social, tornando-se moeda de troca entre famílias e significando, dessa maneira, retorno financeiro:

Na medida em que o valor dessas alianças [casamento], e portanto o lucro simbólico que elas podem trazer, depende, por um lado, do valor simbólico das mulheres disponíveis para a troca, isto é, de sua reputação e sobretudo de sua castidade – constituída em medida fetichista da reputação masculina e, portanto, do capital simbólico de toda a linhagem –, a honra dos irmãos e dos pais, que leva a uma vigilância tão cerrada, quase paranóica, quanto a dos esposos, é uma forma de lucro bem-compreendida (Bourdieu, 2012, p. 58-59).

Diante disso, a vigilância sobre a virgindade feminina, a fim de manter esse objeto tão valioso intacto, proporciona, conseqüentemente, a distribuição de sanções para aquelas que rompem com esse código social. Assim, surgem os fiscais da virgindade feminina, seja dentro de casa, isto é, a própria família, seja fora, função assumida pela sociedade. Percebemos que

Blimunda, após perder a única pessoa de sua família, sua mãe, fica, portanto, livre dos fiscalizadores advindos de sua casa; no entanto, é vigiada e julgada pela sociedade que a vê, em seu relacionamento com Baltasar, como uma transgressora da norma social. Já Maria de Magdala, ao se decidir pela prostituição, ou seja, pela venda daquilo tão precioso para o destinador social, recebe sanções que vêm tanto de dentro de sua casa quanto fora, acompanhando-a por onde anda: “Depois dos anos passados, não sabia Maria de Magdala como iriam recebê-la os seus irmãos, de mais tendo ela saído de casa para viver uma má vida, Talvez até pensem que morri, dizia, talvez mesmo desejem que eu tenha morrido” (Saramago, 2004b, p. 216).

Ainda sobre esse tópico da virgindade, faz-se imperioso destacar que em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e em *Caim* (2009) há uma inversão de papéis, ou, mais precisamente, um preenchimento discursivo desses papéis que foge do esperado por uma sociedade de caráter patriarcalista. Assim, enquanto se espera que seja um sujeito feminino o portador da virgindade e um sujeito masculino que vá romper com ela, o que encontramos nos romances são esses papéis preenchidos discursivamente ao contrário, isto é, os sujeitos em conjunção com a virgindade são ocupados discursivamente por Jesus e Caim, e os sujeitos que realizam a disjunção deles com a virgindade são preenchidos discursivamente por atores femininos, Maria de Magdala e Lilith. Dessa maneira, o enuniado saramaguiano estabelece uma ruptura com o pensamento sexista:

O pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca ou nenhuma virtude diria ter necessidade sexual ou apetite sexual. Divididas pelo pensamento sexista entre o papel de madona e o de puta, as mulheres não tinham base para se construir sexualmente (hooks, 2018, p. 95).

Posto isto, são os atores femininos, Blimunda, Maria de Magdala e Lilith que vivem em liberdade sexual, que se permitem conduzir por seus desejos e impulsos, de modo que o prazer feminino é colocado em primeiro plano, como podemos observar no Quadro 35:

Quadro 35 – O prazer feminino

BLIMUNDA	MARIA DE MAGDALA	LILITH
“Ora por vontade de um, ora por vontade do outro, faziam-no quando a necessidade da carne se anunciava mais expansiva, quando adivinhavam que não poderiam sufocar o gemido, o estertor, talvez o grito” (Saramago, 2013a, p. 322-323).	“Ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o seu corpo sobre o dele, indo beber-lhe da boca o grito, num sôfrego e ansioso beijo” (Saramago, 2004b, p. 148).	“Lilith era insaciável, as forças de caim pareciam inesgotáveis, insignificantes” (Saramago, 2016, p. 60-61).

Fonte: elaboração própria.

Maria de Magdala e Lilith alcançam, dessa forma, o ápice da transgressão sexual, visto que elas são as detentoras do conhecimento avançado sobre a sexualidade, a ponto de tirarem a virgindade de homens e de ensinarem sobre a prática social, perdendo, desse modo, valores tão bem quistos pelo meio em que estavam inseridas, como a castidade, o recato, a submissão, a passividade: “E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade” (Saramago, 2004b, p. 148). Consequentemente, esse conhecimento e essa *performance* sexual tornavam-as alvo de sanções, uma vez que:

Sobre o papel da mulher durante o coito, fazia-se eco aos conselhos de Aristóteles: que nenhuma mulher, mas nenhuma mesmo, desejasse o lugar de amante de seu marido. Isso queria dizer que a esposa não devia demonstrar nenhum conhecimento sobre sexo. Somente casta e pura ela seria desejada. Sua ingenuidade seria prova de sua honradez (Del Priore, 2020, p. 48).

Para além dos interditos, há outros aspectos que se iniciam em Blimunda e que encontram confluência em Maria de Magdala e Lilith. Exemplo disso é o modo como Blimunda e Maria de Magdala reagem em situações de extremo sofrimento, como no julgamento de sua mãe condenada pela Inquisição e na crucificação de Jesus, respectivamente. As duas mulheres não demonstram dor em público, ao contrário, apresentam-se como fortes e inabaláveis diante de um destinador social que aplica sanções e rechaçam seus entes queridos. Sabendo que esses julgadores não merecem as lágrimas que elas têm, essas mulheres levam para casa suas dores e angústias, revelando, assim, total controle emocional e sabedoria diante de crises⁸⁹:

⁸⁹ Desse modo, elas ainda rompem com o estereótipo de que as mulheres agem de maneira histérica e descontrolada em meio à crises.

Quadro 36 – Controle emocional feminino

BLIMUNDA	MARIA DE MAGDALA
“Ali vai minha mãe, nenhum suspiro, lágrima nenhuma, nem sequer o rosto compadecido [...] Porém, agora, em casa, choram os olhos como duas fontes de água” (Saramago, 2013a, p. 54-55).	“Pelo meio da multidão, com ela confundidos, andavam meio perdidos os discípulos, e também as mulheres que com eles tinham vindo, estas conheciam se logo pelas lágrimas, só uma delas é que não chorava, era Maria de Magdala, porque o choro se lhe estava queimando dentro” (Saramago, 2004b, p. 234).

Fonte: elaboração própria.

Outro aspecto que principiou em Blimunda e encontrou retorno em Maria de Magdala e Lilith diz respeito ao fato de essas mulheres não abandonarem os parceiros que escolheram para amar. Blimunda passou nove anos procurando Baltasar, andando sem rumo em busca de seu amado; Maria de Magdala seguiu Jesus e acompanhava-o durante suas pregações e peregrinações, sempre mantendo um olhar guardião e protetor sobre ele; Lilith, ficou à espera de um retorno de Caim, de modo que, ao mesmo tempo que não aprisionava seu amado, deixando-o partir em sua missão, esperava-o ansiosa e feliz em seu retorno, como podemos constatar no Quadro 37:

Quadro 37 – A espera feminina

BLIMUNDA	MARIA DE MAGDALA	LILITH
“Durante nove anos. Blimunda procurou Baltasar” (Saramago, 2013a, p. 353); Não, mulher, não vimos, e Blimunda continua a andar, agora já fora dos caminhos principais, atalhando como na viagem que fizeram ambos” (Saramago, 2013a, p. 339).	“Não procurou Maria de Magdala, sabia que ela o esperava em terra, como sempre, que nenhum milagre alteraria a constância dessa espera, e um contentamento grato e humilde pacificou-lhe o coração” (Saramago, 2004b, p. 178).	“No cimo da escada estava lilith, tão bela, tão voluptuosa como antes, Adivinhei que virias hoje, disse, por isso me vesti assim, para que gostasses de me ver [...] Caim subiu os poucos degraus que o separaram de lilith, agarrou as mãos que ela lhe estendia e, em um momento, apertava-a nos seus braços. Ouviu-a suspirar, sentiu que todo o seu corpo estremecia, e, quando lilith disse, Voltaste, só pôde responder, Sim, voltei” (Saramago, 2016, p. 125).

Fonte: elaboração própria.

Por fim, torna-se ainda relevante destacar a sanção destinada a essas mulheres transgressoras presentes na literatura saramaguiana. Inicialmente, entendemos que o papel de destinador-julgador, embora em obras diferentes e distantes temporalmente, é recorrentemente preenchido discursivamente pelo mesmo sujeito: a sociedade patriarcal. Já destacamos anteriormente o caráter hipócrita e controverso que esse destinador apresenta, tanto pelo fato de se mostrar, ora adjuvante, ora opositor da prostituição, como por não assumir

verdadeiramente a sanção destinada a Lilith por ela ter um poder social muito grande e, assim, ter um certo receio dela. Podemos constatar mais uma vez o caráter dissimulador desse destinador-julgador, pois, enquanto destina uma sanção explícita a Blimunda e Maria de Magdala por elas serem mulheres do povo, isto é, por pertencerem a uma classe social baixa, para Lilith, por ser a governante da cidade, distribuem essa sanção de maneira secreta, encoberta. Assim, Blimunda e Maria de Magdala receberam suas sanções abertamente: “aconteceu-lhe ser apedrejada, escarnecida” (Saramago, 2013a, p. 402); “mesmo em frente, por assim dizer, à porta de uma casa que ali havia, afastada das outras, como se não quisesse aproximar-se delas, ou elas a repelisses” (Saramago, 2004b, p. 275). Já para a rainha e dona da Terra de Nod, a sanção era um segredo: “É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa” (Saramago, 2016, p. 51). Constatamos, assim, mais uma vez, o caráter hipócrita da sociedade patriarcalista.

7.1 Maria de Magdala e Lilith: a síntese da configuração discursiva de euforização do feminino

Como visto anteriormente no capítulo dois desta pesquisa, há uma recorrência de elementos que perpassam os sujeitos femininos saramaguianos que nos permite confirmar nossa tese da construção de uma configuração discursiva que visa a euforizar o feminino no projeto literário do autor. Ademais, nossa tese ainda dá conta de considerar Maria de Magdala e Lilith como sujeitos que representam uma síntese de tudo o que essas outras figuras femininas foram realizando a fim de culminar nessa valorização do feminino. Dessa maneira, retomaremos, agora, as categorias de análise que antes elencamos como os elementos recorrentes nas mulheres saramaguianas e que em Maria de Magdala e em Lilith reaparecem, de modo que elas podem ser, enfim, consideradas como integralizantes, sintetizadoras de todas essas outras mulheres.

O primeiro aspecto recorrente para o estabelecimento da configuração discursiva de euforização feminina é a maneira que a actorialização e a figuratividade desses sujeitos são realizadas nos romances. Assim, constatamos que há três maneiras de o enunciador descrever seus sujeitos femininos: não fornecer figuras suficientes para descrever fisicamente esses sujeitos; oferecer algumas pistas quanto ao aspecto físico do sujeito, mas de uma maneira que o coloca numa posição de sujeito comum, isto é, a descrição apresenta contornos generalizantes; por fim, o enunciador pode ainda descrever os sujeitos a partir do trabalho que desempenham no meio social.

A partir de nossas análises foi possível observar que a actorialização e a figuratividade de Maria de Magdala integra as distintas maneiras de se apresentar um sujeito feminino: assim como faz com Blimunda, Maria Guavaira e Isaura, o narrador não fornece a Maria de Magdala elementos suficientes para que seja possível concretizarmos uma imagem física de tal mulher, pois as informações não proporcionam uma descrição detalhada de sua aparência física; além disso, quando surgem algumas pistas a respeito de seu aspecto físico, o narrador generaliza Maria de Magdala, visto que foca em sua vestimenta, no modo de se movimentar e de agir, ou seja, são características que, embora forneçam mais referências sobre ela, ainda assim continuam a criar uma aura de mistério sobre como, de fato, essa mulher é; por fim, a descrição mais completa sobre Maria de Magdala é aquela que se orienta pela profissão que ela tem, posto isto, do mesmo modo que ocorre com Lídia, Maria da Paz, a mulher do médico e Lilith, as informações que temos sobre a figuratividade que recobre Maria de Magdala é graças a prostituição, pois, é somente a partir dessa atividade que tomamos conhecimento, por exemplo, de seu odor, de seu andado ritmado, de seu sorriso e olhar, entre outros detalhes que nos são ofertados por serem considerados específicos de tal profissão.

Já Lilith apresenta uma actorialização e uma figuratividade que recaem tanto sobre seus aspectos físicos, quanto pela profissão que ocupa, de governante na Terra de Nod, e ambas as descrições estão intrinsecamente ligadas, pois o que temos de informações sobre os elementos físicos de Lilith é tudo aquilo que o dinheiro, fruto de seu alto cargo, pode proporcioná-la, como roupas luxuosas, joias, entre outros detalhes. Mas, assim como em Maria de Magdala, não é possível ao narratório concretizar uma imagem física de Lilith.

Quadro 38 – Actorialização e figuratividade dos sujeitos femininos saramaguianos

QUANTO À ACTORIALIZAÇÃO E FIGURATIVIDADE DOS SUJEITOS FEMININOS SARAMAGUIANOS		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda (Mulher do povo)	Corpo “alto e delgado” (Saramago, 2013a, p. 55); “pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio” (Saramago, 2013a, p. 120); “mão discreta e maltratada”, “com as unhas sujas” (Saramago 2013a, p. 229); “as roupas grosseiras que veste” (Saramago, 2013a, p. 229); os pés, “tornou-se espessa, fendida como uma cortiça” (Saramago 2013a, p. 491).
<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (1984)	Lídia (Camareira)	“é uma criada do hotel, Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal” (Saramago, 2003b, p. 115).
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Maria Guavaira	“Não é bonita, pensou, mas também não é feia, tem as mãos gastas e fatigadas” (Saramago, 1986, p. 138).
<i>A caverna</i> (2000)	Isaura	“Adiante-se já, pelo menos no que se refere a Isaura Estudiosa, que não deve ter mais de quarenta e cinco anos” (Saramago, 2000, p. 34).
<i>O homem duplicado</i> (2002)	Maria da Paz	“Vemo-la agora, sentada à sua pequena mesa de empregada bancária, com a mão ainda em cima do telefone que acabou de desligar” (Saramago, 2003c, p. 79).
<i>Ensaio sobre a cegueira</i> (1995); <i>Ensaio sobre a lucidez</i> (2004)	A mulher do médico (Dona de casa)	“Compreende-se, portanto, que a pobre senhora, perante a irrefragável evidência, acabasse por reagir como <i>qualquer esposa comum</i> , duas já conhecemos nós, abraçando-se ao marido, oferecendo as naturais mostras de aflição, E agora, que vamos fazer, perguntava entre lágrimas” (Saramago, 1995, p. 38, grifos nossos).
<i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i> (1991)	Maria de Magdala	“Uma mulher apareceu à porta, como se justamente estivesse à espera de que a chamassem, embora, por um leve ar de surpresa que começou por aparecer-lhe na cara, pudéssemos ser levados a pensar que estaria antes habituada a que lhe entrassem pela casa dentro, sem bater, o que, se bem considerarmos as coisas, teria menos razão de ser que em outro qualquer caso, pois esta mulher é uma prostituta” (Saramago, 2004b, p. 145); “Jesus via-a aproximar-se, mas, se os olhos o não estavam enganando, ela vinha muito devagar, como acontece às vezes nos sonhos, a túnica movia-se, ondulava, modelando ao andar o balanço rítmico das coxas, e os cabelos pretos da mulher, soltos, dançavam-lhe sobre os ombros como o vento faz às espigas da seara” (Saramago, 2004b, p. 146).
<i>Caim</i> (2009)	Lilith	“Viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecera belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles, Quem é, perguntou Caim, É lilith, a dona do palácio e da cidade” (Saramago, 2016, p. 51); “Lilith estava sentada num escabelo de madeira trabalhada, tinha um traje que devia valer um potosí, um vestido que exibia com mínimo recato um decote que deixava ver a primeira curva dos seios e adivinhar o resto” (Saramago, 2016, p. 56).

Fonte: elaboração própria.

Percebe-se, dessa maneira, que o enunciador saramaguiano não trata a figuratividade física dos sujeitos femininos como o aspecto mais importante para o desenvolvimento deles dentro de suas narrativas. Assim, outros critérios ganham maior destaque, como a sabedoria de Maria de Magdala em orientar Jesus, a sexualidade experienciada por Lilith, bem como o rompimento que esses sujeitos estabelecem com os padrões patriarcais que almejavam um doutrinamento dessas mulheres. Diante disso, mais do que descrever o físico delas, nos romances somos apresentados às suas ações e aos seus caracteres de mulheres livres, independentes, empoderadas e autênticas.

O segundo elemento que se faz recorrente nas mulheres da literatura saramaguiana diz respeito ao protagonismo que elas apresentam em suas histórias, de maneira que elas se tornam antissujeitos justamente por imporem suas vontades e realizarem seus percursos narrativos a partir de um *querer-ser* e de um *querer-fazer*, ignorando, conseqüentemente, o destinador-manipulador que tenta moldá-las. De maneira semelhante a Blimunda, Lídia, Maria Guavaira, Helena, Maria da Paz e Isaura, tanto em Maria de Magdala quanto em Lilith encontramos sujeitos que tomam as rédeas da narrativa, são elas que proferem as palavras de comando, como “fica aqui”, “fica comigo”, “entra”, de tal modo que podemos considerá-las como mulheres que dominam os relacionamentos que estabelecem com outros sujeitos e que se permitem dar o primeiro passo em direção a tudo que desejam. Diante disso, Maria de Magdala e Lilith representam a síntese das mulheres saramaguianas que não se permitem ocupar a posição de submissão, de passividade, mas, ao contrário disso, colocam os homens nesse lugar.

Quadro 39 – Protagonismo feminino

QUANTO ÀS MULHERES SEREM PROTAGONISTAS DE SUAS HISTÓRIAS		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda	<p>“Sempre foi mulher para <i>dar o primeiro passo</i>, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (Saramago, 2013a, p. 376, grifos nossos);</p> <p>“E agora, Se não tens onde viver melhor, <i>fica aqui</i> [...], Se ficar onde durmo, Comigo” (Saramago, 2013a, p. 55, grifos nossos).</p>
<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (1984)	Lídia	“Saio quando <i>quero e faço</i> o que <i>quero</i> . O mal ou bem que eu faço são à minha conta” (Saramago, 2003b, p. 76, grifos nossos).
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Maria Guavaira	“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, <i>puxar-te para a minha cama</i> , e tu virás, tenho a certeza” (Saramago, 1986, p. 138, grifos nossos).
<i>História do cerco de Lisboa</i> (1989)	Helena	“Não terás ocasião, não nos voltaremos a ver, Depende de ti, Não compreendo, Estou a dizer-te que <i>fiques comigo</i> , que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim” (Saramago, 2003a, p. 314, grifos nossos).
	Maria da Paz	“Como vimos, <i>a iniciativa sempre esteve nas mãos de Maria da Paz</i> , até mesmo quando à chegada se lançou aos braços do amante como uma mulher a ponto de afogar-se” (Saramago, 2003a, p. 53).
<i>A caverna</i> (2000)	Isaura	<p>“Eu fico com ele, Sei que 181 o cuidará como se fosse seu, Cuidá-lo-ei melhor do que se fosse meu, porque é seu” (Saramago, 2000, p. 182);</p> <p>“Gosto de si, Cipriano, sabe que gosto muito de si” (Saramago, 2000, p. 182).</p>
<i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i> (1991)	Maria de Magdala	“Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas <i>fica comigo</i> esta noite. E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade” (Saramago, 2004b, p. 283-284, grifos nossos).
<i>Caim</i> (2009)	Lilith	“Lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, <i>Entra</i> ” (Saramago, 2016, p. 59).

Fonte: elaboração própria.

O terceiro ponto de recorrência entre as mulheres saramaguianas que pode ser sintetizado por Maria de Magdala e Lilith é a superioridade pragmática feminina. Consta-se

que são as mulheres que se apresentam dotadas de competência necessária para a realização de determinadas *performances* na narrativa, seja no que se refere à capacidade de realizar atividades práticas e básicas do cotidiano, como observamos em Blimunda, Maria Guavaira e na mulher do médico, seja quanto à superioridade que elas conquistaram diante dos homens no mercado de trabalho, como ocorre com Maria Sara. Assim, Maria de Magdala é dotada de competência para a realização de tarefas básicas do cotidiano, como tratar de uma ferida, ensinar a prática sexual a um virgem, bem como tem a competência necessária para realizar sua atividade profissional de prostituta. Ademais, Lilith apresenta uma superioridade pragmática ao ocupar o mais alto cargo de poder de sua cidade, o de governante, demonstrando, conseqüentemente, que a competência feminina vai além da esfera privada, ou seja, não se resume à vida doméstica.

Diante disso, constata-se que são as mulheres que preenchem discursivamente a função de dotar outro sujeito de determinada competência, como faz Maria de Magdala e Lilith ao, por exemplo, ensinarem aos homens virgens sobre a vida sexual; ou, então, diante de performances realizadas por elas, não é preciso que nenhum sujeito às dote de competência para realizar tais performances, uma vez que elas já são constituídas com a competência necessária para assim realizá-las, de tal modo que nenhum sujeito foi doador de competência para Maria de Magdala tornar-se uma mulher sábia para aconselhar Jesus, bem como nenhum sujeito precisou doar competência para Lilith governar uma cidade.

Quadro 40 – A superioridade pragmática feminina

QUANTO À SUPERIORIDADE PRAGMÁTICA FEMININA		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda	“Blimunda, mão discreta e maltratada, com as unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar antes de apanhar as cerejas” (Saramago, 2013a, p. 111).
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Maria Guavaira	“Maria Guavaira subiu para a boleia, [...] destas cinco pessoas apenas Maria Guavaira sabe como se conduz uma galera e um cavalo” (Saramago, 1986, p. 160); “Eu terei de ir, disse Maria Guavaira, vocês não percebem de cavalos, seriam incapazes de o trazer” (Saramago, 1986, p. 181).
<i>História do cerco de Lisboa</i> (1989)	Maria Sara	“Como ninguém atendia, já ia desligar, Quer alguma coisa, Eu não, é a doutora Maria Sara que quer falar consigo, um momento” (Saramago, 2003a, p. 75, grifos nossos).
<i>Ensaio sobre a cegueira</i> (1995)	A mulher do médico	“Tinha o médico, desajeitadamente, com a ajuda da mulher, acabado de fazer a barba”; “o médico e a mulher almoçavam em silêncio, ele tenteando com o garfo os pedacinhos de carne que ela lhe cortara”; “ajudou-o a levantar-se, guiou-o até ao escritório e deu-lhe o telefone” (Saramago, 1995, p. 19-20).
<i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i> (1991)	Maria de Magdala	“Durante todo o dia, Maria de Magdala serviu e ensinou o rapaz de Nazaré que, não a conhecendo nem bem nem mal, lhe viera a pedir que o aliviasse das dores e curasse das chagas” (Saramago, 2004b, p. 283); “O que me ensinas, não é prisão, é liberdade” (Saramago, 2004b, p. 148); “Não sei nada que possa ensinar-te, só o que de ti aprendi” (Saramago, 2004b, p. 149).
<i>Caim</i> (2009)	Lilith	“E o senhor daqui, é quem, O senhor é senhora e o seu nome é lilith, Não tem marido, perguntou caim, Creio ter ouvido dizer que se chama noah, mas ela é quem governa o rebanho, disse o olheiro” (Saramago, 2016, p. 49).

Fonte: elaboração própria.

Para além da superioridade pragmática, as mulheres dos romances saramaguianos possuem também uma superioridade cognitiva, isto é, além de atividades práticas, são as mulheres que se apresentam dotadas de sabedoria, de tal modo que são elas as conselheiras, as orientadoras dos homens que surgem em suas narrativas, inclusive, muitas vezes, são os

próprios homens conduzidos por elas que destacam o caráter sábio que elas possuem. Maria de Magdala, por exemplo, além de tudo que ensina a Jesus quanto às práticas sexuais, ela o aconselha diante dos milagres que ele podia realizar, chegando, inclusive, a fazê-lo mudar de ideia diante de determinadas situações, corrigindo-o:

Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar. (Saramago, 2004b, p. 227).

De mesma sabedoria é Lilith que, além de ensinar a Caim sobre o sexo e ter capacidade suficiente para gerir uma cidade, mostra-se ainda como uma mulher repleta de discernimento para aconselhá-lo –“vês em mim um criminoso a quem numa se poderá perdoar, perguntou caim, Não, respondeu ela, vejo em ti um homem a quem o senhor ofendeu” (Saramago, 2016, p. 67) –, bem como detém uma sabedoria a respeito de coisas que superam o entendimento humano, como quando sabia que dia Caim regressaria a seu palácio, sem ter, racionalmente, como saber disso. Além disso, Lilith ainda tenta impulsioná-lo a alcançar uma qualidade de vida melhor ao orientar que ele se case com ela e assuma o governo de Nod - “casaríamos, tu serias o novo senhor da cidade e eu a tua rainha” (Saramago, 2016, p. 69). Maria de Magdala e Lilith constituem-se, dessa maneira, como a síntese dessas mulheres dotadas de conhecimento e inteligência.

Quadro 41 – A superioridade cognitiva feminina

QUANTO À SUPERIORIDADE COGNITIVA FEMININA		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda	“Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras” (Saramago, 2013a, p. 90).
<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (1984)	Lídia	“Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira” (Saramago, 2003b, p. 400).
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Joana Carda	“Joana Carda ainda não revelou o nome do lugar ou sequer duma cidade próxima dele, limitou-se a dar a direção geral, Vamos para o norte, pela auto-estrada, depois indico o caminho” (Saramago, 1986, p. 101).

<p><i>A caverna (2000)</i></p>	<p>Isaura</p>	<p>“Já tinha largado tudo antes, já tinha virado as costas antes, quando apertei aquele cântaro contra o peito, realmente era preciso que fosses homem para não compreenderes que te estava a apertar a ti” (Saramago, 2000, p. 213);</p> <p>“Éramos nós” (Saramago, 2000, p. 253);</p> <p>“O conselho da vizinha Isaura Estudiosa, ou Isaura, sem mais, para abreviar, tinha sido sensato, razoável, flagrantemente apropriado à situação, e, se viesse a ser aplicado ao funcionamento geral do mundo, não haveria qualquer dificuldade em enquadrá-lo no plano de uma ordem de coisas a que pouco faltaria para ser considerada perfeita. O lado admirável de tudo isto, porém, foi o facto de ela o ter expressado com a mais acabada das naturalidades, sem dar voltas à cabeça, como quem para dizer que dois e dois são quatro não precisa de gastar tempo a pensar, primeiro, que dois e um são três, e, depois, que três e outro são quatro” (Saramago, 2000, p. 36).</p>
<p><i>O homem duplicado (2002)</i></p>	<p>Maria da Paz</p>	<p>“O caos é uma ordem a ser decifrada [...] “Quê, que foi que disseste, perguntou Tertuliano Máximo Afonso, que já tinha a lista de nomes a salvo, Que o caos é uma ordem a ser decifrado, Onde foi que leste isto, a quem a ouviste” (Saramago, 2003c, p. 103)</p> <p>“A vida, querido Máximo, tem-me ensinado que nenhuma coisa é simples, que só às vezes o parece, e que é justamente quando mais o parecer que mais nos convirá duvidar” (Saramago, 2003c, p. 65).</p>
<p><i>O evangelho segundo Jesus Cristo (1991)</i></p>	<p>Maria de Magdala</p>	<p>“Já chegou, disse Jesus, e os amigos não compreenderam o que ele pretendia significar com tais palavras, só Maria de Magdala, mas essa sabia tudo” (Saramago, 2004b, p. 221).</p>
<p><i>Caim (2009)</i></p>	<p>Lilith</p>	<p>“Como soubeste que vinha hoje se eu próprio me encontrei nestes sítios sem dar por isso, Nunca me perguntes como sei eu o que digo que sei” (Saramago, 2016, p. 125).</p>

Fonte: elaboração própria.

Um aspecto marcante na literatura de Saramago é a instauração de elementos insólitos nas narrativas. Vale ressaltar que entendemos, nesta pesquisa, que esse insólito se caracteriza por um acontecimento que foge à normalidade e ao conhecido:

Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco frequente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico (Garcia, 2007, p. 1).

Dessa maneira, a partir de nossas análises, constatamos que, discursivamente, são as mulheres que ocupam o papel de detentoras ou de realizadoras do insólito, demonstrando, assim, que para esse enunciador, a mulher está para além das capacidades e dos conhecimentos humanos convencionais, de tal modo que os transcendem. Logo, é Blimunda que pode recolher as vontades das pessoas e fazer a Passarola voar; é Joana Carda que faz o risco que representa a rachadura da Península Ibérica, bem como são as mulheres que engravidam todas de uma só vez, desafiando a razão humana, para repovoar determinado espaço; é a mulher do médico a única pessoa a não cegar em uma epidemia; e a morte é figurativizada como mulher.

Posto isto, encontramos em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) um acontecimento considerado como insólito por aderir uma ruptura diante de uma expectativa e de um ideal cristão já há muito tempo cristalizados. Sendo filho de Deus e tendo uma imagem propagada de figura divina, há um estranhamento quando, agora, um enunciador apresenta Jesus como um homem que rompe com elementos importantes para a construção dessa divinização, como a castidade, por exemplo. Desse modo, ao construir um sujeito feminino que é responsável por tirar a virgindade de Jesus e instruí-lo nas práticas sexuais, ainda mais sendo uma prostituta, o romance passa a estabelecer um teor de anormalidade, de inabitual e, principalmente, de frustração para aqueles que esperavam o seguimento do comum e do usual. Para além dessa quebra com o esperado, há ainda uma aura que recai sobre as prostitutas, assim como em Maria de Magdala, de que elas seriam mulheres capazes de colocar pragas nos homens e levá-los à impotência sexual.

Em *Caim* (2009), algo semelhante ocorre, visto que, encontramos um sujeito feminino, Lilith, repleto de aspectos que o inserem no âmbito do extraordinário: é ela que governa a cidade; é ela que apresenta um apetite sexual fora do que era comum se encontrar em mulheres; ela seduz os homens de uma maneira que o povo ao seu redor não conseguia compreender; ela era, portanto, considerada como bruxa, feiticeira, detentora de habilidades sobrenaturais.

Quadro 42 – O insólito ligado ao feminino

QUANTO AO INSÓLITO LIGADO AO FEMININO		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda	“O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...] Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que o não tivesse, Porquê, Porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se” (Saramago, 2013a, p. 103).
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Joana Carda	“Levantei o pau do chão, senti-o vivo [...] num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta, tracei um risco que me separava de Coimbra, do homem com quem vivi, definitivamente, um risco que cortava o mundo em duas metades” (Saramago, 1986, p. 107); “[...] 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, claro está, aos homens com quem coabitavam, regular ou acidentalmente” (Saramago, 1986, p. 237).
<i>Ensaio sobre a cegueira</i> (1995)	A mulher do médico	“Suponho que sou a única pessoa que nunca a perdeu [a visão], E porquê, que explicação tem para isso, Não tenho nenhuma explicação, provavelmente nem a há” (Saramago, 1995, p. 278).
<i>Ensaio sobre a lucidez</i> (2004)	A mulher do médico	“Descoberto finalmente o rosto da conspiração, esta mulher não cegou há quatro anos” (Saramago, 2004a, p. 287).
<i>As intermitências da morte</i> (2005)	A morte	“A morte estava muito bonita e estava jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos” (Saramago, 2017, p. 181).
<i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i> (1991)	Maria de Magdala	“Nenhum daqueles homens, moradores de Magdala ou passantes informados, tivesse querido arriscar-se a ouvir a praga que os condenaria à impotência, pois é geral convicção que as prostitutas, sobretudo as de alto coturno, diplomadas ou de largo currículo, sabendo tudo sobre as artes de alegrar o sexo de um homem, também são muito competentes para reduzi-lo a uma soturnidade irremediável, cabisbaixo, sem ânimo nem apetites” (Saramago, 2004b, p. 149-150).
<i>Caim</i> (2009)	Lilith	“Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços, Que feitiço [...] a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido” (Saramago, 2016, p. 51).

Fonte: elaboração própria.

O último elemento que destacamos como sendo recorrente na construção de uma configuração discursiva de euforização feminina, e que encontra síntese em Maria de Magdala e Lilith, diz respeito à sexualidade e ao prazer que, na literatura saramaguiana, estão intrinsecamente relacionados ao feminino. Notamos que nenhuma mulher nos romances parece se envergonhar de sua sexualidade, bem como todas elas carregam consigo um erotismo que será vivenciado de maneira livre por elas, isto é, agem segundo a modalização do *querer-fazer/ser*, atendendo à manipulação da natureza, que habita em seu íntimo, e não da cultura, que está na exterioridade coercitiva da sociedade patriarcal. No entanto, não podemos negar que em Maria de Magdala e Lilith somos apresentados a esse erotismo elevado ao máximo, uma vez que a primeira encontra no sexo a sua forma de sobrevivência e a segunda escancara o desejo e o prazer sexual que a move, principalmente, nos atos de infidelidade.

Quadro 43 – A sexualidade e o prazer feminino

QUANTO À SEXUALIDADE E AO PRAZER FEMININO		
<i>Memorial do convento</i> (1982)	Blimunda	“Ora por vontade de um, ora por vontade do outro, faziam-no quando a necessidade da carne se anunciava mais expansiva, quando adivinhavam que não poderiam sufocar o gemido, o estertor, talvez o grito” (Saramago, 2013a, p. 322-323).
<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (1984)	Lídia	“Ricardo Reis que abriu a porta, Lídia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim, é a primeira vez que assim está diante dele, Vá-se embora, deixe-me vestir, e di-lo em voz baixa, ansiosa, mas ele sorri, um tanto de ternura, um tanto de desejo, um tanto de malícia, e diz-lhe, Não te vistas, enxuga-te só, oferece-lhe a grande toalha aberta, envolve-lhe o corpo, depois sai, vai para o quarto e despe-se, a cama foi feita de lavado, os lençóis cheiram a novo, então Lídia entra, segura ainda a toalha a sua frente, com ela se esconde, não delgado cendal, mas deixa-a cair ao chão quando se aproxima da cama, enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde, e é Ricardo Reis que treme” (Saramago, 2003b, p. 257).
<i>A jangada de pedra</i> (1986)	Maria Guavaira	“É assim que eu sou, repara bem em mim, vieste ter à minha porta agarrado a um fio que estava na minha mão, poderei, se quiser, puxar-te para a minha cama, e tu virás, tenho a certeza” (Saramago, 1986, p. 138).
<i>História do cerco de Lisboa</i> (1989)	Maria Sara	“Foi ela quem, sem pressas, desfrutando o seu próprio movimento, desabotoou a blusa e a afastou, sob a renda branca do sutiã a pele era uma renda mate, e róseo o mamilo, o bico da mama, meu Deus,

		então a mão de Raimundo Silva voltou, doce, violenta, e num só gesto resoluto fez sair o seio, elástico e denso. Maria Sara gemeu quando a boca dele, sôfrega, a sugou, todo o seu corpo estremeceu, e logo mais profundamente porque a mão de Raimundo Silva se pousara sobre o seu ventre, inesperadamente, para, já sem surpresa, descer até ao púbis, onde se crispou e forçou, invasora” (Saramago, 2003a, p. 203).
<i>Ensaio sobre a cegueira (1995)</i>	A rapariga de óculos escuros	“Sem dúvida esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer [...] Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficiente satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se poderá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode” (Saramago, 1995, p. 31).
<i>O evangelho segundo Jesus Cristo (1991)</i>	Maria de Magdala	“Ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o seu corpo sobre o dele, indo beber-lhe da boca o grito, num sôfrego e ansioso beijo” (Saramago, 2004b, p. 148).
<i>Caim (2009)</i>	Lilith	“Que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa. Rangia os dentes, mordida a almofada, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu. Aplicado, caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexos por aqueles desgarrs de movimentos e vozes, mas, ao mesmo tempo, um outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade, quase com frieza, a agitação irreprimível dos membros, as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma solicitava ou impunha, até ao acme dos orgasmos” (Saramago, 2016, p. 60).

Fonte: elaboração própria.

Subjacente à textualização acima, podemos constatar que em Maria de Magdala e em Lilith podemos encontrar reunidos os aspectos que levam à euforização do feminino nos romances saramaguianos. Dessa maneira, podemos constatar que, ao adentrar a esfera da intertextualidade com o texto bíblico, o enunciador retoma os sujeitos femininos antes desvalorizados e oprimidos e proporciona-os, em seu projeto literário, uma redenção. Assim, ao parodiar a *Bíblia*, o enunciador retoma duas figuras femininas que foram amplamente reprimidas no texto-fonte, uma prostituta e uma expulsa do paraíso, de tal maneira que seu projeto de valorização do feminino deixa de recair somente sobre as mulheres comuns do cotidiano e avança para resgatar as mulheres há muito demonizadas na cultura judaico-cristã.

Portanto, Maria de Magdala e Lilith são retiradas, pelo enunciador saramaguiano, da zona de exclusão e ganham uma euforização nunca antes realizada sobre elas: se a prostituta era apedrejada na *Bíblia*, no romance é digna de ser mulher do homem considerado filho de Deus; se a prostituta era antes apenas um corpo a ser usado, agora passa a ser uma mulher dotada de sabedoria; se Lilith foi expulsa do paraíso por Deus, no romance ela é a dona e rainha de sua terra; se tinha que ser submissa à Adão, agora, é ela que torna os homens seus submissos; se essas eram as mulheres descartadas do meio em que viviam, agora, elas passam a ser as mais relevantes.

Diante disso, em Maria de Magdala e Lilith podemos encontrar a síntese de todas as mulheres saramaguianas, isto é, a síntese do projeto literário do autor que visa a construir uma configuração discursiva de euforização do feminino. Assim, a partir de obras distintas, pertencentes a contextos que se distanciam temporal e espacialmente, podemos constatar a recorrência de uma representação forte do feminino, tornando-as sujeitos que ocupam papéis e funções que as concretizam como sujeitos essenciais para o desenrolar narrativo. Maria de Magdala e Lilith reúnem, dessa maneira, todas as mulheres saramaguianas que assumiram o protagonismo de suas histórias, que romperam com as imposições sociais que buscavam coagilá-las e moldá-las, reúnem todas as mulheres que se permitiram ser livres e agir conforme suas próprias vontades, segundo um *querer-fazer* e *querer-ser*, que por tanto tempo parecia inalcançável a elas. Com a construção de Maria de Magdala e Lilith, o enunciador saramaguiano oferece a todas as mulheres, literárias e reais, a esperança de serem o que quiserem e, por assim agirem, serem valorizadas. A síntese dessa configuração discursiva de euforização feminina está, portanto, em Maria de Magdala e em Lilith, por isso, não é à toa que ela destaca: “Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith” (Saramago, 2016, p. 126).

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Essa coisa misteriosa que é sempre a mulher!”

(Saramago, 1990 *apud* Xavier, 2024).

Diante do percurso traçado e desenvolvido em nossa pesquisa, foi possível demonstrar como o fazer literário de José Saramago esteve sempre conectado às questões de relevância social, de modo que, seus textos refletem as preocupações de um autor engajado socialmente e militante das causas dos menos favorecidos, algo que ele mesmo afirma: “o que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou [...], procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham” (citado por Reis, 2015a, p. 45). Assim, sua literatura apresenta, de maneira recorrente, a busca incessante de um enunciador em dar protagonismo a sujeitos que pertencem a categorias que por muito tempo foram relegadas à posição de inferioridade e de desvalorização, como é o caso do gênero feminino. Atento aos movimentos que almejavam uma igualdade de gênero, bem como inconformado com a opressão sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos, Saramago oferece a elas um palco sem restrições para que suas vozes possam ecoar em busca de liberdade e autonomia.

Assim, desde o início de sua produção literária, o autor português oferece a seus leitores um rol de mulheres que enfrentam em suas narrativas as imposições patriarcais e machistas que tentam limitá-las enquanto sujeitos. Consideradas como transgressoras, insubmissas e rebeldes por romperem com o *dever-fazer/ser*, ordens advindas de uma sociedade que tinha como intuito podar suas vontades e seus desejos, as mulheres saramaguianas se apropriam de um *querer-fazer/ser*, constituindo-se, desse modo, como antissujeitos competentes para que, assim como os homens, possam viver em liberdade. Logo, as mulheres, na literatura de Saramago, surgem como alternativa histórica crítica ao viés tradicional dessa configuração discursiva:

o sistema patriarcal só funciona com a cooperação das mulheres, adquirida por intermédios da doutrinação, privação da educação, da negação das mulheres sobre sua história, da divisão das mulheres entre respeitáveis e não respeitáveis, da coerção, da discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político, e da recompensa de privilégios de classe dada às mulheres que se conformam. As mulheres participam no processo de sua subordinação porque internalizam a ideia de sua inferioridade. (Aronovich, 2019, p. 21).

Dessa maneira, ao não cooperarem com tal sistema, ao não se permitirem ocupar o papel de vítimas de uma sociedade repressora de mulheres, os sujeitos femininos apresentados

nos romances saramaguianos são responsáveis por fazer ruir a estrutura patriarcalista que tenta dominar o meio social. Posto isto, o enunciador demonstra, a partir de suas transgressoras, que a opressão existirá enquanto houver sujeitos que se permitam ocupar a posição de subordinadas. Dessa maneira, a literatura de Saramago proporciona aos seus leitores reflexões relevantes que visam a romper com esse ciclo vicioso e machista que mata mulheres todos os dias. Assim, “percebe-se que seu objetivo [Saramago] não é apenas distrair o leitor, mas sim agir sobre ele, fazê-lo questionar, levantar polêmica através da reflexão e revisão crítica do mundo em que vivemos” (Roani, 2002, p. 17).

Desse modo, o enunciador saramaguiano vai inserindo em seus romances sujeitos femininos cada vez mais fortes e competentes em suas ações. Essas mulheres podem ser encontradas por toda sua obra; contudo, destacamos que Blimunda, Maria de Magdala e Lilith compõem uma tríade que marca fortemente o rompimento feminino com os padrões judaico-cristãos. Dessa forma, foi possível constatar em nossa pesquisa que é Blimunda, mesmo sendo precedida por outros atores femininos em obras anteriores, quem gesta e dá a luz a mulheres que propagam em suas narrativas o projeto de valorização do feminino iniciado nela, logo, Lídia, Maria Guavaira, Joana Carda, Maria Sara, Maria de Magdala, a mulher do médico, Isaura, Maria da Paz e Lilith constituem-se como a continuação do projeto de euforização do feminino. Em cada romance o enunciador apresenta, portanto, um sujeito feminino de grande destaque na narrativa por sua capacidade pragmática (fazer) e cognitiva (saber).

Diante disso, ao decorrer das análises expostas em nossa pesquisa verificamos que, a partir de Blimunda, há a instauração de uma configuração discursiva que visa a euforizar o feminino nos romances saramaguianos. Essa configuração discursiva se comprovou como verdadeira ao encontrarmos elementos, referentes ao feminino, que se apresentaram de maneira recorrente nos romances: a actorialização discursiva dos sujeitos femininos que seguiam sempre na mesma direção de descrever figurativamente esses sujeitos levando em consideração mais suas capacidades e menos suas aparências físicas; o protagonismo atribuído às mulheres nas narrativas; a superioridade tanto pragmática quanto cognitiva que os sujeitos femininos apresentaram em relação aos sujeitos masculinos; o insólito ligado às mulheres, constatando suas realizações como pertencentes ao comum, mas também ao extraordinário; o prazer e o erotismo vivenciado livremente pelas mulheres.

Esse enunciador ofereceu ao seu enunciatário uma nova representação do feminino: mulheres que rompem com códigos sociais, que se comportam e agem de acordo com seus desejos, que assumem a direção de suas próprias vidas, que decidem o que querem e o que não querem, que ocupam posições de poder e autoridade, que trocam de lugar com os homens para

que eles sejam os submissos nas relações que estabelecem, mulheres que conduzem, orientam e guiam sujeitos masculinos perdidos, que resolvem problemas, que veem com nitidez o que mais ninguém consegue ver, que não se permitem encaixar em padrões sociais. Dessa forma, o enunciador saramaguiano, por meio de seus sujeitos femininos transgressores, instaura um novo tipo de discurso:

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

Ademais, também foi possível observar diante das investigações realizadas neste estudo que duas dessas mulheres saramaguianas se constituem como síntese da configuração discursiva de euforização do feminino: Maria de Magdala e Lilith. Tais sujeitos integram todos os elementos recorrentes na sua produção ficcional que levam a essa valorização do feminino: a actorialização feminina diante de papéis que desempenham funções primordiais para o desenrolar narrativo, são mulheres que assumem o controle e o protagonismo de suas vidas, que são dotadas de competências pragmáticas e cognitivas, que estabelecem intrínseca relação com elementos insólitos e extraordinários e que se permitem viver livremente suas sexualidades. Dessa maneira, apreendemos que o enunciador saramaguiano vai em busca da pura e verdadeira essência feminina no mais antigo texto que temos acesso: na *Bíblia*. Logo, ao resgatar Maria de Magdala e Lilith, o enunciador demonstra que o caráter transgressor feminino é necessário para que elas sobrevivam diante das sociedades opressoras em que estão inseridas. Os romances que apresentam intertextualidade com os textos bíblicos são, portanto, responsáveis por trazer à tona, no projeto literário saramaguiano, a essência feminina capaz de promover sua valorização.

Ao retomar essas figuras femininas que foram desprezadas na literatura judaico-cristã e mitológica, como Maria de Magdala e Lilith, respectivamente, o enunciador possibilita um ressurgimento dessas figuras, de modo que possam ter seus passados reparados e tenham, agora, espaço para serem valorizadas. Assim, a prostituta atacada e condenada ao inferno no texto bíblico, na ficção saramaguiana, é reconstruída e apresentada como uma mulher dotada de sabedoria, digna de ser amante do filho de Deus, professora e mentora de Jesus; bem como a mulher demoníaca que foi expulsa do paraíso, é, agora, dona de seu próprio paraíso, tem poder e autoridade não apenas sobre os negócios da cidade, mas sobre os homens que, rotineiramente, leva para cama a fim de que seu desejo sexual seja saciado. São, dessa maneira, mulheres que

o enunciador propicia que se levantem “de um chão esmagador de séculos patriarcais para assumir uma posição ativa na conquista que é individual e coletiva” (Cerdeira, 2018, p. 259).

Consideramos que o intuito dessa configuração discursiva de valorização do feminino é, portanto, mostrar que “a ‘naturalização’ de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abrigam a dominação, a opressão e a exclusão” (Campos, 1992, p. 113), de modo que seu projeto de euforização do feminino almeja romper com esses estereótipos que colocavam a mulher como um sujeito que deveria ser passivo, obediente, recatado e puro. Logo, nos romances saramaguianos, as mulheres preenchem discursivamente os papéis de destaque, de competência e de *performances*, assim, essa configuração discursiva restituiu “às mulheres os direitos à vontade, ao desejo, ao conhecimento, à identidade e à dignidade” (Silva, 2017, p. 90).

Verificou-se, desse modo, que há um projeto que visa a valorizar a categoria feminina que atravessa os romances saramaguianos e que constituem, assim, uma configuração discursiva. Em sua totalidade, a literatura de Saramago, pode ser considerada como uma atualização e realização de uma configuração discursiva que visa a ressignificar o feminino, visto que há a repetição de uma estrutura elementar, ou seja, os romances atualizam um mesmo tema, a valorização feminina, mas se realizam textualmente de diversas formas. Posto isto, a literatura saramaguiana é formada pela acumulação de um tipo de discurso que tem por finalidade um fazer persuasivo de desconstruir um histórico de opressão ao qual as mulheres foram submetidas. Portanto, nossa pesquisa constatou, a partir de uma fundamentação teórico-metodológica da Semiótica Discursiva Greimasiana, a tese de que os discursos saramaguianos se alinham a uma configuração discursiva da euforização do feminino, iniciando em Blimunda e encontrando em Maria de Magdala e em Lilith sua síntese.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- ALVARENGA, Lussandra Drummond de. **O olhar feminista em José Saramago: uma leitura de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento***. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- AMEAL, João. **História de Portugal: das origens até 1940**. 7. ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1974.
- ARALDI, Clademir. Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v. 5, p. 75-94, 1998.
- ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Tradução de Rubia Prates Goldini. Rio de Janeiro: Mandi, 2003.
- ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. O sujeito e a contradição em *O evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 4, p. 65-78, 2016.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ARNAUT, Ana. **Memorial do convento: história, ficção e ideologia**. Coimbra: Fora do Texto, 1996.
- ARNAUT, Ana. **José Saramago**. Lisboa: Editora 70, 2008.
- ARNAUT, Ana. Memorial do convento: o assalto à caixa-forte da História. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 13, p. 15-31, 2021.
- ARONOVICH, Lola. Prefácio. In: LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019. p. 19-25.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Spencer e equipe. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AVILLEZ, Maria. Antevisão de Blimunda. **Público**, Lisboa, 9 maio 1991. Disponível em: <https://static.publico.pt/docs/cm/f/autores/joseSaramago/antevisaoBlimunda.htm>. Acesso em: 8 nov. 2011.
- BACARIN, Adriane. Maria de Magdala: o resgate do feminino e a função transcendente. **Self**, São Paulo, v. 4, n. 9, p. 1-24, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALTRUSCH, Burghard. Mulher e utopia em José Saramago: a representação da Blimunda em *Memorial do Convento*. In: BALTRUSCH, Burghard (ed.). **“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”**: estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme, 2014. p. 155-172.

BALTRUSCH, Burghard. Mito feminino e imagologia masculina: a representação da mulher em *Memorial do Convento* de José Saramago. **Luso-Brazilian Review**, [S. l.], v. 49, n. 2, p. 207-231, 2012.

BALTRUSCH, Burghard. O memorial de Blimunda – Reflexões sobre a reinvenção da ética em José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 15, p. 40-67, 2022.

BALSINI, Priscila. **A escrita como releitura do vivido em *Manual de pintura e caligrafia e Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago**. 2020. 201 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/26671>. Acesso em 14 nov. 2025.

BARBOSA, Ana. **Mulheres não devem ficar em silêncio**. São Paulo: Cortez, 2019.

BARREIRO, José Carlos. O mal-estar da história: Crise e pensamento na historiografia moderna. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). **Cultura histórica em debate**. São Paulo: Unesp, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria semiótica do texto**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Uma reflexão semiótica sobre a “exterioridade” discursiva. **Alfa**, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 351-354, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 1-10.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. São Paulo: EdUSP, 1994.

BARROS, Emmanuella Farias de Almeida; COSTA, Isaac Itamar de Melo; SILVA JÚNIOR, Silvio Nunes da. Relações entre texto, discurso e ensino. **Humanidades e Inovação**, Palmas, v. 10, n. 11, p. 12-23, 2023.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacó Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BASTOS, Baptista. **José Saramago: aproximação a um retrato**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de João Bénard da Costa. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.

BEAUGRANDE, Robert; DRESSLER, Wolfgang. **Introduction to Text Linguistics**. London: Longman, 1981.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

BERRINI, Beatriz. Mulher, mulheres. *In*: BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa: Caminho, 1998, p. 139-152.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BERTRAND, Denis. **L'Espace et le sens**. Paris: Hadès, 1985.

BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. 3. ed. rev. ampl. Brasília: Cultura Cristã, 2023.

BIZIAK, Jacob dos Santos. Angústia, resistência, silêncio e violência ética: corpos e gêneros sexuais na ficção romanesca de Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 6, p. 50-67, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRÉAL, Michel. **Ensaio de Semântica: ciência das significações**. Tradução de Ferrás Aida *et al.* São Paulo: EDUC, 1992.

BRITANNICA EDITORS. Malleus Malleficarum. **Encyclopedia Britannica**, Chicago, 6 nov. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Malleus-maleficarum>. Acesso em: 24 jan. 2026.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

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

CAPUANO, Cláudio de Sá. Vozes femininas no teatro de José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 3, p. 50-64, 2016.

CARVALHAL, Tania. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 1, v. 3, p. 9-21, 1991.

CASTRO, Andreia. Cores, cheiros e sabores – Corpo feminino e literatura no Século XIX. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 43, p. 90-106, 2020.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: D. Quixote, 1989.

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

CONRADO, Iris. Ironia, paródia e metaficção historiográfica em *Memorial do Convento*, de José Saramago. **Olho d'Água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 66-92, 2018.

CORRADIN, Flavia Maria; JACOTO, Lilian (org). **Literatura portuguesa: ontem, hoje**. São Paulo: Paulistana, 2008.

COSTA, Maria Aparecida da. Erotismo e poder feminino em três romances de Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 15, p. 146-159, 2022.

COSTA VAL, Maria. **Redação e textualidade**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Tereza Rezende Costa e Vera Whately. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 582-585.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras: uma breve história das mulheres no Brasil de 1500 a 2000**. São Paulo: Planeta, 2020.

DUARTE, Lélia; MALARD, Letícia; MIRANDA, Wander. José Saramago, tecedor da História. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 9, n. 12, p. 90-100, 1986.

ENGELHARD, Suely. O renascer de lilith. **Revista da Sociedade de Psicologia Analítica**, São Paulo, n. 15, p. 28-41, 1997.

FÁVERO, Leonor. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 49-62.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2003.

FERRAZ, Salma. Caim decreta a morte de Deus. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 1, p. 114-138, 2015.

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

FERRAZ, Salma. Quais são as faces de Deus? **IHU On-line**, São Leopoldo, ed. 299, 6 jul. 2009. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2657-salma-ferraz-1>. Acesso em: 13 dez. 2024.

FIGUEIREDO, Júlia Cristina Carapinha dos Santos. **A figuração das personagens de *Memorial do Convento*: hipótese de leitura**. 2014. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. 3. reimpr. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 29-36.

FIORIN, José Luiz. Semiótica e Retórica. **Gragoatá**, Niterói, n. 23, p. 9-26, 2007.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **DELTA**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999.

FLORES, Conceição. As portas de abertura de *O evangelho segundo Jesus Cristo*. **Signótica**, Goiânia, n. 13, p. 47-61, 2001.

FONSECA, Carlos Henrique Soares. O feminino revisitado em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. **Revista Interdisciplinar em Estudos de Linguagem**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 147-160, 2020.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. José Saramago. Distinções. **Fundação José Saramago**, Lisboa, 2026. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/distincoes>. Acesso em: 24 jan. 2026.

GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: Congresso da ASSEL, 14., 2007, Campos dos Goytacazes. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ASSEL-Rio, 2007.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. O segundo sexo em José Saramago: uma análise do feminino em *História do cerco de Lisboa*. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 6, p. 142-152, 2017.

GOMES, Murilo. **A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva**. 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-17082016-121034/pt-br.php>. Acesso em: 15 out. 2025.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. O evangelho saramaguiano: espraiamento de possibilidades. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 14, p. 13-42, 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar *et al.* Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: EdUSP, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2016.

GRÉSILLON, Almuth; MAINGUENAU, Dominique. Poliphonie, proverbe et détournement. **Langages**, [S. l.], n. 73, p. 112-125, 1984.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução de Ana Luíza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KOLEFF, Miguel Alberto. O poder, a glória e a nua vida. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 1, p. 155-170, 2015.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACHAT, Marcelo. *Caim*, de José Saramago, entre o mal e o bem. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 13, p. 96-113, 2021.

LAURITI, Nádia Conceição. **O discurso humorístico**: mecanismos linguísticos do “*modus ridens*”. 1990. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-237.

LAYO, Deva. **O chamado de Lilith**: a desconstrução da Lilith hebraica, a teosofia de Lilith e o campo ancestral lilithiano. 3. ed. Mogi das Cruzes: Psicopompo, 2019.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Janyele Gadelha de. **A construção alegórica em José Saramago sob o olhar da semiótica greimasiana em *A jangada de pedra, Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez***. 2021. 263 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

LLOBET, Lola Esteva de. La alegoría del reino en *El evangelio según Jesucristo*. Una historia del encuentro entre Jesús y Dios. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 9, p. 107-116, 2019.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EdUSP, 1994. p. 63-80.

MAGALHÃES, Antonio. A bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, Salma; CONCEIÇÃO, Douglas; BRANDÃO, Eli; TENÓRIO, Waldecy (org.). **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA, 2008. p. 13-26.

MAGALHÃES, Mônica; BRITO, Mariza. Intertextualidades, heterogeneidades e referencialização. **Linha d'Água**, São Paulo, n. 24, v. 2, p. 259-276, 2011.

MAIA, Maria Elena Pinheiro. **As formas da paródia em *O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago***. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Dialogisme et analyse textuelle**. Paris: Institut National de la Langue Française, 1987.

MARTINS, José. Modos de paródia na escrita de José Saramago. **Cincinnati Romance Review**, [S. l.], n. 52, p. 17-34, 2022.

MATHEUS, Simone. **Sagradas apropriações: *A mulher que escreveu a Bíblia***, de Moacyr Scliar. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Gláucia Muniz Proença. Um panorama da semiótica greimasiana. **Alfa**, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 339-350, 2009.

MATTE, Ana Cristina Fricke. A estrutura de análise semiótica aplicada a um *software* livre: dadosSemiótica. **Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas**, Grupo de Estudos Semióticos da USP, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://semiologica.fflch.usp.br/FAPS-2019>. Acesso em: 3 nov. 2025.

MEDEIROS, Aldinida; OLIVEIRA, Ana Flávia da Silva. *Memorial do Convento*: uma inversão de papéis entre a mulher da nobreza e a mulher do povo. **Miscelânea**, Assis, v. 11, p. 48-64, 2012.

MELO, Anita de. **A estética de citar de José Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis***. 2007. 241 f. Dissertation (Ph.D in Romance Languages) – Franklin College of Arts and Sciences, University of Georgia, Athens, 2007. Disponível em: <https://openscholar.uga.edu/record/12048?v=pdf>. Acesso em: 8 nov. 2025.

MENDONÇA, José Tolentino. Bíblia e literatura: a reconstrução da evidência. **Perspectiva Teológica**, Belo Horizonte, v. 42, n. 117, p. 171-186, 2010.

OLIVEIRA, Yani Rebouças de. As representações da feminilidade da tradição cristã em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. In: Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2009, Uberlândia. **Anais do SILEL**. Vol. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 1-5.

OLIVEIRA FILHO, Odil. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Unesp, 1994.

OLIVEIRA JUNIOR, José Leite de. **Imagem, imaginação e esclarecimento em Saramago**: pregação aos que não creem no que veem e creem no que não veem. 2017. 69 f. Relatório de Pesquisa (Pós-doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. **As imagens femininas da tradição cristã em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim* de José Saramago**. 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9084>. Acesso em: 15 ago. 2024.

PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA. Real Edifício de Mafra. **Palácio Nacional de Mafra**, Mafra, n.d. Disponível em: <https://palaciodemafra.pt/>. Acesso em: 10 ago. 2025.

PERES, Damião. **História de Portugal**. Edição Monumental. Porto: Portucalense Editora, 1958.

PIETROFORTE, Antonio. **Retórica e Semiótica**. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

PINTO, Maria. Bartolomeu de Gusmão: o construtor de sonhos. **E-topia**, Porto, n. 11, p. 1-3, 2010. Disponível em: [Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto](https://biblioteca.digital.da.faculdade.de.lettras.da.universidade.do.porto). Acesso em 25 nov. 2025.

PORTILHO, Gabriela. Quem foi Lilith, a primeira mulher de Adão. **SuperInteressante**, São Paulo, 11 dez. 2015. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/teoria-da-conspiracao-lilith-a-primeira-mulher-de-adao/>. Acesso em: 25 set. 2024.

PRIBERAM DICIONÁRIO. Sujeito. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, [S. l.], 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sujeito>. Acesso em: 24 jan. 2026.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Tradução de J. Ferreira e V. Oliveira. Lisboa: Veja, [1928]1983.

RAMOS, Daniel. **Curso de teologia: vida com propósito**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2024.

RECTOR, Monica. **Mulher: objecto e sujeito da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1999.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2015a.

REIS, Carlos. Figuração da personagem: a ficção meta-historiográfica de José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 1, p. 38-60, 2015b.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração em José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 13, p. 32-46, 2021.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

REZENDE, Nilza Perez de. **Dueto do Desassossego: a crise do sujeito contemporâneo nos romances de José Saramago e Chico Buarque**. 2024. 393 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, Évora, 2024. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/37182>. Acesso em 14 out. 2025.

RICCIARDI, Luigi. Risque o chão com a vara de negrilho e floresça. In: ZUKOSKI, Ana; SILVA, Vicentônio; COQUEIRO, Wilma (org.). **Saramago: memorial do feminino**. Campo Mourão: Fecilcam, 2022. p. 8-10.

ROANI, Gerson Luiz. **A História comanda o espetáculo do mundo: ficção, história e intertexto em “O ano da morte de Ricardo Reis” de José Saramago**. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Goya, 2019.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Ana Pinheiro dos. Maria Madalena no cristianismo primitivo. **Anagrama**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-18, 2007.

SARAMAGO APONTAMENTOS. “A crucificação de Cristo” de Albrecht Dürer interpretado no primeiro capítulo de “O Evangelho segundo Jesus Cristo”. **Saramago Apontamentos**, [S. l.], 8 jan. 2016. Disponível em: <https://desaramago.blogspot.com/2016/01/a-crucificacao-de-cristo-de-albrecht.html>. Acesso em: 27 out. 2025.

- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. **A caverna**. 12. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. **A estátua e a Pedra**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013b.
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SARAMAGO, José. Blimunda, nome com música. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, n. 410, p. 29, 15 maio 1990.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SARAMAGO, José. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. *In*: FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012. p. 17-28.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003a.
- SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.
- SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. 22. ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.
- SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003c.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2001.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 5-22, 1990.
- SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

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

SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2008.

SILVA, Rodrigo. Quem foi a mulher de Adão? Publicado pelo canal Evidências NT. **YouTube**, [S. l.], 15 nov. 2018. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BXH29lQ68no>. Acesso em: 26 out. 2024.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *O evangelho segundo Jesus Cristo* ou a consagração do sacrilégio. **Caderno CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 4, p. 50-60, 1989.

SILVESTRE, Yasmin; WOOD, Khauan; FARIAS, Julia. 2025 registra recorde de feminicídios com 4 mulheres mortas no país por dia. **CNN Brasil**, São Paulo, 20 jan. 2026. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil/2025-registra-recorde-em-femicidio-com-4-mulheres-mortas-por-dia-pais/>. Acesso em: 24 jan. 2026.

SIQUEIRA, Silvia Márcia Alves. Considerações sobre o tema mulher na antiguidade. **MiniWeb Educação**, São Paulo, 2016. Disponível em: http://www.miniweb.com.br/historia/Artigos/i_antiga/Mulher_antiguidade.html. Acesso em: 25 out. 2025.

SOUZA, Ronaldo Ventura. **O Jesus de Saramago e a literatura que revisita Cristo**. 2007. 156 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. *O evangelho segundo Jesus Cristo: notas acerca de um (certo) parricídio*. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 8, p. 121-134, 2018.

STEFANELLO, Paulo Gerson. O texto na semiótica francesa e na russa: apontamentos introdutórios. **Ribanceira**, Belém, n. 8, p. 90-100, 2017.

TARDIVO, André. De D. Maria Ana a Blimunda Sete-Luas: a representação feminina no romance saramaguiano. In: ZUKOSKI, Ana; SILVA, Vicentônio; COQUEIRO, Wilma (org.). **Saramago: memorial do feminino**. Campo Mourão: Fecilcam, 2022. p. 57-70.

TEIXEIRA, Cristina Maria Borges. **O universo intertextual em Ensaio sobre a cegueira de José Saramago**. 2000. 172 f. Dissertação (Mestrado em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas). Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2000.

TENÓRIO, Waldecy. A confissão da nostalgia. In: LOPONDO, Lilian (org.). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 131-144.

TERRA. Entretê. Quais são os livros mais lidos da história? **Terra**, São Paulo, 7 jan. 2021. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/quais-sao-os-livros-mais-lidos-da-historia,983d8301ffd14b71635c5e7bf71033869v84e8ib.html>. Acesso em: 15 abr. 2025.

VALDATI, Jessica; OZELAME, Josiele Kaminski Corso. A remissão do Diabo: de vilão a mocinho em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 4, p. 79-94, 2016.

VELOSO, Maria do Socorro Furtado; MENDES, Henrique Alberto; BEZERRA, Pedro Henrique Torres; FRÕES, Virgínia Navarro Guedes Brandão. Jornalismo, literatura e memória nas páginas de *Blimunda*. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 10, p. 106-119, 2019.

VENTURA, Susanna Ramos. **Escritores revisitam escritores**: a leitura de Fernando Pessoa – Ricardo Reis, por José Saramago e de Graciliano Ramos e Cláudio Manuel da Costa, por Silvano Santiago. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VIDEIRA, Joana. A mulher nos interstícios. Uma leitura d’*O conto da ilha desconhecida*. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 9, p. 29-40, 2019.

VIEGAS, José. Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago. **Revista Ler**, Lisboa, n. 16. p. 26-34, 1991.

VIEIRA, José. A morte, o elefante e Caim – da trilogia das fábulas ou da salvação do homem em José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, [S. l.], n. 15, p. 114-129, 2022.

WHITMONT, Edward C. **Retorno da deusa**. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Summus, 1991.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1998.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

XAVIER, Leonor. “Essa coisa misteriosa que é sempre a mulher”. **Blimunda**, Lisboa, n. 138, 2024. Disponível em: <https://blimunda.josesaramago.org/essa-coisa-misteriosa-que-e-sempre-a-mulher/>. Acesso em: 12 jul. 2024.

ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. **Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 13-28, 2007.

ZUKOSKI, Ana; COQUEIRO, Wilma. “Isto não é coisa para mulheres”: o levantar feminino do chão patriarcal em José Saramago. *In*: ZUKOSKI, Ana; SILVA, Vicentônio; COQUEIRO, Wilma (org.). **Saramago**: memorial do feminino. Campo Mourão: Fecilcam, 2022, p. 40-56.