

Representações Femininas Em Helder Macedo E Saramago: Olhares Masculinos

Profa. Dra. Profa. Dra. Marisa Corrêa SILVA - ¹ (UEM)

Resumo:

Este trabalho visa discutir especificidades do olhar masculino dos autores José Saramago e Helder Macedo sobre personagens femininas, a partir da perspectiva do materialismo lacaniano. Libertárias e admiráveis, as protagonistas desses romancistas possuem, em sua representação, marcas do olhar masculino de seus criadores. Entretanto, a crítica feminista tradicional não oferece uma abordagem satisfatória para essas marcas, sendo necessário lançar mão de outra ferramenta teórica a fim de discuti-las.

Palavras-chave: Personagem feminina, materialismo lacaniano, Helder Macedo, José Saramago

Introdução

Já foi observado que tanto Helder Macedo quanto José Saramago têm profunda simpatia por personagens femininas e, cada um à sua maneira, ambos criam mulheres fortes e independentes, anticonvencionais, competentes e ativas, contrariando a representação convencional, falocêntrica, do feminino. Podemos citar trabalhos como o de Simone Pereira Schmidt (2000), ou as observações de Mônica Figueiredo (2001), que confirmam essa opinião.

Mas essa representação sempre é nuançada, como nota a própria Schmidt (2000), ao chamar a atenção de seu leitor para o grau de idealização de Maria Sara, da *História do Cerco de Lisboa*. Em Saramago, existe uma predominância de personagens femininas coerentes, centradas, generosas, que persistem em seus afetos e demonstram coragem e serenidade excepcionais face às adversidades. Isto enfaticamente posto, atentemos ao fato que, em pelo menos dois romances de Saramago, *Memorial do Convento* e *A Caverna*, essas mulheres ocupam um papel de coadjuvância nos eventos. Moralmente impecáveis, mas afastadas do centro das ações “heróicas”, das tomadas de decisão.

Em *Memorial do Convento*, Blimunda é quem possibilita o funcionamento da passarola, com seus poderes. Ainda assim, quem voa na passarola são Bartolomeu Lourenço e Baltasar, condenando Blimunda a anos de peregrinação em busca do amado, remetendo ao mito de Psiquê. Em *A Caverna*, Marta não vai até o espaço guardado conhecer o mistério iniciático pelo qual passam Cipriano e Marçal. Isaura Estudiosa tampouco modifica as opiniões de Cipriano: apaixonada, deve aguardar que ele tome a iniciativa de se declarar e de ir viver com ela. Depois, seguiu-a em sua busca.

Podemos ver o mesmo padrão em algumas outras mulheres saramaguianas: Maria Sara, de *A História do Cerco de Lisboa*, embora seja superior hierárquica de Raimundo, funciona como incentivadora, como alguém que estimula ao revisor a provar a si mesmo que ele ainda pode conhecer o amor e a realização pessoal. Claro que a relação desse casal é um pouco mais ambígua, porque mediada pelo texto que Raimundo escreve, e que fascina Maria Sara a ponto de ela cobrar repetidas vezes que Raimundo complete essa nova História, como uma espécie de prova cavaleiresca, na qual o homem demonstrará ser digno da afeição/admiração da mulher. Embora essas mulheres estejam muito longe do estereótipo de fragilidade e de incompetência que caracterizam os textos falocêntricos, elas acabam por ser primordialmente o esteio e a base firme de onde os homens podem levantar vôos. Apesar de independentes e sábias, essas mulheres têm papéis restritos na diegese, confinados ao apoio afetuoso e benevolente ao homem, e este, sim, passará pelas “aventuras”, pelas experiências avassaladoras, pelas epifanias.

Em Helder Macedo, as personagens femininas podem ser fortes (Paula), frágeis (Ana, mãe de Paula), repelentes (Fernanda, cunhada de Paula), chocantes (Joana) ou mesmo eticamente ambíguas (Júlia, no início de *Sem Nome*), mas Margarida Calafate Ribeiro, em comunicação feita em congresso nos EUA, já apontou o problema, de as protagonistas macedianas serem configuradas primeiramente pela capacidade de atração sexual, pela beleza, de onde deriva qualquer poder que elas possam ter, e mais especificamente, qualquer interesse que a voz delas possa constituir dentro da narrativa.

Se a visão do feminino em Saramago e em Macedo é respeitosa e positiva, cabe ao crítico honesto reconhecer que, curiosamente, ainda existem nessas representações traços que podem ser lidos como originários de uma ordem falocêntrica. Não se trata de cobrar que o escritor modifique seus futuros retratos de mulheres: muito menos, de sugerir que suas obras tenham menor importância do que a que lhes é atribuída até mesmo pela crítica feminista. A permanência de traços falocêntricos é significativa porque aponta para a persistência do falocentrismo na sociedade e nos discursos hegemônicos. Mas não basta resolver a questão apontando “machismos”, ou “resquícios falocêntricos”, nos dois romancistas. Se o problema existe, essa é a saída mais superficial para as marcas do olhar masculino na representação feminina elaborada por ambos.

Propomos, portanto, lançar mão do materialismo lacaniano a fim de discutir esse tema. Iniciaremos nossas considerações sobre Saramago e depois abordaremos a obra de Macedo. A contribuição dos estudos lacanianos para o enriquecimento da crítica feminista já foi apontada por Elizabeth Grosz, nos anos 1990.

1 Saramago: o outro feminino.

Mesmo a mulher do médico, em *Ensaio Sobre a Cegueira*, tem sua experiência “aventuresca” determinada por uma circunstância eventual: o fato de ser imune à epidemia. Ela vê essa imunidade como uma espécie de maldição. Aventuráramos se o mesmo ocorreria com uma personagem masculina, ou se, ao contrário, esse homem com olhos tentaria tornar-se um rei na terra de cegos. Saramago faz com que a aparente vantagem da protagonista se dilua na impotência dela para modificar o horror que se desenrola e do qual ela é a única testemunha visual. Temos também a mulher sem nome, em *O Conto da Ilha Desconhecida*, cuja decisão “aventuresca” de deixar o palácio e seguir o homem que deseja pelo mar sem fim é determinada e possibilitada pela iniciativa do homem, que sonha buscar a Ilha, indo pedir ao Rei que lhe dê o barco. A “aventura” feminina é relacionada a seguir o homem.

Os corpos femininos, portanto, são corpos amorosos. Destinados ao cuidado, ao afeto e ao apoio generoso das vontades masculinas, algumas vezes até mesmo explicando a esses homens o que de fato eles buscam. Positivo, sem dúvida, mas não será uma reiteração da idéia de mulher como “ser para”, diferente do homem, que deve buscar um destino de realizações? Talvez por isso as relações amorosas em Saramago sejam pouco tensas, harmônicas e, mais ainda, deixem no leitor uma sensação de utopia: A mulher amada aparenta ser um *objeto a* que pode ser alcançado e, uma vez alcançado, reinstituiria uma harmonia, uma completude narcísica, ao homem. Em Lacan, a permanência no estado de união com a mãe significava a morte: em Saramago, uma beatitude possível.

Isso implica numa recolocação do Pai (enunciador da Lei enquanto proibição e castração simbólica), o que, de fato, não ocorre. Marta evidentemente é apegada a Cipriano e aceita seus valores: Marçal, progressivamente, desafia o próprio pai, colocando-se mais e mais, através da influência de Marta, ao lado do sogro. A rivalidade entre ambos se resolve através de uma progressiva identificação. A marca da queimadura na mão de Marçal, feita quando ele tentava agradar a namorada, trabalhando no forno da olaria, marca a inadequação do gênero aos olhos do oleiro: é a mancha que assume o lugar do objeto, no caso, Marçal. Quando Marçal chama Cipriano de “pai”, a rivalidade acabou: a Lei enunciada por Cipriano é aceita, a identificação se completou e o sogro pode ver no gen-

ro uma continuação legítima de si próprio. Podemos ler *A Caverna* seja um romance de afirmação da autoridade paterna do protagonista, cujos valores acabam por ser aceitos por todos os que convivem com ele, o que inclui Isaura.

Mas o Centro surge como o novo enunciador da Lei, o novo castrador, reduzindo o patriarca Cipriano à figura que subsume o resíduo patético de uma castração radical: o velho, o inútil, o desempregado. Para sobreviver, Cipriano tem de escapar das proibições enunciadas pelo Centro: de se sustentar, de amar, de respeitar a si mesmo. Mas na visão de mundo saramaguiana, o Centro (que é símbolo do Capitalismo) não representa o Nome do pai (*Nom du père*) lacaniano: a proibição, o corte fundamental, a ruptura que instaura a falta mas que, em compensação, insere o Simbólico, impedindo que o Desejo da Mãe/Outro (*mOther's desire*) anule o indivíduo, engolfando-o. Não, trata-se de um Pai saturnino, devorador dos próprios filhos, cuja ação (unicamente castração) é levada às últimas conseqüências, destruindo o Sujeito, realizando uma pulsão de morte.

Neste sentido, é lógico que o princípio feminino seja benéfico e vivificador: a reunião com a Mãe não é, novamente, lacaniana, a fantasia impossível porque, se realizada, seria a morte. É, em vez disso, o desafio radical ao Pai saturnino: a afirmação do Desejo em contraposição à pulsão do consumo; a (re)constituição de uma esfera de completude, idílica, sem tensões, na qual o Desejo do Outro e o do indivíduo não mais existem como entidades separadas. Lacan argumentaria que essa idealização é equivocada, inatingível. Então, como fica a analogia entre a amada e o *objeto a*?

Em *Memorial do Convento*, as figuras propriamente paternas são reduzidas. O Rei, pai da nação e enunciador máximo da Lei, é desautorizado o tempo todo pelo texto; da mesma forma, os bispos, pretensa encarnação da vontade divina. Ridicularizados, monarca e autoridades eclesiásticas são postos sob o escrutínio do leitor. A lei enunciada só se mantém através do uso da força: autos-de-fé, exército seqüestrando homens para trabalhar em Mafra. Ora, como tal, a Lei se desautoriza, deixa de ser elemento fundador e se esgota na esfera do político, passando a ser claramente apenas a expressão dos interesses do Poder; e, para se impor, necessitou da cumplicidade de ao menos uma parte das suas vítimas (soldados, carrascos etc.).

Não sabemos nada sobre o pai de Blimunda, apenas sobre sua mãe, de quem ela herda os poderes mágicos; ao recusar olhar Baltasar por dentro, ela não somente jura respeitar sua privacidade, mas também confere a ele uma situação de figura paterna substitutiva, de quem não se pode questionar as motivações. O pai de Baltazar também não é uma figura de força e poder, embora Baltazar leve Blimunda viver com ele e com sua mãe em Mafra. Bartolomeu de Gusmão é uma figura ambígua; se é através dele que se realizam os “dois casamentos” de Baltasar e Blimunda (o primeiro, simbólico, e o segundo, convencional), também é ele que convence a protagonista a desafiar as convenções, utilizando seus poderes para obter as vontades que moverão a passarola. A simbologia fálica da máquina voadora é evidente, seu uso acarreta não só a própria destruição como também punições para o frei e para o ex-soldado: um enlouquece, o outro se perde da amada: ambos são destruídos como conseqüência do vôo.

Talvez isso possa ser recolocado se pensarmos que, nos dois romances de Saramago abordados neste estudo, a mulher é geralmente assimilada a uma emanção do sujeito, um complemento ideal, um excesso feliz que, em vez de assustar o protagonista masculino, ajuda-o a reconhecer-se enquanto sujeito íntegro. Não é musa nem *objeto a*, portanto. Até mesmo a mãe de Marçal, embora descrita de maneira a torná-la antipática ao leitor, está em plena harmonia com seu parceiro, pai de Marçal: ambos desejam morar no Centro e recriminam em uníssono o casamento do filho e o progressivo afastamento dele.

O encontro amoroso entre os casais saramaguianos é descrito de forma poética e, nos dois romances de que tratamos, fortemente carregado de simbologias ritualísticas. Ao perder a virgindade, Blimunda molha a ponta dos dedos no próprio sangue e traça uma cruz no peito de Baltasar e no seu próprio. Quando Cipriano encontra Isaura em sua (dele) casa, o leitor é levado a imaginar

que Cipriano interpretou esse encontro com sinal, presságio. Por isso a intensa carga emotiva do diálogo: “Uma noite fiquei a dormir na tua cama (...) Nunca mais dormirás noutra” (p. 342). Macedo utiliza uma estrutura semelhante em *Pedro e Paula*, na descrição da morte de Gabriel. Sentindo que o enfarte que o matará é inevitável, ele faz amor com a companheira para morrer dentro dela. Paula, com sua costumeira generosidade, entende o gesto dele, ou pelo menos assim o diz ao contar a cena ao Macedo-narrador. Nos romances seguintes, porém, Macedo não retoma essa simbologia de Mãe-Terra céltica. O sexo retoma sua função vital, mas despidido de simbologias sacralizantes. Já para Saramago, encontramos a simbolização (não no sentido laciano, mas no de transformação literária de atos em alegorias) da união sexual em outros textos, como a tocante cena entre Jesus e Madalena em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, só para citar um dos exemplos mais óbvios.

É como se o corpo feminino em Saramago fosse o veículo da união do humano com o sagrado, mesmo que o sagrado não se refira necessariamente à religião institucionalizada, mas sim ao estatuto que Alain Badiou chamou de “imortal” em *Ethics*: o ato de fidelidade ao Evento, ao Verdadeiro que desafia as convenções e imposições sociais, o Novo que institui uma nova visão do mundo.

Ora, o feminino é uma das instâncias que está historicamente ligada a uma situação de opressão; e opressão agravada quando a mulher também fazia parte de uma minoria social, racial etc. Podemos postular que Saramago proponha em seus textos uma visão idealizada, no sentido platônico, do feminino, ecoando o “eterno feminino” de Goethe, o belo que faz transcender, que eleva. Por isso a ausência de tensão e de erros de comunicação entre os casais amorosos. A mulher, nesse caso, mais do que uma mulher de carne e osso, é inequivocamente partícipe desse significado metafórico e metafísico. Para criticar a situação de submissão, os textos desse autor optam por uma solução que não tem como ser lida de maneira pessimista, ou seja, cuja consequência lógica não é colocar personagens masculinas e femininas em relação de antagonismo irreduzível. Antes, ela viabiliza a convivência harmoniosa entre homens e mulheres, aliados e cúmplices na construção e/ou busca de uma sociedade mais justa.

Claro que essa solução implica também em alguns problemas, uma vez que acaba ecoando um marxismo tradicional, produto do século XIX, ou seja, que não foi pensado num contexto onde houvesse uma visão realmente igualitária dos papéis sexuais. A figura feminina platonizada dos romances de Saramago, embora carregada de uma dignidade fundamental, pode ser mal compreendida a ponto de despertar o ceticismo do leitor ou, pior ainda, ser distorcida para justificar um discurso arcaico: o de que “há uma grande mulher por trás de todo grande homem”.

Numa leitura laciano, essa mulher cujo amor representa a autonomia e a integridade masculinas é, simplesmente, o falo. É a concretização da grande fantasia de sanar a brecha fundamental do sujeito dividido; de fazer as pazes entre o Desejo da Mãe e o Não do Pai (*mOther's desire / Nom du Père*), devolvendo ao sujeito aquilo que lhe falta sem, porém, lançá-lo na situação pré-simbólica, onde ele não existe como sujeito. É, novamente, e por outras razões, uma mulher impossível, uma vez que representa a cicatrização impossível do corte fundamental, da cisão entre o indivíduo e o Outro, da separação traumática da mãe.

Resta então uma pergunta: existe uma saída literariamente viável para representar com verossimilhança uma relação amorosa harmônica, que leve em conta o potencial emancipatório feminino sem criar um antagonismo fatal entre mulher e homem, sem tornar o feminino uma representação da fantasia de completude e sem tornar a personagem feminina, ou a relação amorosa, próxima demais de uma idealização platônica?

2 Helder Macedo: configurações de Narciso.

Em Helder Macedo, a relação é colocada de modo ainda mais complicado. Se suas protagonistas também são fortes, independentes, determinadas e anticonvencionais, suas relações com a narrativa se instauram a partir de um princípio ambíguo. E, dentro da narrativa, podem constituir termos mais que ambíguos.

Em Vícios e Virtudes, a voz de Sá Mendes é um discurso Universitário em relação à Joana; observem que ele se coloca como alguém que “sabe” de antemão, que deseja dirigir-se ao prazer (causado pela escrita e pela leitura de seu romance) a fim de produzir um retrato de Joana enquanto Sujeito. Mas a postura que subjaz ao uso do Saber por parte de Sá Mendes é o autoritarismo do Mestre, que confere de antemão os significados à Joana.

Já a voz da própria Joana é o discurso da Histórica, questionando o discurso do Mestre na busca do *objeto a*. Ela coloca tanto Sá Mendes quanto Macedo na posição do Outro, o Mestre que deve obrigatoriamente produzir um conhecimento sobre ela e sobre aquilo que ela deseja, mas que está de antemão fadado ao fracasso.

A voz do Macedo narrador quer ser o discurso do Analista, se constituindo em *objeto a*, desejado por Joana, de maneira a obrigá-la a falar, a construir por si mesma o significante que revelará o que pode ser sabido sobre ela. Ele fracassa nessa tentativa, pois sua fala é denunciada e revelada como uma forma dissimulada de discurso do Mestre: Ele próprio, Macedo, ocupa a posição do Mestre que tenta colocar Joana sob seu comando; o Saber que ele deseja servirá para produzir um “a-mais-do-goço”, um prazer que será dele, e não dela. Por isso a reação final dele, tentando conferir sentido (ou seja, um retorno ao Significante Mestre) ao *imbroglio*.

Temos, portanto, conforme a opção de cada leitor, o triunfo parcial de um discurso do Mestre; ou a vitória completa do discurso da Histórica, que desmonta os outros. Mas não se pode esquecer que, atrás dessas vozes, existe o autor implícito, que é quem confere voz às três personagens. Sua trama entre os quatro discursos é um reconhecimento de que a voz da mulher pode ser referida, citada, por um autor masculino, mas que isso configura uma apropriação, quase sempre fadada a reinserir o feminino nos limites impostos pelo masculino.

Se Joana só interessa seus narradores, num primeiro momento, por ser sexualmente atraente, ela utiliza a consciência disso para frustrar os dois. Não apenas deixa de ser personagem, mas deixa de ser *sexual commodity* sob qualquer forma, óbvia ou sutil, como realização ou como promessa. Sua fuga, no nível da narrativa, é um efeito de verossimilização: o fato de ela não poder mais ser “contada”, narrada, faz com que ela pareça, aos olhos do leitor, ter escapado dos limites do livro, aproximando-se de uma suposta realidade para além do texto. Ao mesmo tempo, é a reafirmação de sua autonomia, o negar-se aos dois homens desejantes/moralizantes/castradores, empenhados em criar limites para ela.

Numa leitura lacaniana, sua fuga é traumática para Macedo e para Sá Mendes, pois sinaliza uma irrupção do Real, daquilo que não somos capazes de enxergar ou conhecer, embora esteja “sempre-já lá”. Por isso o segundo começa imediatamente a discursar, a reinstaurar a experiência no Simbólico, a fim de se proteger; e Macedo, após hesitações, também tentará ressimbolizar a experiência, ainda que de forma mais ambígua, mais matizada por uma possível cumplicidade com a amiga (?) desaparecida.

Ambos representam, portanto, uma espécie de sugestão, por parte do autor implícito, de que sempre que um homem tentar “emprestar voz” às mulheres, estará fazendo uma interpretação, um travestismo ou um exercício camoniano de reconhecer o desconhecido. Não é por acaso que já em *Partes de África* Macedo assimila o feminino ao continente africano, sublimemente desconhecido e simbolizado na imaginação do europeu.

Quanto a *Sem Nome*, podemos dizer que põe a nu uma ambigüidade no trato com as personagens femininas. Júlia de Sousa tem um poder dentro da narrativa, por ser desejável, da mesma for-

ma que Joana, em *Vícios e Virtudes*, mas a atratividade não basta: Marta Bernardo era bela, mas sua relação com os homens era de sujeição. Torturada pela PIDE, estuprada, Marta encontra José Viana e se apaixona por ele: permite que José compre suas roupas e escolha seu perfume, “ensinando-a” a ser mais bela. Sua origem humilde é um problema a mais: ao contrário de Júlia, que foi criada acostumada a privilégios de classe, Marta pôde sofrer as mais horrendas torturas porque não possuía parentes nem amigos influentes. Ela não utiliza sua boa aparência conscientemente; aliás, como boa comunista, talvez rejeitasse o conceito burguês de 'boas roupas, bom corte de cabelo, bons sapatos', sendo passiva até na relação amorosa, aceitando o Chanel no. 19 e as roupas da Loja das Meias porque isso causava prazer ao namorado.

Ora, a diferença de classes entre Marta, Joana, Júlia e mesmo Paula (*Pedro e Paula*) é bastante marcada. A única personagem de origem operária é a mais passiva das heroínas macedianas. Como, porém, surge de viés, em memórias incompletas de um ex-amante e na imaginação irresponsável da jornalista-quase-romancista, não podemos saber quais eram suas motivações. Marta é, comparada com a solidez literária das burguesas macedianas, um fantasma, uma recordação que se pode manipular, uma ficção que se pode matar com requintes de violência. Talvez o exato oposto de Joana.

Embora isso reflita uma situação *de fato*, que conduz milhões de mulheres a dietas, cirurgias plásticas e a uma ansiedade torturante em relação à própria aparência, não deixa de ser problemático notar que as protagonistas burguesas macedianas estruturam suas relações de poder com os outros baseadas na consciência do desejo que provocam. Marta, porém, abre mão desse “poder”, tornando-se apenas vítima: a autonomia possível à personagem feminina seria, então, uma versão hamletiana do Ser (sedutora e manipuladora) ou não Ser?

Ainda assim, é possível imaginar que um autor masculino se depare com um dilema de esfinge quando trata da representação feminina: pretender que beleza, juventude e/ou atratividade sexual não sejam valores considerados absolutos pelo discurso hegemônico seria falsificar a verdade: criar protagonistas que contradigam esse padrão é complicado. Até mesmo as tentativas nesse sentido acabam se traindo, como exemplifica *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar: o rosto horrendo da protagonista necessita do complemento de um corpo belíssimo. O que, é claro, não significa que, na chamada “vida real” mulheres sem beleza ou idosas não possam ser amadas ternamente: apenas o discurso hegemônico sugere que não. Mas na Literatura de autoria masculina, esse discurso ainda aparece revestido de autoridade.

Por outro lado, brindar uma protagonista com o oposto desses traços “positivos” pode resultar num estranhamento; recusar caracterizá-la, também. A menos que estejamos falando de autoras femininas, como Ana Maria Machado (sua Helena Maria, em *Tropical Sol da Liberdade*, não tem nenhum indício de atratividade ou ausência dela). Em outras palavras: a autoria tem como não sexualizar a sua própria relação com a produção da obra? A gradual transformação do conceito de Belo platônico como sinônimo do Verdadeiro e do Bom num instrumento de opressão dos corpos femininos pode ser questionada pelo autor masculino sem que seu discurso caia em recursos como o “Belo horrível” de Rimbaud, por exemplo? Examinemos mais de perto a trajetória da jornalista para tentar buscar algumas respostas.

Em *Sem Nome*, Júlia inicia como uma perfeita tola: brinca com o poder que a beleza (e os privilégios do dinheiro) lhe concedem, troca favores sexuais por aulas de jornalismo com Carlos Ventura, diverte-se com o namorado de infância a fazê-lo passar pelo jogo de fingir que é *gay* e procurar prostitutas no Parque Eduardo VII, na esperança de ir para a cama com ela. Ela se coloca como objeto sexual e sequer percebe que o faz: segundo o texto, ela vê isso como uma gentileza, como oferecer um doce a uma criança: eles gostam e a ela não custa nada.

O encontro com Viana vai conferir a ela uma possibilidade diferente de usar seu poder. A atração que Viana sente no início é, ao mesmo tempo, por ela e pela perdida Marta: pelo que está em

Júlia “a mais do que ela mesma”. A idéia de ser outra, de usurpar em José a atração lembrada por Marta, faz com que ela se decida pela ficção e minta a ele, eliminando Marta.

Viana é bastante narcísico, como já ficou claro desde o início de texto, quando a ação respeitosa da jovem inglesa no metrô provoca nele o desagradável choque de se confrontar com o próprio envelhecimento. Sua relação com Marta é toda marcada por atitudes questionáveis, desde as menores (escolher roupas e perfumes para realçar a beleza da amante) até a maior de todas: fugir sem antes preveni-la. A ausência de Marta, sentida como culpa, se agrava nas relações com a horrenda Lisa Costa: Viana não é capaz de enxergá-la como ela é, apenas utiliza a disponibilidade erótica e afetiva da secretária enquanto lhe é conveniente. Novamente, uma culpa o impede por décadas de despedir Miss Costa, embora ele saiba que a proximidade alimenta as fantasias dela. Lisa Costa é o duplo monstruoso de Marta, a grotesca encarnação/repetição da culpa sentida.

O resultado do encontro entre Viana e Júlia, duas personagens marcadas por ações irresponsáveis e egoístas, é o contrário do que um texto moralista desenvolveria: a mentira de Júlia liberta Viana de sua pulsão, e faz Júlia refletir pela primeira vez sobre si mesma e sobre a sociedade em que está inserida. Ela desilude o diplomata Duarte Fróis e escreve a crônica apoiando Carlos Ventura. Pode-se argumentar que a conversa definitiva com Fróis só ocorre quando ele exige dela uma definição sobre o casamento, e que o apoio a Ventura vem apenas por piedade, pela afetividade e não pela tomada de consciência.

Discordo desses argumentos: Júlia, se desejasse, saberia continuar adiando uma decisão para Fróis. E a descrição que ela faz de si mesma (jovem, tola, rica e mimada) tal como vista pela direção do jornal, motivo da oferta do emprego no lugar de Ventura, é prova de que ela foi capaz de enxergar o que era, e de mudar esse modo de ser. Mesmo que a mudança tenha sido motivada pelo afeto, ela não é menos significativa: Júlia adquiriu uma capacidade de visão contextual, politizada, que não demonstrara até então: saiu do narcisismo, construído pelas vantagens conferidas por sua origem social e aparência, e passou a simbolizar plenamente o mundo à sua volta, estabelecendo relações (falsas, arbitrárias, como tudo que se constitui pela linguagem, mas mais saudáveis do que a crença de que o mundo e o indivíduo são uma coisa só) com o mundo, finalmente entendido como “o que não é ela”, o outro que a inserção na ordem do Simbólico constitui ao torná-la Sujeito.

Podemos até aventar a hipótese da relação com a mãe ter sido mais intensa do que a superfície do texto dá a entender, o que já vem explicitamente freudianizado quando Júlia se dá conta de que sua leitura do Hamlet de Peter Brook pode ter sido motivada por lembranças da infância (p.91). A mãe, cuja intensa vida sexual com o segundo marido era entreouvida pela criança Júlia cheia de curiosidade, curiosidade que a leva a tomar iniciativa nas brincadeiras de médico com o amiguinho da mesma idade, pode perfeitamente ter causado o comportamento da jovem Júlia: o desejo da mãe, construído pela menina (que se interrogava se os gemidos indicavam excesso de prazer ou dor), impediria que ela completasse a separação fundamental. A jovem repete e repete a experiência sexual sem dela retirar nada mais do que uma “higiene”, uma “lubrificação”, que é a palavra usada para descrever os encontros com Carlos Viana. Ela é uma “alma expectante num corpo adiado”, diz o narrador (p.73)

Ora, a partir do encontro com Viana, o poder dela, embora constituído através da boa aparência, foi utilizado para transcender a existência em função da aparência. Júlia descobriu que pode ser mais do que uma moça bonita. Sua primeira atitude não é “ética”: apresenta uma ficção como relato verídico. Seria um jornalismo semelhante ao dos tablóides ingleses e norte-americanos, com seu sensacionalismo que não se preocupa minimamente com a veracidade. Ela brinca com essa nova forma de usar o poder da mesma maneira com que brinca com o próprio corpo. Mas os resultados fazem com que ela repense o que fez, e logo a seguir, na crise de Ventura, ela decide agir de outra forma. Embora sua boa situação financeira facilite a decisão “ética” que toma (uma pessoa que precisasse desesperadamente do emprego no mínimo hesitaria em fazer o que ela fez), abre-se um es-

paço para o crescimento individual, para alguém que consegue refletir sobre o papel que ocupa e as possibilidades que tem de intervir em seu meio.

Assim, Júlia passa primeiro por um processo de identificação com Marta: tenta reproduzir seu penteado, usar um vestido da época, sentir o que Marta sentiu, como num exercício de composição de personagem para atores. Ora, o vestido era um antigo vestido da mãe; e Júlia fantasia, num de seus “ensaios de romance”, ver Marta envelhecida, usando dentadura, seguindo-a como um fantasma benéfico, protetor. Não é preciso mais que isso para aventar a hipótese de a experiência ser uma projeção de Júlia no *alter ego* que é, a um só tempo, ela mesma e sua própria mãe. A experiência desejada é a de ser amada por Viana, o homem mais velho, ao mesmo tempo amável (educado, vulnerável) e temível (com “olhos de inquisidor”). Brincar de se ver em Marta acaba funcionando como uma atualização da fase do Espelho, na qual a própria imagem refletida é investida tanto de potencial narcísico (comprazer-se no exterior do outro porque ele é eu) quanto agressivo (investe-se no outro a nossa pulsão de morte).

O próprio Duarte Fróis faz piadas com o conteúdo freudiano da experiência de Júlia, mas numa leitura lacaniana, a significação da experiência não seria obter o amor do pai (divorciado da mãe, lembremo-nos), mas separar-se da mãe, efetivar definitivamente o corte fundamental, libertando-se do Desejo da mãe – que era um desejo pelo homem mais velho. Júlia brinca com uma variedade de fantasias sobre como solucionar essa fantasia: realizar a substituição edípica entregando-se a Viana, realizar a pulsão de morte imaginando o assassinato de Marta por Viana – e a necessidade iminente dele matá-la, Júlia, também, por ela saber demais - e acaba optando por “matar” Marta, desfazendo a projeção e a identificação, o que é confirmado pela subsequente afirmação de Viana, sobre a semelhança entre as duas talvez não existir.

É por isso que Júlia não fantasia outra solução literariamente possível: descobrir o paradeiro de Marta, reuni-la ao antigo amante, num final feliz hollywoodiano, o amor eterno e imorredouro recompensado com a felicidade. Ela percebe instintivamente que esse desfecho seria um anticlímax, e não pelas razões “jornalísticas” que expõe (Marta estaria envelhecida, prosaica, não poderia ser amada por Viana por não se adequar mais à imagem da bela jovem perdida). Se estivéssemos num universo literário onde o amor romântico fosse aceitável, a Marta cinquentona poderia perfeitamente ser o objeto desse amor imorredouro. Mas nesse romance onde o amor, embora possível, não é o tema, mas sim a culpa, o narcisismo e a busca de uma ética viável, encontrar Marta não resolveria nem a falha fundamental de Viana, nem promoveria o corte necessário a Júlia: apenas empurraria a ambos para novas formas da mesma pulsão.

Por isso, nessa leitura, é coerente que Marta tenha desaparecido sem deixar vestígio. A mulher-vítima, passiva, desaparece, morta ou emigrada; Viana deixa de repetir compulsivamente o ato que o faz sentir-se culpado, deixa de lamentar o passado - e a juventude perdida- e deseja colaborar como puder na construção de um futuro possível; e Júlia encontrou um projeto, ainda que não desenvolvido, de subjetificação. A própria relação com o corpo muda: ela se recusa a levar adiante o projeto de “fazer malvadezas” a Duarte Fróis, sugerindo uma superação da busca do Desejo da mãe. Podemos ler o romance como o desatamento de um “nó” neurótico nos dois protagonistas: o dele, obsessivo, eliminando o Outro na busca do *objeto a*; o dela, histérico, eliminando a si própria como Sujeito ao se identificar totalmente com o desejo do Outro.

A relação com a proibição paterna é menos proeminente nesses dois romances do que nos dois de Saramago. Viana, Marta, Joana, Júlia, possivelmente João se colocam em posição de desafio às expectativas paternas: o que, comenta Bruce Fink (1999), também é uma maneira neurótica de existir em função da Lei. Duarte Fróis, o irmão de Joana, os pais de Marta Bernardo e o pai de Júlia obedecem às proibições paternas. Quaisquer conflitos decorrentes dessas posturas (obediência/desafio) são adiados, minimizados ou relevados nesses dois romances, ao contrário da tensão entre os gêmeos Pedro e Paula, no romance do mesmo nome. A relação amorosa feliz tampouco é

idealizada ou tornada símbolo de uma completude masculina, como testemunha o depoimento do “autor”-narrador sobre si mesmo em *Vícios e Virtudes*.

Os corpos femininos em Macedo, portanto, são expectativas adiadas: ora o *objeto a* para o narrador enfatado (Paula, Joana, Júlia), ora a vertente terrível do *objeto a* a apontar para o vazio insuportável do Real (Marta, Joana a jovem inglesa ruiva); ou ainda a paródia grotesca, por inversão, do *objeto a*, a abjeção letal de Lisa Costa. São disparadores da narrativa, pois ameaçam o narrador com a sombra da *Jouissance*, obrigando-o a narrar para simbolizar, exorcizando as experiências do Desejo e da Pulsão. A tensão entre masculino e feminino, em vez de resolvida pela anulação de um dos pólos, ou da assimilação de é posta para funcionar como força motriz do ato de narrar.

Conclusão

Retomando Alain Badiou, homens e mulheres enamorados, em Saramago, não são apenas dois indivíduos: são um só, compondo o sujeito da Verdade do amor. Igualmente, se ambos estão em luta contra o paradigma do Capitalismo, constituem o sujeito da História, tal como entendida por Marx: as complicadas relações entre os sexos se dissolvem na fidelidade saramaguiana ao Evento do Comunismo. A mulher é o falo idealizado, sanando o corte fundamental do indivíduo e restaurando a (falsa, impossível) harmonia. Já em Helder Macedo, o Evento é menos firmemente estabelecido: é o desejo de buscar uma coerência, uma saída para o humanismo que não dependa mais da antiga divisão política entre Esquerda e Direita, cujos contornos, para esse autor, encontram-se esbatidos e difusos, para dizer o mínimo. O texto macediano é otimista, mesmo quando não parece sê-lo, pois espera o Milagre: homens e mulheres reconhecem suas naturezas animais (no sentido de serem corpos que buscam a sobrevivência e o próprio interesse), mas desejam firmemente embarcarem na Verdade, na fidelidade ao Evento que os tornará imortais, pois isso fará com que superem essa natureza animal.

Portanto, as configurações particulares que tomam as personagens femininas em Macedo e em Saramago não pode ser corretamente compreendida se utilizarmos apenas o olhar de um discurso feminista mais engajado, que deseja promover a ação política de reverter a dominação falocêntrica. É preciso lançar mão de um outro aparato teórico, para compreender que, em Saramago, o feminino não é o Outro, mas sim o Mesmo, subordinado ao processo de verdade da luta contra o sistema capitalista, o que reduz ao mínimo a representação de tensões possíveis entre homens e mulheres: ambos participam da oposição ao lucro, ao poder e à hegemonia. Em Macedo, o feminino é um Outro cuja representação precisa realizar um jogo entre pulsão e desejo, a fim de motivar a narrativa, que é recorrentemente uma narrativa de busca de um Evento possível, um milagre que se insere na indescritível experiência de ressimbolizar o Real, tentando uma configuração mais favorável a um projeto humanista possível no século XXI.

Em outras palavras, a oposição binária Feminino- Masculino é suavizada a ponto de parecer liberta de tensões em Saramago, graças à visão humanística específica, marxista, desse autor, enquanto é válida e estruturante em Macedo. Por “estruturante”, obviamente, entendo que seja um elemento que suporte a narrativa enquanto sistema, e não apenas tema abordado e/ou desenvolvido na diegese. Para Macedo, o sentimento do Feminino é a invisível atração/medo representada pelo *objeto a*, que aponta para a carência/corte fundamental da psique chamada “normal” e acende o rastilho de um processo de autoconhecimento ambíguo, porém salutar.

Enquanto isso, a “horrenda Lisa Costa” é execrada nem tanto por sua patética submissão a um homem que não a ama, nem por sua obstinada crença em racionalizações antiquadas (ele envelhecerá, cansará de aventuras, casará com ela), mas pela sua fundamental desonestidade em suportar humilhações e fingir-se de cega, calculando seus “ganhos” futuros. Por isso, o corpo feminino em Macedo, apesar de todas as contradições que encarna e/ou suporta, é glorificado na medida em que recusa a desonestidade calculista e medíocre, optando por uma sinceridade que nem sempre significa

“dizer a verdade” quanto aos fatos – uma lógica completamente atípica do pensamento falocêntrico, mas que Badiou aprovaria plenamente.

Referências Bibliográficas

- [1] BADIOU, Alain *Ethics: an essay on the understanding of Evil*. Trad. Peter Hallward. London/ N. York: Verso, 2002 (ed. francesa: 1993).
- [2] FIGUEIREDO, Monica N. “O corpo, esta casa no mundo. A propósito de Pedro e Paula de Helder Macedo.” *Revista Veredas*, Lisboa - Portugal, v. 2, n. 3, p. 77-84, 2001
- [3] FINK, Bruce *A clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis. Theory and Technique*. Cambridge, MA/ London: Harvard University Press, 1997
- [4] MACEDO, Helder *Vícios e Virtudes*. RJ: Record, 2002
- [5] _____ *Sem Nome*. RJ: Record, 2006
- [6] SARAMAGO, José *Memorial do Convento*. RJ: Bertrand Brasil, 1994.
- [6] _____ *A Caverna*. Lisboa: Ed. Caminho, 2000.
- [7] SCHMIDT, Simone Pereira *Gênero e história no romance português contemporâneo: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: PUC/RS, 2000.
- [8] ŽIŽEK, Slavoj *The Ticklish Subject*. London: Verso, 1999.

¹

Autor:

Marisa Corrêa SILVA, Profa. Dra.

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Depto. de Letras

e-mail: mcsilva5@uem.br