

Antonio Augusto Nery*

Terra do Pecado (*A Viúva*), *terra do (sobre) natural:*
uma proposta preliminar de leitura

Em entrevista concedida ao jornalista José Rodrigues dos Santos, oito meses antes de falecer, José Saramago (1922-2010) deixou claro que para além de diversas circunstâncias, o que o transformou no escritor que era, foi a

[...] descoberta, isso sim importantíssima, que ocorreu quando me confrontei com a evidência de que tinha leitores. E creio que os leitores tiveram uma parte importante no fato de eu continuar a escrever. Também é certo que, se continuei a escrever, foi porque, pelo menos penso eu, tinha alguma coisa para dizer. (Santos, 2010: 27).

Essa lucidez de Saramago acerca da importância do leitor para a produção de sua literatura, coadunada com a certeza de que seus textos tinham significado para os leitores, talvez explique os motivos da obra saramaguiana ter tanto a nos dizer sobre ontem, hoje e amanhã.

E mais que apenas comunicar algo significativo, a obra do autor, composta dos mais diversos gêneros literários: romances, crônicas, poesia, teatro, dentre outros, convida seus leitores a irem além da fruição da leitura, impulsionando-nos a uma posição ambígua de conforto diante da obra de arte que vamos fruindo e, concomitantemente, desconforto ante a realidade empírica que nos rodeia, pois esta, ao fornecer matéria para a ficção do autor é diretamente afetada pelas emulações do real, nada pacíficas, que Saramago opera.

Nesse sentido, a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) é mesmo bastante simbólica: «Se podes ver, repara». Os textos de José Saramago constantemente convidam ao desconforto de ‘reparar’ em questões, situações e supostas verdades correntes na realidade, as quais, não esclarecidas, debatidas e superadas na própria realidade,

* Universidade Federal do Paraná UFPR/CNPq/Cátedra José Saramago.

sofrem esse salutar processo na magnífica produção do autor. E mais, ‘ao reparar’, constatando detidamente, somos impulsionados a agir em prol da transformação da realidade, sobretudo no que ela apresenta de desumana, desigual e injusta para aquelas e aqueles que não detêm qualquer posição de poder, sendo ele instituído ou não.

Dessa maneira, o «Se podes ver, repara» parece ser uma premissa da obra completa do autor, constatável já em seu primeiro romance, *Terra do Pecado*, publicado em 1947, ao qual dedico atenção neste ensaio. Com o título original de *A viúva*, a narrativa foi publicada com o título com que ficou conhecido por conta da intervenção do editor, de acordo com o próprio Saramago:

“Terra do Pecado”, que devia chamar-se *A viúva*, mas o editor – que era o velho Manuel Rodrigues da Editorial Minerva – achou que o título era pouco comercial. Num certo ponto ele tinha razão, porque nessa idade e nesse tempo eu de viúvas sabia pouco, claro; ou dos movimentos da alma e do corpo de uma viúva, sabia pouco ou mesmo nada (Santos, 2010: 23)

Atualmente, por ocasião do centenário de nascimento do autor, é que Porto Editora, que vem publicando sua obra em Portugal, restituiu o título original, o qual, de fato, nunca deveria ter sido alterado, pois, ao lidar com a obra, parece que tanto o autor quanto o editor estavam em parte errados no que se refere ao enredo.

O jovem escritor José Saramago, deste lado de cá do ‘véu mimético’ que separa a nossa realidade empírica da realidade ficcional, poderia mesmo julgar que entendia pouco da condição das viúvas, mas não é isso que constatamos no narrador que ele cria para sua história. Esse ser onisciente, que demonstra possuir as características intervenientes e reflexivas de outros narradores futuros que seriam construídos pelo autor, está muito atento a detalhes aparentemente fortuitos, mas que muito têm a dizer sobre a história de superfície que vai desenvolvendo.

Também prenunciando o que estava por vir em produções saramaguianas vindouras, sobretudo no que diz respeito à representação das condições das mulheres na sociedade, *A viúva* apresenta o desvelamento da identidade e das transformações individuais da personagem protagonista, Maria Leonor, que após viver o doloroso luto pela perda do marido, ousa continuar a viver, apesar de toda opressão, preconceito e julgamentos existentes ao seu redor, contrários ao processo transformador que está experimentando.

Em jogo está uma microssociedade baseada nas aparências e em preceitos morais e religiosos, na qual homens e mulheres têm papéis sociais bastante rígidos e delimitados a serem cumpridos, além da crença, ainda que muitas vezes não declarada, em destinos pré-definidos, imutáveis, aos quais os indivíduos estariam fadados. Notam-se constantemente situações e acontecimentos que podem ser tidos como (sobre)naturais, ou aparentemente inexplicáveis, se considerarmos o inexplicável como algo comum à realidade empírica que está sendo representada na ficção – eis o motivo do uso do prefixo “sobre” entre parênteses.

Tais situações e acontecimentos adensam a sensação doentia, opressiva e angustiante, quase sempre percebidas quando o foco narrativo está sobre a protagonista, mas, porque não dizer, também sobre nós leitores ao acompanharmos as descrições sobre os dramas existenciais de Maria Leonor.

No caso específico de Leonor, aparenta de pronto que a ‘contracorrente’ social e (sobre) natural se aplica à sua existência porque, ao se tornar viúva, o que essa microssociedade esperava dela é que ficasse submergida nessa condição, restringindo-se às funções de mãe e senhora da quinta, preservando, com isso, a memória do marido morto.

As situações inexplicáveis, improváveis, muitas vezes são relacionadas por alguns personagens, como a empregada Benedita, a eventos de cunho sobrenatural e/ou religiosos, explicitando a visão popular, circunscritas ao contexto social, histórico e geográfico no qual a história se passa. Embora haja ponderações contrárias a explicações fáceis acerca das diversas intempéries, feitas pelo médico Doutor Viegas e pela própria Maria Leonor, é tácito afirmar que nenhuma das personagens, incluindo as mais céticas e o próprio narrador, não são resistentes a acontecimentos relacionados ao mundo (sobre)natural tão somente porque a resistência é não facultada ou impossível de ocorrer diante da magnitude deles. Algo que, adianto, me parece perceptível em diversas obras do nosso autor.

Muito embora algumas situações do campo do insólito, do miraculoso, do sobrenatural, muitas vezes se expliquem dentro do circuito fechado da ficção, via ações dos entes ficcionais, ou a partir de questões já cientificamente comprovadas no mundo empírico que recebe a ficção, muitas delas – e essa é a ressalva que quero destacar – simplesmente não se explicam, unicamente porque, como um grande leitor do real, José Saramago, ao construir suas ficções e não ficções, parece assumir e representar no campo ficcional a premissa que determinados

acontecimentos do mundo empírico, neste ‘vale de lágrimas’, como diria Camilo Castelo Branco (1825-1890), simplesmente são inexplicáveis ou não têm explicações fáceis, não sendo racionalmente ou cientificamente comprováveis.

Tendo em vista que esta é uma reflexão preliminar, eu gostaria de trazer à baila um aspecto pontual sobre essa problemática, especificamente no que se refere à perspicácia de Saramago ao construir cenas, desenvolvendo espaços em que elementos (sobre) naturais estão em ação, quase sempre conectados a fenômenos climáticos. Assim, trarei para a discussão cenas de *A viúva*, nas quais temos nítidas as preocupações do narrador em descrever e detalhar os espaços nos quais as ações estão ocorrendo, a fim de esclarecer e dar a ver situações inexplicáveis, ou aparentemente inexplicáveis, que direta e indiretamente colaboram com a construção da personagem Maria Leonor, no que se refere à sua trajetória dramática.

Começo pela parte V do enredo, na qual de forma abrupta, temos o foco narrativo volvido objetivamente para a rotina alegre das personagens infantis secundárias, filhos de Maria Leonor, bem como à bela natureza do cenário exterior à casa, onde parte da narrativa se passa. Todo o capítulo, a princípio, pode causar estranheza ao leitor que vinha, nos três capítulos anteriores, acompanhando a rotina trágica, taciturna e depressiva que cercava todas as personagens, especialmente Maria Leonor. De fato, pode mesmo haver suspeitas de inverossimilhança, por conta da aparente quebra abrupta do fluxo da narrativa, com o foco do narrador destinando-se a questões aparentemente desimportantes, sobretudo quando consideramos que o Capítulo seguinte, o VI, retorna, também de forma abrupta, a dar continuidade ao Capítulo IV, no qual tínhamos o foco narrativo dando atenção aos acontecimentos da casa.

Entretanto, em uma análise mais acurada, fica evidente que, de modo perspicaz, Saramago faz com que seu narrador dê detalhes do ambiente ensolarado, claro, verde, calmo, bucólico, no qual tudo ocorre sem sobressaltos, adensando a personalidade vivaz e inocente das crianças, nitidamente para contrapor o exterior aos espaços internos da casa: escuros, lúgubres, soturnos, sorumbáticos, onde a morte havia rondado. Além disso, nesta altura do enredo já está evidente que para além da tristeza e desalento da jovem viúva, a casa também abrigava um covil de empregadas fofoqueiras, sempre à espreita das mínimas mudanças comportamentais da patroa, julgando-a segundo parâmetros machistas e patriarcais. Vide, por exemplo, como a empregada Joaquina resume as causas dos sofrimentos de Leonor «A senhora tem falta de homem» (Saramago, 2010: 128).

Ora, é justamente no espaço fechado da casa que a maioria dos sobressaltos rondam. O espaço e a ambientação do local são cuidadosamente trabalhados pelo narrador a partir de descrições que envolvem os cinco sentidos, traduzindo muito bem a situação opressiva na qual Maria Leonor está imersa, primeiramente por conta da perda do companheiro e da necessidade de se reerguer enquanto indivíduo na nova realidade na qual está imposta, e, em um segundo momento, quando ousa romper com o estereótipo de viúva que a sociedade lhe impôs, e que a microssociedade de sua casa reforça constantemente. Por isso é que em muitos momentos temos a protagonista sofrendo sozinha, sem respaldo algum, já que tão logo qualquer visitante deixasse a casa «[...] as mulheres entreolhavam-se indiferentes, como se se desconhecêssem, e cada qual partia aos seus afazeres» (Saramago, 2010: 124):

Sozinha, de braços desalentadamente caídos, percorreu as salas escuras, até ao seu quarto. Acendeu a luz. O aposento silencioso, familiar, habitual, espantou-a. Olhou em volta. Da casa, imersa na escuridão exterior, não vinha qualquer ruído. Apenas ouvia a própria respiração, sibilante, apressada. Juntou as mãos, apertou-as fortemente uma contra a outra, e em passos arrastados deixou-se cair na cama, soluçando, sentindo, numa acabrunhante angústia, o peso esmagador da sua viuvez. (Saramago, 2010: 122)

É mister, mencionar, entretanto, que nem todos os espaços externos são simpáticos aos indivíduos que neles circulam. A descrição da ida de Maria Leonor ao cemitério para visitar o túmulo do marido, presente no capítulo VIII, é bastante simbólica nesse sentido:

Maria Leonor arfava ligeiramente no esforço da subida. A sua frente abria-se o cemitério. Entrou. O saibro do chão estalava debaixo dos seus pés, quebrando o silêncio. A álea central acabava no muro fronteira. De fora, uma oliveira inclinava os ramos sobre o muro, de um branco cintilante, caiado de fresco. Numa das ramadas voava um pardal. O frémito das asas era o único ruído no silêncio que se fizera por momentos no campo santo. Depois, um golpe de vento do lado da povoação trouxe no ar sons de chocalhos de gado, latidos de cães e um surdo rumor de vozes das mulheres que lavavam no rio. Ouvia-se o bater da roupa nas pedras, com um som claro que repercutia entre as árvores. O pardal fugira. Uma nuvem empurrada pelo vento descobriu o Sol. O cemitério ficou cheio de luz. As cruzeiras de cada sepultura, que pareciam a materialização do silêncio, projectaram-se no chão

em sombras deformadas de braços muito longos. Inconsciente do que fazia, Maria Leonor recuou, vendo que pisava uma das sombras. Voltou-se devagar e saiu do cemitério. Sobre o arco da entrada estava a caveira de pedra. No caminho Maria Leonor virou-se diversas vezes para a ver. Lá estava, presa ao muro, atirando para o campo um riso mudo e sem lábios, indiferente ao sol que lhe entrava pelas órbitas, alumando o interior do crânio vazio. (Saramago, 2010: 108-109)

Resulta de alguns acontecimentos – os quais, conforme a narrativa avança, já não se sabe naturais ou sobrenaturais –, a perda da consciência crítica e uma certa subserviência das personagens ao inevitável. Elas parecem estar à mercê desses acontecimentos e, concomitantemente, se há algum tipo de resistência, ou tentativa de superá-los, como ocorre diversas vezes com a protagonista, a ‘luta’ já inicia perdida, por conta de novos sobressaltos que prenunciam novas opressões e pré-conceitos, e vice-versa. A cena abaixo ilustra bem essa constatação. Estamos na parte XII, no meio da história, e já está claro que para além de ser sob tormentos como estes que Maria Leonor tenta repousar, fenômenos inexplicáveis como os de suas lembranças são corriqueiros, e antecipam mais alguma desgraça que irá impedi-la de superar o luto e a viuvez. Neste caso, a noite ilustrada no excerto antecede a chegada de seu cunhado António, o qual será fundamental para as intempéries que vão piorar a situação de Leonor:

Os ruídos nocturnos do campo tinham o condão de acordar no seu íntimo todos os terrores da infância. Contra os raciocínios da sua mente de mulher esclarecida, levantavam se os pávidos medos nascidos do mistério da natureza imensa, mergulhada nas trevas, encobrindo na sua profundidade ignorada as forças inconscientes e irreprimíveis da criação. Por vezes, caminhando à noite no campo, parecia-lhe sentir debaixo dos pés o arfar convulsivo da terra. O vento que passava sobre as ramagens, rasgando-se contra os espinhos e roçando-se nas maciezas da erva, era o ofegar cansado do parturejo contínuo do solo. No seu pasmado mudo diante do trabalho cego da natureza havia o medo do desconhecido, o terror absurdo e total dos primeiros homens perante a primeira trovoadas e o primeiro abalo de terra. E a sua alma comprimia-se, apavorada, subjugado e inerme, quando via descer do céu num voo rápido as asas negras dum noitibó solitário. Com os olhos fixos na abertura das janelas, varando a escuridão, analisava, o mais friamente que lhe era possível, os medos que sentia e o seu imenso absurdo. (Saramago, 2010: 175)

Considerando o espaço que dispus para esta intervenção, espero ter conseguido deixar claro, ainda que preliminarmente, a forma como o (sobre) natural está presente nesta primeira narrativa de José Saramago. Como já adiantei, para mim temos aqui o início da forma como o autor lidará com essa questão em outros de seus trabalhos. Eu não poderia finalizar a reflexão, todavia, sem mencionar que, igualmente, para mim está aqui o princípio da valorização que nosso autor parece sempre dar ao processo de transformação individual e identitária de seus personagens.

Mesmo que cerceada por diversos fatores, a narrativa expressa uma protagonista que ousa romper com os rótulos em torno de si, perfazendo um processo de descoberta dolorosa, que, a meu ver, não consegue concluir, justamente por conta dos diversos acontecimentos (sobre) naturais que impedem desdobramentos futuros relacionados às suas decisões. Inegável é, entretanto, que a narrativa se debruça muito mais sobre sua trajetória, sobre suas tentativas – ainda que frustradas – do que o seu término, o ‘produto acabado’.

Assim, talvez poderíamos pensar Maria Leonor como o gérmen – o dna? – de outras personagens masculinas e femininas marcantes que compõem a galeria das personagens criadas por José Saramago. No que se refere especificamente às mulheres, Leonor, ainda que de forma embrionária, detém a altivez de Maria Adelaide Mau-Tempo, de *Levantado de Chão* (1980); a sensibilidade de Blimunda Sete-Luas de *Memorial do Convento* (1982) e da Morte em *As intermitências da Morte* (2005); a ousadia da maioria das mulheres que povoam peças teatrais como *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni, o dissoluto absolvido* (2005); a resiliência da Mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a empatia tanto da mulher da limpeza de “O conto a ilha desconhecida” (1997) quanto da mulher do rés do chão, de *Todos os nomes* (1997); a perspicácia de Maria Madalena, de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e a astúcia de Eva e Lilith, de *Caim* (2009). Isso para ficarmos em alguns exemplos de uma obra completa que lida com o feminino de forma ousada e transgressora em toda a sua extensão.

Nesse sentido, é realmente incompreensível o modo parcial com que José Saramago lidou com seu primeiro romance, levando, a meu ver, a crítica a fazer o mesmo. Vide seu comentário sobre a narrativa na entrevista concedida ao jornal *O independente*, em 17 de maio de 1991:

Escrevi o meu primeiro livro aos 25 anos, em 1947. Chamava-se a “Viúva”. Foi publicado pela Minerva, mas o editor achou

que “A Viúva” não era um título comercial e sugeriu que se chamasse “Terra do Pecado”. Pobre de mim, queria era ver o livro editado e assim saiu. De pecados sabia muito pouco e, embora a história comporte alguma actividade pecaminosa, não eram coisas vividas, eram coisas que resultavam mais das leituras feitas do que duma experiência própria. Não o incluo na minha bibliografia, apesar de os meus amigos insistirem que não é tão mau como eu teimo em dizer. Mas como o título não foi meu e detesto aquele título... Acho que é por isso que resisto a aceitá-lo. Um dia, quem sabe se não reconhecerei a paternidade uma vez que há por aí exemplares.

Ainda no que se refere à compreensão parcial que José Saramago teve desta obra, fazendo uma paráfrase com a epígrafe de *O ensaio sobre a Cegueira*, «se podes ver, repara», o escritor parece não ter reparado muito bem no que realizou em *A viúva*, pois ainda que centrada na protagonista, deslinda-se aos nossos olhos uma típica narrativa de família, muito embora Saramago não tenha reconhecido esse tipo de mote em nenhuma de suas produções, conforme assumiu na já mencionada entrevista concedida a José Rodrigues dos Santos:

Creio que seria incapaz de contar uma história corrente de uma família que tem os seus problemas, que os resolve ou não, que tem contradições, conflitos internos e tudo isso – seria incapaz de contar uma história dessas. Repare que uma grandíssima parte da literatura universal se fez com essas histórias, não é? O século XIX é no fundo feito de histórias de famílias, e até mesmo o próprio século XX. Mas eu necessito que se me apresentem a ideia, a que eu não chame provocadora que ponha cá fora alguma preocupação minha, mesmo que eu não esteja muito consciente dela. (Santos, 2010: 31)

Não há como negar que em *A viúva* temos justamente uma história de família que Saramago se disse incapaz de contar. Trata-se de um bom exemplo de que mais vale nos guiar por aquilo que a obra nos diz do que por aquilo que o autor falou dela. O frequente esquecimento da ficção aqui em comento, quando se tem em vista a produção completa de José Saramago, talvez se dê justamente pelo fato de os leitores e a crítica terem considerado mais os julgamentos do autor do que o conteúdo da obra propriamente dita.

Para efetivamente encerrar, eu gostaria de mencionar que se as ponderações feitas por Saramago sobre o romance aqui em causa

podem ser questionadas, o mesmo não podemos dizer acerca de suas perspectivas sobre o gênero textual no qual mais produziu, o romance. Na entrevista que utilizo aqui, o escritor propõe o seguinte:

Não estou de acordo [com ideia de morte do romance] porque, se fizermos uma leitura daquilo que se vai fazendo não só aqui como noutros países, o romance abriu-se, deixou de estar preocupado com a história mais ou menos verossímil. E abriu-se a quê? Abriu-se à poesia, abriu-se ao drama, abriu-se ao ensaio, abriu-se à filosofia. Em minha opinião, o romance – de acordo com as transformações por que passou recentemente e continua a passar - deixou de ser um gênero para se transformar num espaço literário. [...] Deixou de ser um gênero classificado e dando a ideia de que fica definido para todo o sempre. Não: modificou-se, alterou-se, encontrou, por instinto ou fosse porque fosse, portas de entrada. No fundo, para lhe dar uma imagem, é como se o romance fosse o mar e recebesse água dos seus afluentes, e que esses afluentes fossem, como eu digo, a poesia, o drama, o ensaio, a filosofia, tudo isso. O romance tornou-se outra coisa (Santos, 2010: 41)

Trata-se de uma interessante reflexão que adensa a concepção clássica do romance moderno enquanto um gênero aberto, que dá liberdade de construção, sem regras rígidas de composição, do qual nosso autor se serviu, de forma magnífica e encantatória para dialogar com a realidade.

Referências

- Santos, J. R. (2010). *A última entrevista de José Saramago*. Rio de Janeiro: Usina de Letras;
- Saramago, J. (2010). *Terra do Pecado*. Lisboa: Editorial Caminho;
- O independente* (1991). Lisboa, (17 de maio).