

## MULHERES SARAMAGUIANAS: O SER HUMANO INTEIRO

Carlos REIS<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto “Mulheres saramaguianas: o ser humano inteiro” parte da reflexão de José Saramago acerca da personagem e da condição feminina, representada em diversas figuras da ficção do autor. Essa reflexão, em articulação com o destaque que reconhecemos em várias das suas mulheres-personagens, deu lugar a um projeto intermediático: seis artistas plásticos interpretaram, na gravura e na serigrafia, igual número de personagens; depois disso, seis escritoras foram desafiadas a proceder à respetiva refiguração verbal, a partir da transmediação iconográfica. Blimunda (por José de Guimarães e Lídia Jorge), a Mulher do Médico (Joana Villaverde e Ana Margarida de Carvalho) e Joana Carda (Graça Morais e Ana Luísa Amaral) são as personagens que aqui receberam atenção especial.

**Palavras-chave:** José Saramago; intermedialidade; personagem; mulher.

**Résumé:** Le texte « Femmes saramagiennes : tout l'être humain » repose sur la réflexion de José Saramago sur le caractère et la condition féminins, représentés par diverses figures dans la fiction de l'auteur. Cette réflexion, associée à l'importance accordée à plusieurs de ses personnages féminins, a donné lieu à un projet intermédiaire : six artistes visuels ont interprété un nombre égal de personnages à travers des gravures et des sérigraphies ; ensuite, six femmes écrivaines ont été mises au défi de procéder à la refiguration verbale respective, sur la base du transmédia iconographique. Blimunda (de José de Guimarães et Lídia Jorge), la femme du docteur (Joana Villaverde et Ana Margarida de Carvalho) et Joana Carda (Graça Morais et Ana Luísa Amaral) sont les personnages qui ont fait l'objet d'une attention particulière.

**Mots-clés:** José Saramago ; intermédialité ; personnage ; femme.

1. O presente texto integra-se num campo de trabalho que designamos como teoria geral da personagem, por sua vez inserido no vasto domínio dos estudos narrativos. Daqui parto para o desenvolvimento de questões específicas, dizendo respeito à análise da figuração em José Saramago e a práticas de refiguração transmediática que a sua obra ficcional motiva.

---

<sup>1</sup> Carlos Reis é professor catedrático emérito da Universidade de Coimbra. Autor de mais de trinta livros, ensinou, como professor visitante, em universidades de Espanha, dos Estados Unidos e do Brasil. Uma parte da sua investigação foi consagrada a Eça de Queirós, sendo coordenador da respetiva edição crítica; dirigiu a *História crítica da Literatura Portuguesa* (nove volumes). Foi diretor da Biblioteca Nacional (1998-2002), reitor da Universidade Aberta (2006-2011) e presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (1999-2000). Recebeu os prémios Jacinto do Prado Coelho (1996), Eduardo Lourenço (2019) e Vergílio Ferreira (2020). E-mail: c.a.reis@mail.telepac.pt.

Noutros momentos e contextos, abordei aspetos relevantes daquilo a que chamei teoria da figuração saramaguiana (cf. Reis, 2021). A imagem (bem conhecida) que me serviu então de base de reflexão encontra-se num ensaio que já citarei, em que Saramago alude ao trabalho do escultor que, em busca da forma ainda por vir, desbasta a matéria informe à procura do que ela esconde. É sabido que o labor artístico do escultor, como o do pintor ou o do oleiro artesanal, consente a transferência, para outras atividades, de conceitos que, nas chamadas artes plásticas, envolvem aquilo que é da ordem do material e literalmente palpável; e assim, a modelação do gesso ou do barro, o corte da pedra com o cinzel ou o espalhar da tinta com a espátula aparecem, algumas vezes, como metáforas referidas ao campo da criação literária. E, do mesmo modo, ao da reflexão metaliterária.

Tal como dizemos do pintor ou do escultor, afirmamos do escritor (em particular, do romancista) que modela as suas personagens, desenha o seu perfil, compõe um fresco, pinta ou delinea uma paisagem ficcional. Mas vamos mais longe, em matéria de homologação intermediática ou tão-só de mimetismo artesanal; falamos então no sólido travejamento de um romance, numa história bem arquitetada ou na carpinteiragem do relato enunciado pelo romancista.

Confirmo a pertinência das incursões de Saramago nesta matéria, recorrendo de novo à já mencionada imagem do escultor, na abertura do texto *Do canto ao romance do romance ao canto* (de 1993): para o escritor, importa ilustrar, com brevidade meramente introdutória, os procedimentos, as dificuldades e mesmo as surpresas da indagação ensaística. Uma indagação que assenta na metáfora da descoberta de uma figura oculta, por um moço que, “não dispondo doutra ferramenta que um canivete, em pouco tempo transformava um toco de madeira bruta no mais acabado e perfeito urso” (Saramago, 2022, p. 65). O que abre caminho (mas não mais do que isso, no texto a que me refiro) a uma muito sugestiva caracterização do romance na pós-modernidade, incluindo a associação, já de índole intermediática, do género em apreço a uma outra arte, no caso a música.

O ensaio de autoanálise literária *A estátua e a pedra*, de 1998, acrescentado em 2002, ocupa-se dos modos e dos tempos da ficção no trajeto do escritor, incluindo-se nesse trajeto o trabalho requerido pela composição da personagem. É ela que implicitamente está em causa, quando Saramago fala daquilo que designa como tempo da estátua – que é o de *Memorial do Convento*, d’*O ano da morte de Ricardo Reis* e de outros mais, até ao *Ensaio sobre a cegueira* –, nestes termos: “A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra [...]” (Saramago, 2013, p. 33). O que, evidentemente, valoriza a estética e a epistemologia da descrição da personagem, com destaque para os elementos figuracionais (o rosto, o gesto, as roupagens, etc.) ali mencionados.

Aquilo que assim se sublinha é uma conceção antropomórfica do sentido narrativo, confirmada, com a retórica própria da circunstância, no conhecido discurso de Estocolmo, de 1998. Nessa espécie de louvor da categoria narrativa de que agora trato, sob o título sugestivo “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, o romancista realça o significado desses que “foram os [seus] mestres de vida”. Ou seja, “esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta” (Saramago, 1999, p. 65) que deram voz à obra ficcional e conduziram o romancista e dramaturgo, mais do que ele os conduziu.

2. Tendo em atenção o título e o tema deste texto, transito agora para a personagem feminina em José Saramago. Ou, numa expressão que já será explicada, para as mulheres saramaguianas.

Esta minha análise não pode nem deve ser lida como contributo aprofundado para os estudos feministas, coisa que estaria fora não apenas da minha apetência, mas sobretudo da minha competência. Isso não impede, evidentemente, que aqui seja esboçado um arco de ligação entre a atenção a dar às mulheres saramaguianas e a chamada narratologia feminista, com a vocação epistemológica que lhe é própria, indissociável de uma certa visão sociológica da narrativa. É isso que depreendo, quando observo os termos em que a narratologia feminista se constitui como um campo de análise específico, no âmbito alargado daquilo que, em palavras de uma autora de referência, é descrito assim: “Estudo do género e da narrativa [que] explora os modos (historicamente contingentes) segundo os quais o sexo, o género e/ou a sexualidade podem modelar tanto os textos narrativos em si mesmos, como as teorias através das quais leitores e académicos os abordam”<sup>2</sup> (Lanser, 2013, § 1).

Conforme já veremos, a obra de José Saramago torna evidente que a personagem (e a personagem feminina), uma categoria subalternizada pela narratologia genettiana, assume um significado especial no seu universo literário. Podemos, então, dizer que, em articulação com a narratologia feminista, a abordagem da personagem feminina saramaguiana vai além da preocupação primordial com as imagens da mulher; as figurações que a ficção de Saramago exhibe, quando está em causa a composição da personagem-mulher, são efeitos de texto (ou resultado de técnicas narrativas) e desafiam respostas a esta pergunta: como a narrativa constrói a feminilidade no e para o leitor? Os testemunhos do romancista sobre a mulher como personagem são muito significativos a este propósito.

---

<sup>2</sup> “The study of gender and narrative explores the (historically contingent) ways in which sex, gender, and/or sexuality might shape both narrative texts themselves and the theories through which readers and scholars approach them”. Salvo menção em contrário, todas as traduções são minhas.

3. A recolha de entrevistas que Fernando Gómez Aguilera levou a cabo e a que deu o título *José Saramago nas suas palavras* (Gómez Aguilera, 2010), inclui o capítulo “Mulher”, que abre com estas palavras do organizador: “A obra de Saramago é também uma literatura sustentada por excepcionais figuras femininas, presentes nos seus romances como fulgurantes encarnações do melhor da condição humana” (Gómez Aguilera, 2010, p. 277). E, mais adiante, acrescenta-se: “Saramago deposita a sua confiança numa mulher que assume a sua consciência específica, diferenciada dos padrões masculinos” (Gómez Aguilera, 2010, p. 277).

Em três dos mencionados testemunhos, Saramago sublinha atributos que sustentam a personagem-mulher como “ser humano inteiro”, assim configurando uma nova condição humana: “Nos meus romances”, diz o escritor, “aparecem personagens, sobretudo mulheres, dotadas de um heroísmo discreto, natural, como uma emanação da sua personalidade” (Gómez Aguilera, 2010, p. 280, 282). E mais adiante: “Nesse modelo de mulher, que se repete de livro para livro, com diferentes nomes e em diferentes épocas, está em estado larvar [...] uma forma diferente de ‘ser humano’” (Gómez Aguilera, 2010, p. 282).

Aquela “forma diferente de ‘ser humano’” define-se por contraposição à condição masculina, mas não necessariamente em conflito com ela. Em todo o caso, parte-se da tal “forma diferente” para o elogio da sabedoria de duas personagens femininas (talvez as mais destacadas do universo saramaguiano) que o escritor considera irmãs gémeas: a Mulher do Médico e Blimunda. Esta vê “o que não se vê, vê através da pele”, enquanto a primeira “vê o mundo que os outros veriam se não fossem cegos”; e logo a seguir: a Mulher do Médico “é uma mulher dotada de uma certa sabedoria, não tão misteriosa como a Blimunda, mas é a sabedoria da mulher madura que é a única que vê e que sabe que a todo o momento pode também cegar” (Gómez Aguilera, 2010, p. 282).

Finalmente, a mulher consubstancia a representação do amor, na energia que dele se deduz e em termos que, não sem alguma surpresa, expressam uma conceção idealizada da vivência amorosa. Diz Saramago, numa entrevista de 1998: “As minhas mulheres [...] não pertencem totalmente a este mundo, pois não acredito que haja neste mundo uma Lídia, do *Ano da Morte de Ricardo Reis*”. E acrescenta:

São como que ideias, como que arquétipos que nascem para ser propostos [...]. Portanto, no fundo as histórias de amor dos meus romances são histórias de mulheres, o homem está lá como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher. (Gómez Aguilera, 2010, p. 283)

Esta figura enérgica, às vezes de contornos idealizados, sábia e capaz de corporizar uma dimensão de humanidade não alcançada pelo homem, ocupa um lugar axial na ficção de

José Saramago. Como tal, ela é dotada de um potencial de sobrevivência que aqui reencontraremos.<sup>3</sup>

4. Sem surpresa, a mulher e a condição feminina são hoje presenças evidentes na bibliografia crítica que se debruça sobre a obra de Saramago. Por aquilo que teve de pioneiro, merece referência o livro de Pedro Fernandes Neto sobre a construção do feminino na narrativa saramaguiana, uma análise em que a estética e a lógica do retrato contemplam as questões da identidade e da representação discursiva, tendo em vista sobretudo o *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira* (cf. Neto, 2012). Noutros estudos, particularmente em trabalhos académicos, confirma-se o destaque atribuído à Blimunda e à Mulher do Médico no livro de Neto (cf. Santos, 2014; Correa, 2016; Silva, 2017).

Por outro lado, em dicionários de personagens específica ou seletivamente consagrados a Saramago, a figura da mulher é objeto de uma atenção que confirma, no plano da exegese, as palavras de Saramago antes citadas. Refiro-me, naturalmente, ao dicionário dirigido por Miguel Koleff (2008) e também, com outro propósito e alcance, o *Dicionário de personagens da ficção portuguesa* (<http://dp.uc.pt/>; Reis, coord., s.d.). É muito significativo que, neste último, estando já trabalhadas dez personagens de Saramago, a maioria sejam mulheres: Blimunda Sete-Luas, Lídia, Marcenda, a Morte e a Mulher do Médico.<sup>4</sup>

Em síntese: se é nas grandes personagens que se conhecem os grandes romancistas, então de José Saramago pode bem dizer-se que construiu uma parte importante do seu universo literário com o suporte de vigorosas e inesquecíveis personagens femininas. Foi isso que motivou o projeto de que falarei a seguir, desenvolvido no quadro do Centenário de José Saramago, em 2022, e intitulado *Mulheres saramaguianas*, projeto que contou com a colaboração de seis artistas plásticos e de seis escritoras.<sup>5</sup>

5. Uma personagem é o que o seu autor deseja que ela seja, mas é mais do que isso. Muito mais até, quando a figura concebida, esboçada e composta em contexto narrativo continua a viver para além dos limites do mundo ficcional em que nasceu. Acontece assim com

---

<sup>3</sup> Ainda outros testemunhos: “Sinto que as mulheres são, em regra, melhores do que os homens”; na *História do cerco de Lisboa* “a força está nas mulheres... Claramente nas mulheres”; “as personagens fortes dos meus romances são as personagens femininas”; Blimunda “surgiu-me com uma força que, a partir de certa altura, me limitei a... acompanhar”; “é a própria história que me leva, sem me ter preocupado antes com isso, a que haja sempre em todos os meus romances uma mulher forte” (Gómez Aguilera, 2010, p. 279-281, 283).

<sup>4</sup> Um outro dicionário de personagens de Saramago (cf. Ferraz, 2012) está longe de poder ser apontado como trabalho exemplar.

<sup>5</sup> O projeto foi desenvolvido a partir de uma parceria do Centro Português de Serigrafia com a Fundação José Saramago, em 2022, por ocasião do centenário do escritor e teve coordenação do autor deste artigo e curadoria artística de Ana Matos (ver <https://www.cps.pt/pt/noticias/2022/05/09/mulheres-saramaguianas/>).

aquelas personagens em quem surpreendemos uma força representacional e semântica que não pode ser reprimida. Em parte, decorre daí a capacidade que algumas delas possuem para transcenderem o relato e o ficcionista que lhes deu uma primeira existência de papel. A sua sobrevida, em suma.

Nas *Mulheres saramaguianas*, confirmamos que a sobrevida das personagens deve muito ao diálogo intermediático da literatura com outras linguagens artísticas. Falo de Blimunda e de Gracinda Mau-Tempo, de Joana Carda e de Maria Sara, da Morte e da Mulher do Médico, todas elas refiguradas em movimentos de mediação pela arte e pela técnica da serigrafia e da gravura, motivando novos olhares sobre estas mulheres ficcionais. Específico o termo que usei: mediação, ou seja, reformulação semiótica de uma mensagem ou de uma categoria, a personagem, no caso que agora me interessa. Sendo oriunda de um *medium* original (a linguagem verbal e literária), essa categoria é reelaborada noutro *medium*, numa outra linguagem e em diferente suporte (cf. Reis, 2018, p. 424-425).

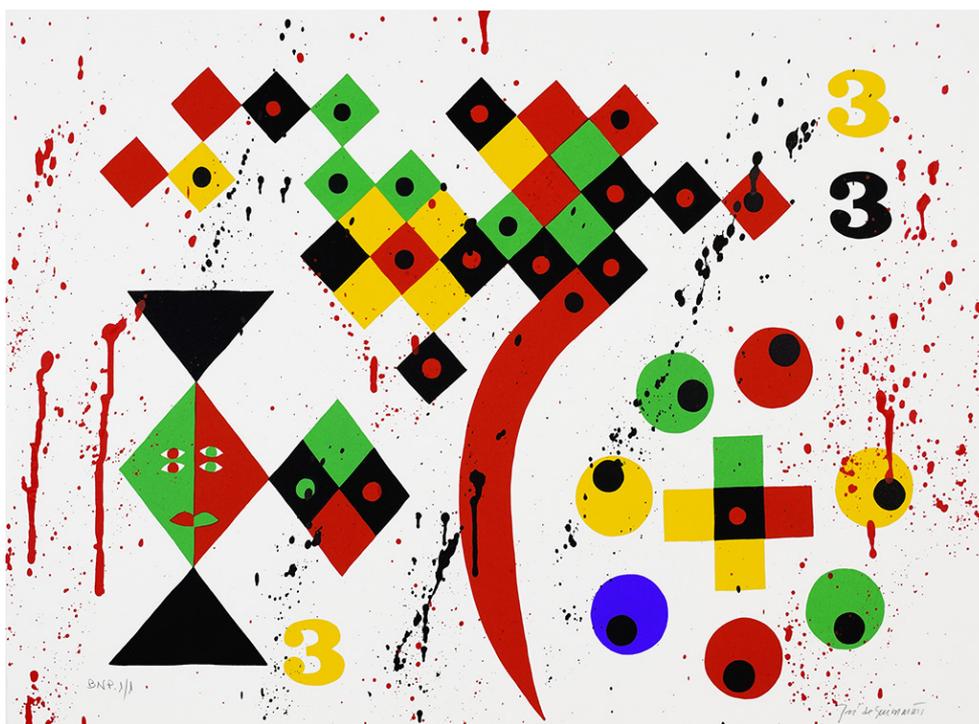
Abre-se, deste modo, caminho para *vermos* personagens (seis figuras femininas) de José Saramago e já não apenas para *lermos* os textos em que ocorreu a figuração original, num certo género literário, o romance. Pensando, de novo, nas figuras saramaguianas: para que possa falar-se da transposição intermediática da literatura para a imagem *stricto sensu*, afasto-me da noção de analogia, que implica uma relação de semelhança formal e um reconhecimento linear de atributos e de propriedades; é nesta aceção que dizemos que uma personagem de romance é análoga a outra personagem de romance.

Em vez disso, privilegio a noção de homologia e o princípio da correspondência funcional (ou da refuncionalização) entre elementos de natureza diferente; como tal, distancio-me da ideia de reconhecimento imediato das personagens literárias como figuras desenhadas e fixo-me na migração de um conteúdo narrativo para uma linguagem e para um suporte distintos do original. Uma linguagem outra, com os seus procedimentos técnicos, com os seus protocolos formais e com os contextos de formulação e de circulação social que dela são próprios.

Chego assim ao trabalho desenvolvido por seis artistas plásticos: Ana Romãozinho, Graça Morais, Joana Villaverde, José de Guimarães, Manuel João Vieira e Miguel Januário. Cada um tomou, como ponto de partida e como elemento de referência (como modelo verbalmente explicitado, digamos), uma das personagens que antes mencionei. Entretanto, no caso das chamadas *Mulheres saramaguianas*, o processo de reinterpretação, por via transmediática, não se encerrou com o trabalho artístico. Seis escritoras de língua portuguesa “leram” e aprofundaram o desafio intermediático: Adriana Lisboa, Ana Luísa Amaral, Ana Margarida de Carvalho, Djaimilia Pereira de Almeida, Dulce Maria Cardoso e Lídia Jorge levaram mais longe a sobrevida das personagens e reinterpretaram já não a personagem literária, mas a sua versão iconográfica.

Assim se prolonga a obra (e a personagem) para além do seu autor primeiro e dos artistas que, em segunda instância, procederam à sua remediação. Deste modo, as *Mulheres saramaguianas* não são, como no outro e mais famoso caso, seis personagens à procura de autor, mas seis figuras<sup>6</sup> com autoria conhecida e, por assim dizer, plural, sempre em busca de alargamento das respetivas sobrevidas.

6. Fixo-me num caso exemplar: Blimunda, das personagens saramaguianas aquela que tem conhecido mais ampla fortuna crítica e uma apreciável sobrevida transliterária. É essa sobrevida que reencontro no trabalho artístico (ou na remediação; insisto no conceito) de José de Guimarães, numa serigrafia *vista*, literalmente, por Lúcia Jorge, escritora que, já em terceira instância, propôs uma leitura não da figuração saramaguiana, mas da refiguração operada por Guimarães (figura 1).



**Figura 1.** *Blimunda*, serigrafia de José de Guimarães

Destaco, na transmediação não figurativa da autoria de José de Guimarães, um elemento dominante, proponho quatro sentidos e já antecipo o seguinte: aquela feição não figurativa constitui a propriedade que permite a pluralidade de leituras consentida pela imprecisão que normalmente é própria da primeira existência (literária) das personagens

---

<sup>6</sup> Não posso agora aprofundar as convergências e as discontinuidades que atingem a díade personagem/figura. Remeto para as respetivas entradas em Reis, 2018, p. 162-165 e 388-398.

saramaguianas.<sup>7</sup> O elemento dominante de que falei: esta é uma composição regida por um cromatismo forte, gerador de uma visualidade muito impressionante, quase um desafio sensorial lançado ao nosso olhar.

Os quatro sentidos: primeiro, o da construção sugerida pelo geometrismo de elementos em agregação, como num grande edifício que se vai erguendo, pela ligação daqueles elementos quadrangulares (talvez blocos talhados nas pedras saídas de Pero Pinheiro); esse movimento deixa rastos e restos que estão à vista.<sup>8</sup> Segundo sentido: a pluralidade em triangulação que é induzida pelo número três, ele mesmo surgindo em triplicado e remetendo para o trio de personagens cujos nomes apresentam uma mesma inicial, também triplicada: Blimunda, Baltasar e Bartolomeu. Uma nova e subversiva trindade, mas não Santíssima, como a outra. Terceiro: o contraste masculino-feminino, representado na co-presença de três pares de olhos; um deles é repetido (dois pares, reforçados por um bigode masculino), o outro está apenas esboçado (ou emergente), como se fosse o olhar insólito de Blimunda, aquele que vê o interior dos homens e das mulheres. Quarto: o sentido da alternativa ou da diferença, concentrado no canto inferior direito da imagem; os elementos circulares que ali se encontram têm centros instáveis, deste modo homologando o caráter etéreo das esferas de âmbar que fazem subir a passarola. Além disso, eles divergem da predominância geométrica de que já falei e estão separados dela por um objeto curvo que os protege. Como se fosse o gancho que substitui a mão perdida do mutilado de guerra Baltasar Sete-Sóis.

A partir desta imagem impressionante e plural (pelos elementos compositivos e pelos sentidos), Lídia Jorge desenvolveu a sua micro-leitura. Insisto: da imagem, mais do que da personagem literária só por si, embora esta não possa ser rasurada da memória da escritora. Nessa micro-leitura, são realçados sentidos em parte convergentes, em parte sucedâneos daqueles que Guimarães propôs: o poder (feminino), a plenitude e a transcendência de uma figura celebrada na entoação anafórica da litania: “Vem, Blimunda, filha de Sebastiana, sentada na tua cadeira de estrelas, e fica neste mundo para sempre.”<sup>9</sup> Como quem diz: exhibe aquilo que é em ti um vigoroso potencial de sobrevivência projetado sobre nós. “Vem e empresta-nos os teus olhos”, ou seja, ensina-nos o poder alternativo da visão e a sua vocação para conhecer o que está oculto, não tanto o que é materialmente visível. E continua:

---

<sup>7</sup> Saramago referiu-se àquela imprecisão ou sobriedade compositiva, quando disse: “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” (Reis, 2015, p. 112).

<sup>8</sup> Os rastos e os restos de que falo são as manchas de tinta “respingada”, como que deixando à vista as marcas do trabalho artístico, coisa que Saramago muitas vezes oferece aos leitores, quando deixa, ao longo do relato, reflexões sobre o seu fazer literário e narrativo. Sobre esta questão, cf. Grünhagen, 2023, p. 395ss.

<sup>9</sup> Ver abaixo o apêndice, com este e com os outros dois textos que serão citados.

Vem, Blimunda, e ensina como se constrói a História dos Homens. Ensina, com os teus poderes feiticeiros, como se recolhem os espíritos dos moribundos para com eles preencher as bolas de âmbar capazes de libertar a força da experimentação.

Deste modo, reitera-se a necessidade de uma História outra, que é também a da condição humana, só possível como efeito de uma força libertária que, por sinal, tem marca feminina. Por fim, a afirmação de confiança em quem (uma mulher) amou e persistiu no amor, com grandeza e sem choro, tão perene como o livro (e, depois dele, a imagem do pintor) em que a personagem é protagonista:

Porque depois das chamas, no meio do braseiro gorduroso, achaste a mão esquerda do teu homem, antigo combatente decepado, o troféu plebeu da sua vida, resgatado do monturo das cinzas, pela contemplação da sua amada. Grande, forte, sem lágrima nem lamento, assim foste concebida, Blimunda. Não sendo feita de pó, em pó não te hás de tornar, porque mais do que gente, és um livro.

Posto isto, faço uma pergunta entendida talvez como retórica: por que razão podemos afirmar que a leitura da escritora é intermediática?

Transitando da imagem para a linguagem verbal, aquela leitura desenvolve-se em procedimento de homologação e estabelece-se como remediação de segundo grau e de certa forma retroativa. Ou seja: a personagem, agora atingindo uma segunda sobrevida (por Lídia Jorge) impulsionada pela refiguração iconográfica (por Guimarães), é renarrativizada por dispositivos verbo-literários que funcionalmente correspondem aos (ou homologam os) recursos da imagem e reveem os seus grandes sentidos. A expressão “sentada na tua cadeira de estrelas” provém do potencial imagístico da palavra; esse potencial é aprofundado por incursões narrativas de idêntica natureza verbal (“Não sendo feita de pó, em pó não te hás de tornar”) que remetem intertextualmente para o relato bíblico (*Génesis*, 3: 19), em harmonia com a conotação religiosa da litania e da sua marcação anafórica: “Vem, Blimunda, filha de Sebastiana...”; “Vem e empresta-nos os teus olhos...”; “Vem e ajuda-nos a acompanhar...”; “Vem, Blimunda, e ensina...”; “Vem, Blimunda, e ajuda-nos...”; “Vem, Blimunda, apeia-te da barca...” Por fim, a alegoria – uma solução estilístico-representacional com tradição secular – fecha a refiguração desta terceira Blimunda e lembra a sua congénita feição de personagem ficcional, com proveniência anterior à representação iconográfica: “Mais do que gente, és um livro”.

7. De Blimunda podemos passar a outras “mulheres saramaguianas”, agora de forma sumária e como simples indicação de análises a aprofundar. São os casos da Mulher do Médico, do *Ensaio sobre a cegueira*, e de Joana Carda, d’*A jangada de pedra*.

A primeira, refigurada por Joana Villaverde (figura 2), reaparece sob o signo do poder da mulher que conserva a visão. Por isso, no cenário distópico descrito no romance, é ela

quem sustenta um mundo deformado que ameaça figuras-pigmeus (no canto inferior direito da imagem). É a Mulher do Médico quem, num gesto virtualmente narrativo, protege as tais figuras, isto é, os cegos de *Ensaio sobre a cegueira*. No texto correlato que escreveu, Ana Margarida de Carvalho reitera o poder da Mulher do Médico, mas, indo mais longe, associa-o ao de um Deus. “E se fosse ela, esta mulher, uma espécie de deus”, diz a escritora, em hesitação entre a pergunta e a afirmação, sendo esta que, afinal, prevalece. E prossegue: “Deus incompetente e apressado, que vem um dia inspecionar a sua esquecida e inicial criação [...].”



**Figura 2.** *Mulher do Médico*, gravura de Joana Villaverde

No final do texto, a escritora vai além da imagem e anuncia o trajeto da personagem, para lá das fronteiras do romance: “Novos apelos do universo, havia que partir. Voltaria outra vez, quando tivesse vagar, para se encontrar com outros seres, outros desertos.” Assim é. A Mulher do Médico regressa em *Ensaio sobre a lucidez*, sendo então punida por aquilo que nela existe de diferença, num segundo universo igualmente afetado pelo insólito. Como se o poder feminino que Joana Villaverde fixou devesse ser reprimido.

Com Joana Carda, tal como Graça Morais a desenhou (figura 3), sublinha-se sobretudo o princípio da narratividade que rege *A jangada de pedra*, princípio que é o elemento comum de homologação entre texto verbal e imagem. A personagem modelada pela pintora encontra-se no momento do arranque da ação (verdadeiramente, no *incipit*) e nos

primórdios da viagem a encetar; todavia, trata-se agora de uma representação, digamos, mais figurativa e mimética do que a de José de Guimarães. Ao mesmo tempo e de novo surgindo muito perto do relato, Joana Carda retoma, com a vara de negrilho por ela usada, o gesto que anuncia a fratura geológica e origina a viagem da jangada. Começa assim o romance:

Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. (Saramago, 1986, p. 9)



**Figura 3.** Joana Carda, serigrafia de Graça Morais

A presença do cão de Cerbère ao lado da personagem feminina confirma um critério de fidelidade ao texto do romance adotado pela artista. Esse critério de alguma forma desvanece, mas não cancela aquilo a que antes chamei a correspondência funcional (ou a refuncionalização) operada por uma transposição intermediática desligada daquela atitude de fidelidade. Ana Luísa Amaral parece, num primeiro momento, cumprir uma leitura da imagem em analogia, pelo realce que confere ao rosto e ao olhar da personagem: “Que rosto tenho? / Toda riscada a pele, como rasgada foi / a terra que fendi”. Contudo, o desenvolvimento do poema contempla um registo interrogativo e enigmático que é acentuado pela enumeração de elementos aquáticos e telúricos:

Eu – que incógnito  
poder ou aluminação?  
feitiço de mais coisas enredadas, flores, limos,  
algas, negras raízes boiando  
à superfície das águas que rompi

Do meu ponto de vista, o poema vai (ousadamente) mais longe do que a imagem de onde partiu. Superando a condição mimética e a relativa passividade representacional que observamos em Graça Morais, os versos de Ana Luísa Amaral apontam para um futuro em interpelação, escassamente sugerido pela imagem e pelo romance. Final do poema: “Vós, se olhardes / de frente, e conseguirdes resistir ao medo, / vereis romper-se a névoa, então // E então vereis – também”.

8. Termino com um episódio ficcional (e metaficcional) que em certa medida legitima o dinamismo próprio de manifestações transmediáticas que potenciam a sobrevida da personagem. À sua maneira, as *Mulheres saramaguianas* confirmam a noção de que as personagens são entidades em movimento, não só no mundo narrativo em que circulam, mas também, em paralelo, como conceito, no plano da teoria e no da indagação metaficcional, tema que já analisei noutro momento (cf. Reis, 2017). Em termos mais claros: reporto-me à problematização quase *naïve* da personagem, num certo romance de Saramago – a *História do cerco de Lisboa* –, quando a existência de figuras ficcionais e a sua movência parece levar à recusa do seu confinamento nos limites do mundo narrativo.

Em contexto de reflexão sobre personagem e pessoa, desenrola-se um diálogo entre Maria Sara e Raimundo Silva, sendo aquela a leitora e este o ficcionista de circunstância, incipiente e até inseguro. Pergunta Maria Sara: “Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, estavam os nomes, e pouco mais, como sabíamos” (Saramago, 1989, p. 263). Resposta de Raimundo Silva:

Ainda não sei bem [...], e calou-se, afinal deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós. Maria Sara pareceu contentar-se com a resposta, tinha experiência suficiente de leitora para saber que o autor só conhece das personagens o que elas foram, mesmo assim não tudo, e pouquíssimo do que virão a ser. Disse Raimundo Silva, como se respondesse a uma observação feita em voz alta, não creio que se possa chamar-lhes personagens, Pessoas de livro são personagens, contrapôs Maria Sara, [Raimundo] Vejo-os antes como se pertencessem a um escalão intermédio, diferentemente livres, em relação ao qual não fizesse sentido falar nem da lógica da personagem nem da necessidade contingente da pessoa [...]. (Saramago, 1989, p. 263-264)

Aquela hibridização ou pertença a um “escalão intermédio” procura, no fim de contas, amenizar a vacilação entre personagem e pessoa. De maneira similar, em regime intermediático, processa-se, nas *Mulheres saramaguianas*, a oscilação entre a personagem

como figura ficcional e a sua extensão como entidade outra (e, ainda assim, a mesma) que uma representação transmediática configura, noutra linguagem e em diferente lógica representacional.

## Apêndice<sup>10</sup>

### Lídia Jorge, *Blimunda*

Vem, Blimunda, filha de Sebastiana, sentada na tua cadeira de estrelas, e fica neste mundo para sempre. És ficção e em ficção te hás-de tornar, neste intervalo prodigioso da vida que é a imaginação de um livro. Vem e empresta-nos os teus olhos que se abriram dentro do ventre da tua mãe, e com eles nos levaste a ver através dos corpos opacos, tanto coisas quanto pessoas, e conduz-nos pela errância do teu olhar à essência dos seres invisíveis que os compõem. Vem e ajuda-nos a acompanhar os homens e os bois que conduziram a grande pedra a caminho do altar do Convento. Ajuda-nos a ter compaixão daqueles homens sem nome, formigas acarretadeiras, esmagados sob os objectos gigantescos necessários para coroar a grandeza dos nomes candidatos à História. Vem, Blimunda, e ensina como se constrói a História dos Homens. Ensina, com os teus poderes feiticeiros, como se recolhem os espíritos dos moribundos para com eles preencher as bolas de âmbar capazes de libertar a força da experimentação. Ensina-nos essa outra sobrevivência desenhada entre a esfera simbólica terrena e a mítica, esse limiar do ser que toca com a mão direita no umbral da metafísica. Vem, Blimunda, e ajuda-nos a contemplar o avião subversivo que passou sobre o Tejo, e ficou para sempre, de asas abertas, planando sobre o céu de Lisboa. Voa nessa barcarola, ao lado de Bartolomeu e de Baltazar, os dois homens que, contigo, Blimunda, formam os três Bs que representam o poder do sonho de um povo contra a avareza de pensamento daqueles que se diziam seus donos. Os que possuíam, detinham, julgavam, condenavam, queimavam. Vem, Blimunda, apeia-te da barca, esmagada contra o solo, e prossegue o teu caminho na busca do teu amor Sete-Sóis. Luta pela tua sobrevivência, assassina o frade lúbrico, tira-lhe as sandálias, caminha com elas e desfaz-te delas, esconde o teu crime a que chamas justiça, ronda pela terra durante o tempo que for necessário, até encontrares, no meio das cinzas da fogueira da Santa Inquisição, um gancho de ferro. Porque depois das chamas, no meio do braseiro gorduroso, achaste a mão esquerda do teu homem, antigo combatente decepado, o troféu plebeu da sua vida, resgatado do monturo das cinzas, pela contemplação da sua amada. Grande, forte, sem lágrima nem lamento, assim foste concebida, Blimunda. Não sendo feita de pó, em pó não te hás de tornar, porque mais do que gente, és um livro.

---

<sup>10</sup> Encontram-se neste apêndice os textos de *Mulheres saramaguianas* a que me refiro acima e que integram, como os três restantes, as várias exibições da exposição homónima, construída a partir daquela obra conjunta.

**Ana Margarida de Carvalho, *Mulher do Médico*: “Onde quer que se toque dói”**

E se fosse ela, esta mulher, uma espécie de deus. Deus incompetente e apressado, que vem um dia inspecionar a sua esquecida e inicial criação, com aquele ar de pombo distraído de asas atrás da costas, não teve culpa, estava a musa de mau humor, o deus de um deus desastrado e deselegante, rústico empreiteiro, manufacturando um mundo carregado de falhas, manchas, nódoas que deslizam na sua melancolia inclinada. E se envergonha de tanta coisa inacabada, quanta incúria, agora com mais experiência faria muito melhor, que belo serviço, vulcões a rebentar pelas costuras, placas tectónicas movediças, meteoritos, e apenas uma lua, onde estaria com a cabeça? Onde andaria o seu sentido estético? Se fosse hoje colocaria mais uma ou duas dezenas de satélites, e de várias cores, para desentediá-lo o céu. Mas o desleixo, a indolência, tanto apelo do universo, tanto desvio, que um deus não é de ferro. Chamou-lhe, a certa altura, a atenção para o pontinho azul, há muito desatendido, uma vaga lembrança desmaiada, um sonho antigo, puxou-lhe a curiosidade, tarde demais para remediar, uns bípedes esquisitos de hábitos excêntricos haviam ocupado o globo, terras de lavas, campos de valas, e os plantadores de desertos a tricotar destinos infames. Quanto estrago, quanto desgoverno, quanta vanidade inaugurar manhãs sem propósito. Foi no que deu deixar este mundo entregue a mensageiros ou a caseiros, chamem-lhes o que quiserem. Chegou a este músculo estéril, cheio de válvulas e canalizações, a palpitar dias sombrios. Procurou por ali, sopesou, com a mão, ou com aquilo que os deuses têm em vez dela, a carga trémula de tantas ausências. Pareceu-lhe tudo provisório, uma feira abandonada, que deixa para trás despojos, bancas por desarmar, inutilidades, objectos sem sombra, trapos, restos de fruta apodrecida, e muitos plásticos a esbracejar ao vento. O que era já de si esboço, rompeu-se ainda mais instável. Guerras, sismos, avalanches, catástrofes, pestes, pragas de gafanhotos, holocaustos, passeou a sua estupefacção por ali, homens a romper as vestes com os ossos pontiagudos, outros de carnes sobejas a rebentar botões. Tanto desmancho, tanta matéria bruta. Não sabem eles que estão sempre debaixo de olhos que flutuam num pântano, e de repente, some-se a gazela que bebia na margem. Apenas o concêntrico esgar de uma efémera existência e umas bolhinhas de ar à superfície. É tudo o que resta. Mas depois, uma película que assentava sobre as coisas, pousava nas calçadas, entranhava-se nos cabelos, entupia discretamente os poros da pele. Investigou: o pó dos livros. Jogou-se ao acaso, compadeceu-se, farejou um hálito mais puro, que não embacia o espelho nem turva o olhar, menos recôncava a maldade, e tornou-se a mulher do médico, num anonimato auto-sacrificial, enfim, podia ser pior, são deuses não são santos, e encontrou estes cegos de olhos de estátua, pupilas de gesso, glóbulos de carne calcificada, engoliu-se a si mesmo, viu o que jamais gostaria de ver, andou por ali a conduzir um pequeno bando fugitivo, a tangenciá-los com a sua vara oscilante. Meditou, actividade a que os deuses se deviam dedicar mais intensamente, mas pareceu-lhe o caldo do presente demasiado entornado, para remendar um futuro. Onde quer que se toque, dói. Um mundo murcho num plangor descaído. Pensou em enviar um sinal, que nisso se especializaram as divindades. As lágrimas tão

crystalinas, demasiado puras e cálidas, para serem de padecimento. E se as tornasse negras para mancharem as faces e não serem esquecidas... Chegou um cão. Lambeu-as da face da mulher. Eliminou a mácula. Que espécie extraordinária, tão escrava e tão devota dos bípedes extravagantes. Novos apelos do universo, havia que partir. Voltaria outra vez, quando tivesse vagar, para se encontrar com outros seres, outros desertos. Os homens que despertassem no dia seguinte com uma homérica ressaca.

**Ana Luísa Amaral**, “Joana C.: que rosto?”

Que rosto tenho?  
Toda riscada a pele, como rasgada foi  
a terra que fendi

Não máscara de sal,  
talvez palavra riscada numa pedra –  
a cabeça ordenando,  
o coração pulsante,  
a voz em hino ou melopeia ardente,  
vara como caneta

– e o milagre,  
oposto do acaso,  
mas para vós:  
mistério ou grossa névoa

Eu – que incógnito  
poder ou alumiação?  
feitiço de mais coisas enredadas, flores, limos,  
algas, negras raízes boiando  
à superfície das águas que rompi

Eu – fui eu quem o rasgou,  
ao mar. Mais que Moisés,  
pois que a minha cisão,  
mesmo sabendo que o sempre não pode durar sempre,  
ficou eterna. E a terra obedeceu

e rasgou-se também,  
transformou-se em navio,  
não: em velada balsa

Que rosto tenho aqui?  
Todo o branco do mar e o seu cinzento  
todo o azul do céu escrito em avesso:  
a luz:  
anunciando longa tempestade  
como a coroa pintada,  
feixe de arbusto mágico, sarça estranhíssima  
sobre a cabeça dele,  
o cão que me acompanha

O dos infernos. Não me olha, ele,  
mas presente o mais leve dos rumores  
ou tremores. E é nessa sua  
cercania de tudo, o mais constante ser

Ostentará a coroa do saber?  
Saberá ele o que me espera  
e eu só pressinto?  
Quebrados são os selos,  
resgatadas as letras e gravadas,  
não pedra de roseta, mas ponto de universo  
de onde, visível: tudo:

o pedaço de terra flutuando,  
o mar cindido, ainda e para sempre  
chorando o desterrado,  
e a liberdade ao longe,

nos seus olhos. Vós, se olhardes  
de frente, e conseguirdes resistir ao medo,  
vereis romper-se a névoa, então

E então vereis – também

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREA, Tatiana Emediato. *Discursos e representações da/sobre a mulher em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. Belo Horizonte: Fac. de Letras da Univ. Federal de Minas Gerais, 2016.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.

GRÜNHAGEN, Sara. *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago*. Lisboa/Coimbra: Fundação José Saramago/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2023.

KOLEFF, Miguel. *Diccionario de personajes saramaguianos*. Buenos Aires: Fundación Santillana, 2008.

LANSER, Susan S. “Gender and Narrative”, in HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/86.html> (acesso em 8 maio 2024).

NETO, Pedro Fernandes. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. Curitiba: Appris, 2012.

REIS, Carlos. “Character. A Concept That Does Not Stand Still”, in MADURO, Daniela Côrtes (ed.). *Digital Media and Textuality. From Creation to Archiving*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017, p. 75-85.

\_\_\_\_\_. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

\_\_\_\_\_. (coord.). *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, s.d. Disponível em <http://dp.uc.pt/> (acesso em 8 maio 2024).

\_\_\_\_\_. “Para uma teoria da figuração em José Saramago”, *Revista de Estudos Saramaguianos*, n. 13, vol. 1, janeiro 2021, p. 32-46.

SANTOS, Alberto Freitas dos. *A valorização da mulher na obra de José Saramago: Bli-munda e a mulher do médico, olhares que se cruzam*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SARAMAGO, José. “Discurso de José Saramago, em Estocolmo”. *Princípios: Revista teórica, política e de informação*, n. 52, abril 1999, p. 62-69.

\_\_\_\_\_. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

\_\_\_\_\_. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.

\_\_\_\_\_. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

\_\_\_\_\_. *Literatura e compromisso*. Seleção, introdução e notas de Carlos Reis. Belém: Fundação José Saramago/ed.ufpa, 2022.

SILVA, Inês Santos. *Levantadas do chão: o poder das mulheres na obra de José Saramago*. Porto: Faculdade de Letras da Univ. do Porto, 2017.