

ENTRE O HOMEM E O FANTASMA: LÍDIA À BEIRA DA CAMA, À BEIRA DO MUNDO. ACIMA, MULHER DO POVO

— VANESSA DIDOLICH CRISTANI

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura crítica de Lúcia Martins, personagem do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, criada do Hotel Bragança, local em que Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, hospeda-se assim que chega a Lisboa. Mulher simples e do povo, subverte a imagem da musa Lúcia etérea cunhada por Reis, e o traz à realidade cuja crueza eles não escapam. Ele, porque perde a capacidade de produzir raciocínio; ela porque simplesmente é mulher, e como tal, carrega os costumes preconceituosos produzidos historicamente e estão atrelados ao sistema vigente de Portugal. O trabalho utiliza a abordagem histórica realizada por Sílvia Federici (2017) sobre a nascente da misoginia, atrelada ao catolicismo e ao capitalismo, conceito empregado durante o governo do ditador António de Oliveira Salazar, que o aplicava através de uma visão essencialista, onde à mulher cabiam as tarefas do cuidado com o lar, como vocação. À esta visão a pesquisa atém-se aos estudos de Pierre Bourdieu (2016), que a analisa como a naturalização da dominação masculina, advinda historicamente dos pensadores clássicos, detentores do saber. Ricardo Reis é discípulo desta epistemologia, e está embrenhado em labirintos, que se aludem à multiplicidade pessoana, da qual o autor tece em ironias. À brincadeira de Saramago abordar-se-á os pensamentos de Tzvetan Todorov (1980) para ilustrar o fantástico dentro do texto criado pelo autor português. Saramago nos convida a caminhar pelos labirintos de Lisboa onde todos os caminhos levam a Luís de Camões, reencontro com uma história que parece insolúvel em meio ao regime totalitário de Salazar. Enquanto todos são fantasmas, estão mortos e incapazes de pensar, Lúcia é figura real, personificação do feminino, e que sobrevive por meio à sabedoria.

Palavras-chave: Lúcia; Ricardo Reis; Fernando Pessoa; Gênero; Literatura Fantástica.

ABSTRACT

*This article proposes a critical reading of Lúcia Martins, a character of the novel *O ano da morte de Ricardo Reis*, written by José Saramago, a maid at the Bragança Hotel, the place where Ricardo Reis, Fernando Pessoa's heteronym, stays as soon as he arrives in Lisbon. A simple woman of the people, she subverts the image of the ethereal Lydia muse coined by Reis, and brings it to the reality. He, because loses the ability to produce reasoning; she because is a woman, and as such, carries the prejudices produced historically and linked to the current system in Portugal. This research uses the historical approach carried out by Sílvia Federici (2017) about the origins of misogyny, linked to Catholicism and capitalism, a concept used during the government of dictator António de Oliveira Salazar, who applied it through an essentialist vision, where women the tasks of taking care of the home would fit, as a vocation. In this view, the research goes back to the studies of Pierre Bourdieu (2016), who analyzes it as the naturalization of male domination, historically arising from classical thinkers, holders of knowledge. Ricardo Reis is this disciple and is immersed in labyrinths, which allude to Pessoa's multiplicity, which the author weaves in ironies. In Saramago's joke, will use thoughts of Tzvetan Todorov (1980) to illustrate the fantastic within. Saramago invites us to walk through the labyrinths of Lisbon where all roads lead to Luís de Camões, a history insoluble amid Salazar's totalitarian regime. While everyone is a ghost, are dead and unable to think, Lúcia is a real figure, the personification of the feminine, who survived through knowledge.*

Keywords: Myth; Classical antiquity; Modernity; Shelley; Prometheus; Dramatic monologue

A chuva cai em Lisboa no dia 29 de dezembro de 1935 quando o navio inglês *Highland Brigade* atraca no cais de Alcântara. A bordo está Ricardo Reis, português do Porto, médico, quarenta e oito anos, vindo do Rio de Janeiro, Brasil. Ricardo Reis é também heterônimo de Fernando Pessoa, morto em 30 de novembro do mesmo ano, portanto, um mês antes da chegada de Reis a Portugal. Mas como isso é possível? Ora, “há alguma coisa sobrenatural em tudo quanto presenciamos, e que em verdade a filosofia devia esmerar-se por descobrir”, escreveu William Shakespeare (1877, p. 54); palavras proferidas pelo príncipe Hamlet a seu amigo Rosencrantz, reflexão que José Saramago nos traz, também em tom de tragédia, através do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, lançado em 1984, pela Companhia das Letras.

A catástrofe indica-se já no título da obra e ocorre oito meses após o convívio entre Reis e Pessoa, uma relação gestacional, pois nove meses é o tempo em que o poeta lisboeta possui para seguir no “mundo dos vivos”, tempo em que Reis pode optar por (re)nascido ou morrer definitivamente.

Ricardo Reis embarca no *Highland Brigade* assim que sabe da morte de Fernando Pessoa, notícia dada através de um telegrama enviado por Álvaro de Campos, outro heterônimo. Os oito meses de convívio indicam a ligação entre criador e criatura, pois a aproximação dá-se ainda a bordo, quando o viajante retira da biblioteca do vapor o livro *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, autor inventado por Jorge Luis Borges no conto *Exame da obra de Herbert Quain*. Por que o labirinto os aproxima? Porque as obras de Pessoa e de seus diversos autores, segundo Eduardo Lourenço (*apud* Cavalcanti, 2017, p. 126), são autônomas e ao mesmo tempo religadas pelo fato de gravitarem em torno da experiência de um Eu ausente. Neste sentido, Saramago criou o labirinto de Reis que circunda entre a volatilidade e ao mesmo tempo à materialização do heterônimo, dando-lhe sobrevida, pois o poeta das musas passa por uma espécie de (re)nascimento assim que chega a Portugal, “não se esqueça de que, passados dezasseis anos, sou novo na terra” (Saramago, 2003, p. 54).

Entremeado na encruzilhada, o protagonista saramaguiano vive o mesmo dilema do personagem borgeano: os dois desejam sair de seus labirintos e se tornarem reais, adquirindo autonomia em relação a seus “pais”. Quem traz materialidade a Reis é Lídia, não a musa, mas a camareira do hotel onde fica hospedado. Essa Lídia é tão real que ele pode tocá-la a ponto de envolver-se sexualmente, o que denota um Reis tão abnegado quanto estúpido, pois renega a simplicidade da vida de que tanto fala em seus poemas ao não abraçar a relação com uma simples criada de quem terá um filho.

Quem é Ricardo Reis afinal? Um homem edificado com suas ideias? Fernando Pessoa? Um fantasma? Ricardo Reis é os três. Enigmas criados por Saramago, em meio a tantos no romance, como se fossem alegorias da própria História portuguesa comandada naquele momento pelo ditador António de Oliveira Salazar. A partir das ideologias fascizantes do governo, o autor pensa em personagens que ora são reais, ora são fantasmagóricos, alusão a seu país natal. A brincadeira de Saramago está na hesitação do leitor em relação aos personagens, pois passeia por Portugal entre as múltiplas personalidades pessoanas, uma contraposição à singularidade do eu ausente ricardiano, utilizando o mágico literário, que está entremeado em dúvidas sobre quem é Reis e as demais personagens. Para Tzvetan Todorov (1980, p. 64), um dos temas amplificados pelo fantástico diz respeito ao que chama de “temas do eu”, isto é, metamorfoses e multiplicações da personagem. A carne adicionar-se-á ao espírito e vice-versa.

RICARDO REIS: O HOMEM E O FANTASMA

Assim que desembarca, ele toma um táxi e, sem rumo, deseja apenas que o motorista o leve a um hotel próximo do rio. O rio indica beleza e prudência, sensata calma, advindas da doutrina epicurista (Epicuro, filósofo grego) da qual Reis é discípulo. A sabedoria do heterônimo advém da filosofia clássica, da lírica das musas. Uma de suas odes mais conhecidas possui o título homônimo ao seguinte trecho: “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio” (Pessoa, 1946, p. 23), não coincidentemente, o narrador a cita quando Reis encontra a criada do Hotel Bragança, de nome Lídia.

Essa Lídia, Ricardo Reis avista com balde e esfregão na mão, a secar o chão molhado de chuva no quarto do novo hóspede. Ao recitar mais alguns trechos da ode o narrador não deixa de atentar-se ao valor irônico em que se encontra Reis, “se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia” (Saramago, 2003, p. 30), já que esta Lídia difere-se da Lídia-musa criada pelo heterônimo, esta pensada tal mulher etérea, como também foram Neera e Cloe, divas que, assim como ele, são contemplativas. Segundo Lucas de Aguiar Cavalcanti (2017, p. 132), as musas de Reis são meras espectadoras: “Em sua agonia, Ricardo Reis evoca sempre suas musas que lhe servem de plateia muda. Transmite-lhes seus ensinamentos, convida-as a observar a natureza, a passagem do tempo e a não amar para não atormentar a alma”.

Ocorre que Lídia Martins, a criada, é de carne e osso, mulher simples, de estudo parco, “sem campos nem pastores, numa cidade que a oprime com códigos que ela rejeita. Mulher do povo e não musa, que, por isso mesmo, prefere mergulhar a ficar “à beira-rio”, como observa Teresa Cristina Cerdeira (2018, p. 187). Após voltar de uma de suas tantas caminhadas pela cidade, Reis, já pela manhã, encontra sua cama ajeitada de forma diferente, pois não havia apenas uma almofada, mas sim duas, recado que ele entende explícito. Lídia sabe o quer, propõe-se à sua satisfação, não é inanimada, e subverte relações de dominação, tanto de gênero, pois toma a iniciativa do apelo sexual, em uma época onde isso era tabu, como de classe social, pois pouco importa-se com o fato de Reis ser hóspede do hotel, o “senhor doutor”, como costuma chamá-lo.

O romance se passa durante o período do Estado Novo (1933-1974), comandado por António de Oliveira Salazar, um regime de veias nacionalistas e base integralista e acentuado valor moral católico conservador, fator que o estado-nacional salazarista considerava orgânico à população portuguesa. Desta forma, Deus era a virtude e a família a moral. Segundo Silvia Federici (2017), após o cristianismo tornar-se a religião oficial do estado, no século IV, o clero identificou que a mulher possuía o poder do desejo sexual sobre os homens, e tentando exorcizá-lo, atrelou ao sagrado a maneira de privar as mulheres e o sexo. “Lídia sente-se feliz, mulher que com tanto gosto se deita não tem ouvidos, que as vozes maldigam sobre os saguões e quintais, a ela não lhe podem tocar, nem os maus-olhados, quando na escada encontra as vizinhas virtuosas e hipócritas” (Saramago, 2003, p. 200). O narrador refere-se às vizinhas da casa de Reis, quando este deixa o Hotel Bragança e Lídia passa a visitá-lo. Fica ao encargo de Lídia, portanto, o papel de exorcizar não o (seu) desejo, mas o das vozes maledicentes, já que sequer as escuta, quebra o feitiço do imaginário cristão, o contesta, o devolve à igreja sob as labaredas de seu gozo, na indiferença às senhoras honestas. Lídia pode atestar dubiedade ao ser impassível por não ouvir; porém ela ousa, pois etérea ela não é.

A criada não regula seu comportamento sexual ante liturgias. Desafia as estruturas de dominações históricas e atreladas ao regime salazarista, como a Igreja, as famílias e o espaço social, pois representa um elemento sociossimbólico, enquanto feminino e das questões femininas, que perpassam diversos preconceitos, tal a religiosidade que velou o corpo das mulheres durante tantos séculos, simbolizada pela hipocrisia e virtude das vizinhas. O cinismo, porém, não fica a reboque somente às vizinhas fofoqueiras; Saramago inverte os papéis e coloca Reis e Pessoa com a pecha de preconceituosos:

Apelou para a cumplicidade masculina, Não vamos poder conversar muito tempo, talvez me apareça aí uma visita, há-de concordar que seria embaraçoso, Você não perde tempo, ainda não há três semanas que chegou, e já recebe visitas galantes, presumo que serão galantes, Depende do que se queira entender por galante, é uma criada do hotel, Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção, Esta criada chama-se Lídia, e eu não estou cativo, nem sou homem de cativo, Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou (Saramago, 2003, p. 76).

Pessoa faz troça de Reis ao vê-lo envolvido com uma criada de hotel, logo ele, amante das musas. Lídia, esta terrena, desafia a criação de Reis, o desaponta, e não escapa ao seu escárnio e de Fernando Pessoa, que caminham ao subsolo, personificando características humanas rasas, masculino patético, cúmplices maliciosos.

A incongruência classista a qual Fernando Pessoa faz zombaria demonstra uma constante tensão do heterônimo ao se relacionar com uma subalterna, a ponto de levantar-lhe desejos inoportunos, carnavais, abusivos, violentos: “Está zangado, e ele mal responde, seco, assim à luz do dia não sabe como deverá tratá-la, sendo ela criada poderia apalpar-lhe libertinamente as nádegas” (Saramago, 2003, p. 65). Violências que estão representadas em Lídia como mulher real, que compartilha os infortúnios femininos, para além da idealização.

Ao mesmo tempo em que é figura desafiadora, o narrador coloca Lídia como representação da submissão de classe e gênero. Dentro do contexto europeu, segundo Silvia Federici (2017), as mulheres foram as mais prejudicadas quando a terra foi privatizada e o vilarejo se desfez, pois elas tiveram dificuldades para se sustentar. Nos diz a filósofa italiana: “Para elas, era muito mais difícil tornarem-se ‘vagabundas’ ou trabalhadoras migrantes, pois uma vida nômade as expunha à violência masculina, especialmente num momento em que a misoginia estava crescendo” (Federici, 2017, p. 144). A imobilidade de Lídia, o fato de que ela será sempre apenas subalterna, representa a violência e a guerra contra as mulheres — que acompanha o desenvolvimento capitalista a partir da expansão mercantil feudalista e colonial que reifica e domina os sujeitos —, uma vez que sua profissão está na base dessa produção, “mistificado e naturalizado como ‘trabalho de mulheres’” (Federici, 2017, p. 145), e como pensam os poetas, digna apenas de deboche e de inadequação sobre sua relação com o doutor.

Pode-se entender a conversa do excerto exibido anteriormente, como uma retórica banal e inofensiva ainda mais advinda de homens cultos, detentores do saber clássico ratificado, que naturalizam a dominação por meio da própria tradição mediterrânea conservadas através de estruturas, segundo nos diz Pierre Bourdieu (2016, p. 18):

que protegidas sobretudo pela coerência prática, relativamente inalterada, de condutas e de discursos parcialmente arrancados ao tempo pela estereotipagem ritual, representam uma forma paradigmática da visão “falo-narcísica” e da cosmologia androcêntrica, comuns a todas as sociedades mediterrâneas e que sobrevivem, até hoje, mas em estado parcial e como se estivessem fragmentadas, em nossas estruturas cognitivas e em nossas estruturas sociais.

A naturalização do discurso sexista entranhada na sociedade, e neste caso, à ideologia do governo salazarista, é parte da reprodução da ordem masculina. Segundo Fernando Rosas (2001, p. 1034) a finalidade de Salazar era “estabelecer uma ideia mítica de ‘essencialidade portuguesa’, a partir da qual se tratava de ‘reeducar’ os portugueses no quadro de uma nação regenerada”, à semelhança de outros regimes fascistas da Europa. Esta reeducação separou valores femininos e masculinos, já que a Constituição de 1933 promulgava que havia na mulher diferenças de natureza e as atrelava ao bem e ao cuidado com a família, ao mesmo tempo em que proclamava a igualdade entre os sexos.

A equidade entre os sexos não se concretiza no Estado Novo, porque acreditava-se em uma diferença natural dos sexos; portanto, a mulher era vista enquanto natureza, que possuía predisposição para desempenhar funções ligadas à casa, à família e à criação dos filhos e ao homem cabia a tarefa de prover o lar. Essa dualidade da divisão entre os sexos, segundo Bourdieu (2016, p. 21):

Parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de percepção, de pensamento e de ação.

A visão dualista perpassa o tempo a ponto de se tornar natural e institucionalizada, um discurso do inconsciente que, de acordo com Bourdieu (2016), é sancionado pelo saber adquirido através da velha mitologia clássica. O diálogo entre os poetas segue: “Veio o nome de Lídia, não veio a mulher, Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito” (Saramago, 2003, p. 76).

Lídia Martins não se torna figura poética de Reis, haja vista que é uma mulher, sem o tal nome. A Lídia das odes seria uma mulher inexistente, um fenómeno, a dita musa. O que se nota, portanto, é que há uma desconstrução de Saramago a velhas filosofias representadas estruturalmente pelos dois, mas sobretudo uma ironia do autor, utilizando-se da construção da musa ricardiana, pelo fato de que sob o comando de António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) de Salazar, houve o projeto de educar as massas moral e espiritualmente, através de uma “política do espírito” que não se constituía como “uma fantasia” (Rosas, 2001, p. 1042), e era um fator indispensável para o ressurgimento da nação, e assim, ‘uma preciosa matéria-prima, a matéria-prima da alma dos homens e da alma dos povos’ (*apud* Rosas, 2001, p. 1042).

O retorno da alma ao povo dá-se no romance através do poeta Luís de Camões, que paira sob Lisboa e serve de guia para o protagonista ir ao seu encontro; se todos os caminhos levam a Camões, levam igualmente a Fernando Pessoa. O cemitério dos Prazeres é o primeiro local que

Reis procura após sua chegada, o caminho o leva à sepultura do poeta recém-morto, direção dada pelo funcionário, que solícito, explica a rua e o número, “que isto é como uma cidade” (Saramago, 2003, p. 24). É nos Prazeres que se (re)encontram, como prenúncio de um último ato, e é lá que se confundem (e confundem o leitor). Para Todorov (1980) o fantástico é o tempo da vacilação do leitor com relação ao real e o imaginário, e que decide se o acontecimento é ou não é. Ricardo Reis é Fernando Pessoa? “[À] altura do gonzo inferior da porta, outro nome, não mais, Fernando Pessoa, com datas de nascimento e morte, e o vulto dourado duma urna dizendo, Estou aqui, e em voz alta Ricardo Reis repete, não sabendo que ouviu, Está aqui” (Saramago, 2003, p. 25). Quem ecoa ali estar é Ricardo Reis: “Estou aqui, e em voz alta Ricardo Reis repete” (idem, p. 25).

O sobrenatural fato de que se Reis é Pessoa, e se este está morto, então o primeiro está morto também (morreu junto a seu criador). Porém, Reis desembarca do *Highland Brigade*, hospeda-se no Hotel Bragança, aluga casa, arruma emprego, envolve-se com Lúcia e com Marcenda (falaremos dela adiante): Como ele pode estar morto?

Ora, ninguém mais que Fernando Pessoa multiplicou-se em pessoas. A brincadeira de Saramago está no fato de não só dar vida a um dos tantos heterônimos pessoanos, mas romper a ordem do cotidiano e nos causar hesitação: Quem é quem? Quem está morto, quem vive? Para Cerdeira (2018), quando Fernando Pessoa vai ao encontro de Ricardo Reis nenhum dos dois contesta a inverossimilhança, dado o caráter pessoal do momento, é quando o maravilhoso intervém. Vejamos este trecho:

sentado no sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, ou ambos, não importa averiguar, considerando a insignificância da frase (Saramago, 2003, p. 52).

A naturalidade com que se encontram e, principalmente, com que Reis trata a situação, denota uma realidade sem mistérios, sem fronteiras. “O maravilhoso leva a cabo esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente” (Todorov, 1980, p. 45). O impossível neste caso é o diálogo entre um fantasma e um homem, e que Reis não vê como irregular, pois provavelmente é fantasma igualmente.

É Lúcia quem o investe à realidade, seu ponto concreto, e o materializa por ser ela do povo, por isso paradigma da crueza da vida. A sua relação com ela, se não ideal, é ao menos carnal e o investe à vida. Transmuta-se o racionalismo ricardiano à entrega amorosa. Porém, o fantasmagórico impera, o caminho aos Prazeres não escapa à imaterialidade do protagonista, à brevidade da vida, como explanam estes dois trechos: “Dorme pela manhã adentro, acorda e readormece, assiste ao seu próprio dormir” (Saramago, 2003, p. 229) ou “vemos o chapéu cinzento de Ricardo Reis avançar tão facilmente por entre a mole humana, é como o cisne do Lohengrin em águas subitamente amansadas do mar Negro, mas esta travessia leva seu tempo porque a gente é muita” (idem, p. 44).

A história de Lohengrin, personagem original do poema Parzival de Wolfram von Eschenbach, foi adaptada por Richard Wagner em ópera homônima. Lohengrin navega em um barco guiado por cisnes a fim de resgatar a dama que não pode perguntar por sua identidade. O protagonista saramaguiano caminha pela multidão identificado pelo chapéu, levado/guido por ele. O acessório

é característico de Fernando Pessoa, portanto, Reis é fantasmagórico, ou é Fernando Pessoa a caminhar, afinal, “a gente é muita” supõe a dúvida se são os passantes, se são os poetas. Para Cerdeira (2018, p. 168), a concepção do romance é uma “espécie de desafio de identidade, que investe numa proposta clara: colocar face a face a alienação, a situação de crise e o projeto revolucionário”, que confronta a placidez ricardiana. A hesitação sobre as identidades compõem a formação dos valores perdidos ou ocultados que o momento histórico português (e de parte da Europa) transmitia. A imagem camonianiana utilizada e violada como panfletagem pelo regime fascista português, como propósito conveniente de nacionalismo, está tão morta quanto Reis e Pessoa, experiência que Lúcia Martins também passará.

É LÚCIA QUEM ALCANÇA A SABEDORIA

Lúcia o intriga desde o início. Na visão de Reis é incongruente o fato de sendo criada, chamar-se Lúcia e não Maria.

O pequeno-almoço do senhor doutor, foi ensinada a dizer assim, e, embora mulher nascida do povo, tão inteligente é que não esqueceu até hoje. Se esta Lúcia não fosse criada, e competente, poderia ser, pela amostra, não menos excelente funâmbula, malabarista ou prestidigitadora, génio adequado tem ela para a profissão, o que é incongruente, sendo criada, é chamar-se Lúcia, e não Maria (Saramago, 2003, p. 36).

Há um sentido dúbio quando o narrador diz “e, embora mulher nascida do povo, tão inteligente”, o que demonstra o humor ácido do autor em relação ao pensamento dado ao comum do governo salazarista (e aqui não se dispensam os poetas zombeteiros), de que o povo não possui capacidade cognitiva, é infantil. Porém, mesmo inteligente e capaz Lúcia não se afastaria das vocações equilibristas, da habilidade com as mãos, de um destino “feminino”. Baseado nas encíclicas da Igreja Católica, à contraposição mulher-natureza, o governo salazarista apoiava-se na ideia do homem-cultura; esta dualidade quase cartesiana deu-se como complementariedade, pois, segundo Anne Cova e António Costa Pinto (1997, p. 72-73), “O Estado Novo preferiu ater-se à ideologia fundada sobre ‘a diferença natural dos sexos’, que fez implicitamente, o elogio da diferença, da complementariedade dos papéis próprios à mulher e ao homem”. Os autores complementam o pensamento afirmando que ao homem era reservado o temperamento da cabeça, e à mulher, do coração. Há, portanto, no excerto citado acima, outro sentido dúbio e disruptivo do autor do romance utilizando o heterônimo como analogia: a Lúcia com propensão à prática, que contrasta com o Reis contemplativo, absorto. Há ainda, o fato d’ela ser mulher popular, e que por isso, não foge às suas funções pré-estabelecidas, incluindo as sexuais, fetiches, que denotam a própria sexualização da classe trabalhadora, ácida crítica do autor ao sistema capitalista.

A visão moderna-ocidental atrela(va) o corpo feminino a um organismo vivo, e tal a natureza, passível de exploração. Reis utiliza o corpo de Lúcia como monopólio, ao absorvê-lo sexualmente; desta forma, alcança a mulher que serve como escape a seus desejos. Se ela é impassível ao não dar ouvidos às ordens sociais, e é ao mesmo prática, o narrador nos coloca outro ponto, aqui cercado de incertezas. Ele deixa implícito o curioso caso de que Lúcia pode também ser um

fantasma. Ainda no Hotel Bragança, assim que Reis deixa a porta do quarto entreaberta, urge Lídia, não mais à beira do rio, mas à beira da cama: “um vulto atravessa tenteando, para à beira da cama, a mão de Ricardo Reis avança e encontra uma mão gelada, puxou-a, Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento” (Saramago, 2003, p. 64). A cena demonstra conexão entre os dois, e ao término, com o pensamento triste de Reis, evoca-se a sua não entrega ao amor, ora porque suas criações relacionam rigor e solidão, ora porque Lídia também é etérea, um eu ausente. Ao tocá-la, ele alcança a musa, que só pode ser tocada enquanto ser sublime. Assim que Reis decide deixar o Hotel Bragança ele se depara com questões cotidianas como ir em busca de um local para morar e comprar utensílios domésticos. Ao comunicar Lídia de que tinha alugado casa, ela demonstra sua veia prática:

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

O narrador traz à baila a Antiguidade Clássica, essência das odes ricardianas, e observa que Lídia proporciona sabedoria através da racionalidade. “Ora, sou como sou” (Saramago, 2003, p. 137), é uma constatação segura, incapaz de gerar réplica, porque é Lídia quem parece discípula dos filósofos e das filosofias, é coerente com aquilo que é (mesmo que pense ser apenas subserviente), não tem dúvidas. Neste momento, é Lídia quem alcança a sabedoria de vida e evoca a sabedoria clássica por meio da racionalidade; inverte o instinto feminino.

Se ela é invisibilizada devido à sua condição econômica, de classe e gênero, não se atém ao regaço do mutismo, não se acanha em dar opinião, em contraposição ao alheamento do heterônimo.

abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira, E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se o regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível, mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais (Saramago, 2003, p. 260-261).

Vê-se que a formação do pensamento de Reis, influenciada (ou ludibriada) pela oficialidade dos veículos de comunicação pró-regime Salazarista, sobre as ocorrências na Guerra Civil d'Espanha, liderada pelo General Francisco Franco, donde atribuem-se as ideias fascistas de Salazar, é contestada por Lídia, que se nega a ser mera espectadora do mundo — “Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo” (Pessoa, 1946, p. 32), como deseja Reis nesta ode —, quando afirma que há muitas verdades guerreando e cogita o embate para se descobrir a mentira, que é mais grave que as múltiplas verdades. Assume seu posicionamento e não tem medo de confrontar um homem instruído, a quem desbanca afirmando que é a ele que recai a falta de convicção, de personalidade e de interação com o mundo, quando diz que o médico fala sempre com as palavras dos jornais. Ela segue o caminho inverso e se coloca como sujeita ao contestar a alienação de Reis. Subverte a lógica mulher-natureza ao demonstrar autonomia de pensamento.

O irmão a que fala Lídia, chama-se Daniel, marinheiro, que se envolve na Revolta dos Marinheiros de 1936. Comunista, representa a tentativa da esquerda no combate ao totalitarismo que se consolidava na Europa com o próprio Salazar, Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, além do avanço de Franco à tomada de poder na Espanha.

Lisboa é uma cidade labiríntica que tem como ponto modal a estátua de Camões, este inerte, já não pode alistar-se, assim como seus compatriotas que estão imóveis no cemitério dos Prazeres, como nos informa o coveiro, ao associar o local a uma cidade. Sob a neblina e a chuva lisboeta, em 1936, vivem e circulam fantasmas. “Ricardo Reis disse, Desculpe, e o mascarado respondeu com uma voz que parecia a de Fernando Pessoa, Vai bardamerda, e voltando as costas desapareceu na noite que se fechava. Como disseram as meninas do basculho, é assim no carnaval. Recomeçara a chover” (Saramago, 2003, p. 108). A alegria do carnaval é alegórica e está esmaecida pelo tempo (ou período) fechado. A festa tem aura triste porque talvez todos estejam fantasmagóricos. Está malograda a nação portuguesa.

MARCENDA E A PARALISIA DA MÃO ESQUERDA

Marcenda é a hóspede do quarto duzentos e cinco do Hotel Bragança. Filha do doutor Sampaio, viúvo, típico burguês apoiador do regime de Salazar, ela representa a imobilidade revolucionária, pois tem o braço esquerdo paralisado, após sofrer um trauma (a morte da mãe). É de Coimbra e vai a Lisboa fazer tratamento médico, portanto, dependente de alguma solução que a cure da violência, da perda de (um) sentido. “Marcenda sentou-se, pôs a mão esquerda no colo, sorriu de um modo alheado e distante, como se dissesse, É isto que está vendo, não faz nada sem mim, e Ricardo Reis ia perguntar, Está cansada, mas Salvador apareceu” (Saramago, 2003, p. 81).

A descrição do sorriso alheado de Marcenda alinha-se a uma imagem subjetiva, irreal, que se aproxima das musas ricardianas e é exatamente este o papel desta personagem. Marcenda não tem vida própria, submete-se às vontades do pai, que a leva para se tratar em Lisboa a fim de que possa se encontrar com uma mulher. Como última tentativa para a cura, já que os procedimentos médicos não dão resultado, o pai sugere irem a Fátima, ideia consentida pela menina.

Para não desacatar o desejo do pai, para lhe dar gosto, “se ele disto precisa para ficar em paz com a consciência” (Saramago, 2003, p. 195), Marcenda, obra de arte abstrata, deixa-se obedecer. Sua mão inerte é a impossibilidade de liberdade, paralisia política de um povo-todo, paralisia afetiva de gênero, que prefere ignorar seus prazeres. Envolve-se com Reis, geme após um

beijo, afasta-se; momento em que dispensa o pedido de casamento do amante e mais uma vez, se distancia, agora abruptamente, respondendo-lhe apenas com um “não”, palavra curta, porém, para Reis, com peso extenso de pronúncia, dado o choque da recusa, que só não foi mais longo pelo derradeiro “Não seríamos felizes” (Saramago, 2003, p. 194).

Marcenda é musa porque é oprimida, estátua de um criador, envolta numa redoma cristã, mulher-púdica. O envolvimento com Reis a abala, porém tem o braço imóvel, como mulher, não comanda o próprio movimento, prefere se manter musa, distante e alheia à vida. Se diz tudo, o faz através do silêncio de uma carta que envia a Reis.

Mulher etérea, Marcenda sai da sala de consulta de Reis, após a recusa do pedido de casamento, como se não passasse pela porta, ou sem que alguém a veja. Sua ausência no mundo transforma-nos mesmos fantasmas portugueses que caminham por Lisboa, absortos no 1936 salazarista, enclausurados sob autoritarismos em que todos possuem a mão esquerda incapaz de movimento voluntário. O fragmento abaixo explica a dúvida em relação à materialidade de Marcenda e chama a atenção pela personagem que surge após a saída da menina da sala:

Eu acompanho-a, e assim fez, despediram-se apertando as mãos, ele disse, Os meus cumprimentos a seu pai, ela falou doutra coisa, Um dia, e não acabou a frase, alguém a continuará sabe-se lá quando e para quê, outro a concluirá mais tarde e em que lugar, por enquanto é isto apenas, Um dia. A porta está fechada, a empregada pergunta, O senhor doutor ainda precisa de mim, Não, Então, se me dá licença, já toda a gente saiu, os outros senhores doutores também, Eu ainda fico uns minutos, preciso de arrumar uns papéis, Boas tardes, senhor doutor, Boas tardes, menina Carlota, era este também o seu nome (Saramago, 2003, p. 194).

Não fosse o narrador esclarecer que a empregada se chama Carlota, poderíamos supor que quem está a perguntar ao senhor doutor se ele ainda precisa dela é Lídia. Há, porém, outra vacilação a respeito da funcionária: “Era este também o seu nome” nos alude a Lídia. A criada em momento algum, mesmo durante as intimidades, o chama por algo que não seja “senhor doutor”, ensinada a assim dizer. O destino subserviente de Lídia, que também é o de Carlota, é a mão esquerda de Marcenda. Porém, Lídia, é a possibilidade da vida real, dada a referência a Carlota que está ali. Assim como estariam as mulheres dadas às funções de mulheres, sobreviventes das relações sexistas dentro do sistema capitalista/fascista, pois, como nos diz Federici (2017), a força de trabalho feminino, como produtoras e reprodutoras da mercadoria capitalista, foi essencial para o processo de acumulação do sistema.

Marcenda perdeu o viço, irá murchar com Reis, como ele escreveu: “E colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guardo-a; murche-se comigo” (Pessoa, 1946, p. 161). O heterônimo convida a amada para a vida breve, o protagonista desconfia de sua materialidade: “porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndio” (Saramago, 2003, p. 235), gerúndio que, neste caso, representa a continuidade feminina. Lídia descobre que está grávida e conta a Reis, que procura ser racional, porém, “o que encontra dentro de si é um alheamento, uma indiferença, embora ciente de que é sua obrigação contribuir para a solução do problema, não se sentisse implicado na origem dele” (idem, p. 236). Reis é o homem dentro do homem. Personifica-se a indiferença masculina frente a uma ocorrência que recai à responsabilidade materna. Pesa-se ainda a barreira de classes; neste ponto, Lídia (ainda) é fantasma para Reis, jamais vista, e se presente, gera desconfiança. O filho é um acontecimento que nunca deveria existir, tal a disparidade de mundos.

Ele tem raiva do momento, a paternidade é responsabilidade, peso que não quer assumir, carregar. Age com cinismo e a naturalidade dos animais enquanto Lídia carrega a alegria do afeto e o peso da culpa:

Não ficou zangado comigo, Que ideia a tua, por que motivo iria eu zangar-me, e estas palavras não são sinceras, justamente nesta altura se está formando uma grande cólera dentro de Ricardo Reis, Metime em grande sarilho, pensa ele, se ela não faz o aborto, fico para aqui com um filho às costas, terei de o perfilhar, é minha obrigação moral, que chatice, nunca esperei que viesse a acontecer-me uma destas. [...] Se não quisesse perfilhar o menino, não faz mal, fica sendo filho de pai incógnito, como eu. Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade, distinga-as quem puder (Saramago, 2003, p. 237).

Foge-se o alheamento do poeta. Suas lágrimas de vergonha perpassam qualquer possibilidade de abstencionismo e avançam para uma ação da realidade comumente enfrentada pelas mulheres: o abandono. Reis é tão real quanto o pai incógnito de Lídia. Perde-se seu valor de sábio ao passo do egoísmo. Lídia será mãe-solo e expõe as fraquezas masculinas, como a ideia inicial do aborto e os transtornos de perfilhar o filho. Para Reis, não há distinção entre o choro da vergonha e da piedade.

Assim que sai da primeira visita a Fernando Pessoa no cemitério dos Prazeres, Reis sente náusea e dor de cabeça, um vago como falta. Ao final da obra, na conversa em que Pessoa alerta Reis de que a leitura é a primeira virtude que se perde ao morrer, Reis torna-se irracional, perde a capacidade de ler, pois já perdera a capacidade de ler o mundo quando morre (o homem) Pessoa.

SE O QUE RESTA É SILÊNCIO, LÍDIA CARREGA SUA FILOSOFIA

Frente ao espetáculo fascista, o horror coliga-se ao capitalismo, aquele é inerente deste. Federici (2017) afirma que o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está ligado ao racismo e ao sexismo. Acrescente-se à tirania de classes promulgada pelo capitalismo e consentida pelo fascismo, temos Lídia-paradigma desta submissão, espremida em meio a costumes conservadores dos quais é violentada.

Na cidade-fantasma a tragédia está concretizada, não resta nada, a terra espera. Reis está oco de pensamentos, foge-lhe o raciocínio. O filho de Lídia irá para as guerras coloniais, a morte seguirá inevitável como cantava Reis, o futuro seguirá sombrio e chuvoso. “Vá lá, vá lá, felizmente que ainda se encontram exceções nas regularidades da vida, desde o Hamlet que nós andávamos a dizer, O resto é silêncio, afinal, do resto quem se encarrega é o génio, e se este, também outro qualquer” (Saramago, 2003, p. 23), nos diz o narrador. Lídia, a exceção travestida de regularidades, é o vislumbre da sapiência depositada pelo autor do romance. Se o que resta é silêncio, ela carrega sua filosofia de vida, encarregada, como outra qualquer ou como tantas. Nem musas, nem poetisas. A sabedoria, para além do poder, emana do povo, da importância da mulher comum.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- CAVALCANTI, Lucas de Aguiar. O desejo de não ter amado – uma leitura do universo poético de Ricardo Reis. *Revista Palimpsesto*, v.16, n. 24, p. 125-140, 2017.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a História e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- COVA, Anne; COSTA PINTO, António. O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. *Penélope*, n. 17, p. 71-94, 1997.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática, 1946.
- ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, v. XXXV, n. 157, p. 1031-1054, 2001.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Drama em cinco atos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1877.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

VANESSA DIDOLICH CRISTANI é jornalista e mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), área de concentração em Estudos Literários, subárea em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Atua em áreas de pesquisa como gênero, raça, história e memória. Possui pós-graduação em Jornalismo Literário pelo Centro de Educação Superior de Blumenau (CESBLU). Contato: vdcristani@id.uff.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4156006066563455>.