

A MULHER NOS INTERSTÍCIOS. LEITURA D' *O CONTO DA ILHA* *DESCONHECIDA*

JOANA VIDEIRA

Así, hay que discurrir según las normas del discurso de dominio para tener acceso al alcance del rumor.

Françoise Collin (2016, p. 32)

A epígrafe que encabeça este artigo dá as chaves de uma leitura que parte da convicção que a obra de José Saramago não é simplesmente um discurso que quer ser o depositário de uma verdade, ainda que a mais notável ou destacável de todas. Ao contrário, Saramago construiu uma literatura que quis também ser o lugar da expressão do discreto, do rumor, dos desassossegos imperceptíveis da experiência. Uma obra comprometida com a consciência de que, perante a incomensurável experiência subjetiva, só um discurso que não se feche à desmesura criará uma forma capaz de conter a representação da experiência na sua multiplicidade e variações. Uma literatura que não se contrai às ordens do manifesto, do óbvio ou do hegemónico, mas que se deixa impregnar pela necessidade do incalculável.

Esta construção literária, que parte também de uma ideia de compromisso, é a mesma que aqui se lê n'*O conto da ilha desconhecida*. Uma construção que se elabora – o género assim o exige – de forma diferente da do romance, mas que se vincula, tal como as narrativas longas de Saramago, com o compromisso da arte com o mundo. Compromisso esse, que também passa por representar literariamente as topologias divergentes da existência, seja ela individual, coletiva ou histórica. A partir do conto, a análise centrar-se-á, especificamente, na representação e construção da personagem da mulher, esperando que, com a lente leitora quase

semicerrada, seja possível fazer visível na materialidade do texto a pluralidade intrínseca que contém a obra saramaguiana, também num relato breve como o que aqui se apresenta.

O conto é, como o definiu Ricardo Piglia nas suas *Teses sobre o conto*, “um relato que encerra um relato secreto” (2004, p. 91). Para o autor, o conto é o género literário capaz de fundir e condensar, na materialidade narrada, outro relato que contém a chave do seu sentido e que se vai revelando na leitura. Da mesma forma, *O conto da ilha desconhecida* é um relato, também ele, duplo, ao contar em sincronia a história de duas personagens: a de um homem que quer um barco para procurar uma ilha desconhecida e a da mulher que o ouve e decide acompanhá-lo.

Segundo Piglia, o conto é o género literário onde se “revele artificialmente algo que estava oculto” (2004, p. 94) de uma forma, obviamente, breve. Mas este artifício construído na brevidade consegue, potencialmente, provocar uma visão ou um vislumbre, uma iluminação que o conto pode, num fulgor rimbaudiano¹ ou benjaminiano², revelar uma verdade oculta.

Contudo, aceitar criticamente que o conto instala o seu sentido no equilíbrio entre o manifesto e o oculto é um gesto que leva também à aceitação de uma leitura na qual o sentido deixa de ser evidente, pleno e fixo, para reclamar a sua abertura e necessária contingência. Esta impossibilidade de apropriação do discurso, esta irredutibilidade do significante a um sentido normativo e unívoco é uma das características que faz da obra saramaguiana um lugar de resistência e *praxis* e também um corpo artístico que continua a desafiar a crítica. Uma crítica que, se se quer manter fiel às indicações que o texto dá, deverá instalar-se, ela também, numa posição de abertura, dispersão e multiplicidade, tal como o corpo do texto que analisa.

Tentando não esquecer o anterior, a leitura que aqui se propõe analisa na mulher do *Conto da ilha desconhecida* a forma na qual esta personagem, ainda que posicionada num lugar subordinado da estrutura social do mundo do conto, detém, em realidade, a agência da narração, encaminhando-a consoante a sua vontade. Mas esta agência, esta capacidade ou potência, é exercida não de uma forma direta e visibilizada, mas de forma lateral e intersticial em relação à materialidade textual. É assim, uma mulher que atua desde um sistema que a exclui.

Esta construção da mulher plenamente inserida no sistema desigual do qual é parte integrante e que é capaz, precisamente desde o seu lugar subalterno, de navegar subtilmente na sua vontade liberando-se a si e de passagem, também aqueles que a acompanham, é uma construção habitual da mulher saramaguiana. Em palavras de Burghard Baltrusch a obra de Saramago constrói: “um elenco inumerável de figuras de mulheres fortes, sábias, donas da sua sexualidade e serenamente superiores aos seus parceiros masculinos, sejam elas protagonistas ou figuras secundárias” (2013, p. 155).

Esta “serena superioridade” que menciona Baltrusch é também a que orienta a ação aparente da “mulher da limpeza” como é referida a protagonista do conto. Esta designação de “mulher da limpeza” encerra uma nomeação que é particular à história que se conta, mas que também é coletiva, na forma tipológica. Ela é as mulheres da limpeza, ou seja, as mulheres excluídas da ordem habitual do poder. Mas esta mulher da limpeza é também uma figuração das mulheres que capazes de executar de forma intersticial a sua agência num ambiente que não lhes é favorável e que as expulsa dos lugares de resolução visíveis.

Por isso, no final do conto e embora tenha sido excluída do discurso e dos espaços de poder (por outra parte, ocupados pelos homens da narração: homem, rei, capitão) à mulher da limpeza ser-lhe-á dada nada mais que a chave da resolução do significado do conto. Assim, a mulher será capaz não só levar a cabo o plano que inicialmente era o homem quando este desiste (conseguir e preparar um barco para procurar uma ilha), senão que também é capaz de produzir no destino desse homem uma transformação radical: com ela, a ilha desconhecida que dá título à obra deixa de ser um território externo para ser uma geografia interna e um conhecimento subjetivo e afetivo. Depois da mulher da limpeza, a ilha desconhecida já não será uma topografia externa – uma ilha que se procura com um barco – para ser encarnada num desejo – uma mulher que é desejante e que se deseja.

A ilha desconhecida, depois de revestida pela subjetividade e pelo corpo da mulher, renuncia a ser uma navegação pelos mares do globo para transformar-se numa viagem interna. Uma viagem interna à maneira daquele conhecimento pessoano que formulava Bernardo Soares: “Para viajar basta existir. (...) no comboio do meu corpo, ou do meu destino” (PESSOA, 1982, p. 387). A mesma confusão pessoana, o corpo ou o destino serão confundidos e fundidos na mulher da limpeza, ela é ambos, saber-se-á ao final. O homem que queria procurar uma ilha numa era em que todas as ilhas se haviam encontrado, mapeado e cartografado, acaba por encontrar na mulher esse território desconhecido, essa ilha que é, afinal, um corpo e um destino que afeta e que modifica.

O homem e a mulher do conto – assim são aludidos, arquetipicamente, bílicamente: o homem e a mulher – são o binómio que constrói a narração. Um binómio não essencialista ou determinista, não há aqui mitos androcéntricos propositados, a mulher não é aquela identidade fixa e domesticada, eterno feminino dócil e maternal que os estereótipos patriarcas instituíram para contrapor um masculino ativo e fazedor.

Existe um binómio sim, mas que serve, por um lado, para demonstrar as condições de desigualdade social em que se inserem as personagens e, por outro, para dotar a cada personagem do papel diferenciado no desenvolvimento da narração de forma a que articulem narrativamente duas práticas de existência diferentes e em diálogo.

A narrativa organiza-se, então, através de uma construção dupla: pois é subjetiva, na materialização da história individual de cada personagem; e coletiva, na representação de uma das possibilidades de figuração dos significantes homem e mulher. Esta duplicidade da obra de Saramago é mencionada também pelo filósofo Slavoj Žižek que, em diálogo com o crítico Michael Wood, formula esta ideia de que a ficção saramaguiana se localiza num ponto no qual a literatura – sem renunciar a sê-lo – articula-se de maneira a incluir uma forma e um conteúdo que é ensaístico:

'Son novelas, no ensayos. Pero hacen un guiño a la forma ensayística. En sus obras, la gente no tiene nombre, sólo funciones sociales: el ministro de Justicia, la mujer del doctor, el policía, el funcional de correos, etc. (...) Los personajes y diálogos están agrupados en formas sociales, como si una cultura entera estuviera actuando y hablando a través de sus representantes más significativos'. ¿No es esto estrictamente homólogo a las austeras piezas teatrales de Brecht, en las que los personajes tampoco tienen nombre, Sino solo funciones sociales (capitalista, trabajador, revolucionario, policía), de modo que es como si 'una cultura entera (o más bien, ¿una ideología) estuviera hablando y actuando a través de sus representantes más identificables'? (ŽIŽEK, 2015, p. 254)

Esta leitura tem, pelo menos, duas consequências críticas. Por um lado, ao aproximar a narração saramaguiana à forma ensaística ressalta uma formulação teórica que a obra contém e que supera os limites intertextuais e imanentistas do narrado. E por outro, esta aproximação ao ensaio relaciona a obra literária com a expressão de uma função social da arte num sentido materialista, ou seja, na construção de uma arte que aponte a uma *praxis* social tal como a entende, por exemplo Bertold Brecht.

Estes são também os dois eixos que articulam esta análise. Partindo da tensão binomial da construção das duas personagens, se analisará a construção narrativa da mulher do conto desde a tensão entre ação visível e a agência intersticial. Uma leitura que se resume na relação entre simultaneidade e diferença como ideias articuladoras da construção narrativa.

Assim, por um lado, simultaneidade, que é uma noção que remete à ordenação do relato ocupado pelo o homem e a mulher conjuntamente e do qual ambos são protagonistas desde o primeiro momento. E por outro, diferença, que aponta à problematização daquela ação simultânea e enfatiza que ambos personagens ocupam lugares e operam em dois níveis diferenciados da narração.

De este modo, o conto cria uma simultaneidade narrativa que não é simétrica, antes pelo contrário, é interseccional, como aquelas linhas ou superfícies que, sem ser paralelas, eventualmente, se cruzam. De facto, embora apresentadas conjuntamente, cada um das personagens opera em dois níveis distintos da narração. Por um lado, a ação visível, material e discursiva do homem; e por outro, a ação intersticial, subtil e corporal da mulher. Enquanto o homem ocupa o lugar da agência material, ou seja, das ações que constituem a progressão narrativa; já a mulher dota a narração do seu substrato imaterial: ela é o desejo, o conhecimento e o destino final do conto.

Regressando novamente ao artigo de Baltrusch, recuperamos a interrogação que ali se faz sobre a tensão interpretativa do silêncio de algumas mulheres saramaguianas e, muito especialmente, a possibilidade interpretativa que ali se insinua e que será um dos eixos que articula esta interpretação: “O facto de Blimunda falar pouco (...) induz a dúvida, se se trata do estereótipo cultural-patriarcal do homem eloquente e da mulher falta de eloquência ou da tentativa de construir uma nova linguagem sem condicionamentos androcêntricos.” (2013, p. 170). Retomaremos esta possibilidade enunciada por Baltrusch que lê no silêncio e na inação das mulheres uma via de construção de outro discurso e outra agência, capaz de se articular fora das malhas restritivas das normas patriarcais e androcêntricas.

Efetivamente, no mundo do conto, as ações manifestas são exercidas pelos homens: é um homem que quer um barco, é um rei que o recebe, um capitão de porto quem guarda as chaves das embarcações e são homens que se querem para tripulantes. A mulher é, à superfície, uma espectadora e uma ouvinte, embora detenha – sem que a narração o note demasiado – todas as decisões do conto: ela dá o barco, escolhe o barco, é dona do barco, prepara o barco e, mais determinante ainda, é nela que o homem deposita o seu desejo e nela se guarda a solução do conto.

Há uma discrepância entre o mundo social que o conto explicita - que situa a mulher no último lugar da cadeia de poder – e o desfecho que, finalmente, sucede, no qual a mulher acaba sendo a agente de todas as decisões que fazem avançar a trama. Discrepâncias criadas, em grande medida, através jogo narrativo entre ação visível e agência invisível do homem e da mulher, respetivamente. Assim, por um lado, a “mulher da limpeza do palácio” é situada, desde a primeira vez que assim se a nomeia, no último e mais subordinado degrau da escala social. Já os homens, todos os homens do mundo do conto, detêm a visível potestade atuante.

Perante este preenchimento da atividade pelas figuras masculinas, a construção do lugar da mulher na trama faz-se nos interstícios e em grande medida ajudada pela voz narrativa. Uma vez que a ação está ocupada, maioritariamente, pela personagem do homem, é através da voz narrativa onde se dão a maioria das chaves interpretativas da mulher. É a voz narrativa que, desde as primeiras linhas do conto,

dá a conhecer um mundo narrativo no qual a mulher da limpeza, embora última na pirâmide social, decide sobre o destino da população em nome do rei. O que se nos relata é que ela é uma verdadeira procuradora sem procuração. No entanto, não fosse a voz narrativa explicar este interstício do mundo interno da narração e deduzir-se-ia, logicamente, que num mundo patriarcal como é o do conto, só os homens é que tomam decisões. Diz o narrador nos primeiros parágrafos do conto que sempre que um suplicante se aproximava da porta das petições do palácio o rei:

dava ordem ao primeiro-secretário para ir saber o que queria o impenetrante (...). Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, este chamava o terceiro que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar à mulher da limpeza, a qual, não tendo ninguém em quem mandar, entreabria a porta das petições e perguntava pela frincha, Que é que tu queres? (SARAMAGO, 1998, p. 5-6)

Pedido feito, começa a viagem pelas vias burocráticas, até chegar ao rei. Então, diz-nos o narrador que o rei:

Ocupado como sempre estava com os obséquios, o rei (...) resolia pedir um parecer fundamentado por escrito ao primeiro-secretário, o qual, escusado seria dizer, passava a encomenda ao segundo-secretário, este ao terceiro e sucessivamente, até chegar outra vez à mulher da limpeza, que despachava sim ou não conforme estivesse de maré. (SARAMAGO, 1998, p. 6-9)

O interstício que aqui relata a voz narrativa é que nas mãos da mulher da limpeza estão, nada menos, que os desejos dos súbditos do reino. Não é dito se a mulher é magnânima ou, pelo contrário, cruel ou mesquinha, e estamos longe de qualquer ideal edulcorado com propriedades angelicais de um eterno feminino eternamente suave e aprazível. Simplesmente, é relatado um interstício do mundo narrativo que localiza a mulher da limpeza no lugar de mandatária do rei. A construção narrativa da agência da mulher do conto, segue sempre este esquema, nunca é explícita no mundo narrativo, mas sempre intersticial ou secreta, desviada, passiva ou relatada.

Esta diferença entre as formas de conhecimento dos homens e das mulheres do conto abre uma dicotomia entre segredo e exposição, ação e quietude que explica a tensão narrativa em que assenta o conto. Como explica Elena Losada num artigo

sobre a espera femenina, históricamente, “las mujeres han sido la pieza fija y los hombres la pieza móvil” (LOSADA, 2012, p. 284). Este é o equilíbrio que *O conto da ilha desconhecida* recria: um jogo de forças entre o manifesto movimento do homem e a secreta ação da mulher.

Saramago reelabora, assim, dois dos tópicos da construção tradicional da mulher mais profícios à literatura: a espera e o segredo. E fá-lo, nem precisaria de se dizer, revolucionariamente, ou seja, rompendo e transgredindo. A propósito ainda da relação da espera com o ideal femenino diz Losada que: “La relación de la espera con lo femenino viene dada por la construcción social del patriarcado de la imagen social de la mujer-refugio, punto de regreso de un ser en constante movimiento, el hombre.” (2012, p. 283) Mas, diz-nos ainda Losada, a espera não é sempre uma ação de submissão e pode ser também uma figura de insatisfação, de evolução³. A mulher espera porque o que vê não lhe agrada, não há nada que a faça atuar porque não há nada que queira. A espera é, nada menos, que um sintoma do desejo.

É também nesta condição do desejo como agência disfarçada de inação o lugar desde o qual se constrói a agência da mulher do conto, já que é precisamente no desejo da mulher – o dela e o que nela recai – onde reside o enigma que a trama guarda no seu interior e que não se revela inteiramente até ao final.

A mulher, porque exerce o seu desejo no pequeno espaço que lhe é dado, um espaço que é diferente do dos homens da narração, que é secreto, que se inicia no conhecimento individual e corporal, contém, nesse espaço único e reservado, o sentido do conto. Esta relação entre o sentido da narração, a sua exposição enigmática ou secreta, e a sua condensação textual parte também das marcas e exigências próprias do género literário do relato breve. Ao contrário do romance, marcado pela extensão, o conto é uma brevidade na qual o significado, necessariamente, se vê comprimido. A proposta desta leitura é precisamente que, no caso d' *O conto da ilha desconhecida*, essa compressão cabe toda na personagem da mulher.

Justamente esta ideia sobre a condensação e o segredo do conto que se tem vindo a elaborar é teorizada e analisada amplamente por Ricardo Piglia nas suas *Teses sobre o conto* (2004). Só na visão final do conto é que o leitor é capaz de cruzar o limite da materialidade textual e aceder a esse acontecimento que abre uma fissura à superfície e deixa compreender que, como diz Piglia lendo um conto de Borges: “o outro estava aí desde o princípio e que é ele quem definiu os acontecimentos do mundo” (2014, p.112).

Este outro a que se refere Piglia é, no mundo d'*O conto da ilha desconhecida*, o relato da agência da mulher a que venho aludindo. Aquela mulher que está presente desde a primeira cena do conto, atuando como procuradora do rei, mas de vassoura em punho, camouflada, veladamente. É natural, então, que tanto o homem como a instância leitora, só no final comprehendam que nela estavam as chaves deste

universo em miniatura e não necessariamente no homem, embora ele seja a personagem propulsora da ação, o ser “constante movimento” (LOSADA, 2012).

É possível, então, dizer que *O conto da ilha desconhecida* se constrói numa duplicitade que contém a história de um tempo e de um conhecimento. O tempo que dura desde o pedido do barco até o momento em que se faz ao mar, e que constitui o tempo da narração cujo agente ativo é o homem. E o conhecimento do seu sentido alegórico, que se dá na revelação do subentendido, que é o destino do conto e o seu significado inicialmente obscuro e cuja agente é a mulher da limpeza.

Narrativamente, o conto divide-se em duas partes. A primeira começa com a seguinte frase, que resume a ação que nela acontece: “Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco” (SARAMAGO, 1998, p.5). Efetivamente, um homem pede um barco a um rei para ir em busca de uma ilha desconhecida – convencido, como está, de que tem de haver alguma por conhecer. Visto o rei não comparecer, o homem, deitando-se no chão, anuncia que bloquerá a porta dos pedidos até que o atendam. Três dias depois o rei aparece à entrada da porta dos pedidos do palácio, senta-se e redige a licença para que, no cais, o capitão do porto entregue um barco navegável ao homem.

Ora bem, este plano diegético que se acaba de descrever, é só o relato à superfície que mostra o texto, pois cada uma destas ações narradas está suportada pelo substrato secretamente atuante que é a mulher da limpeza, a cada ação visível do homem, corresponde outra, intersticial. Assim sendo, do outro lado daquelas ações está a mulher quem recebe o homem na porta do palácio, quem cede a sua cadeira para que o rei se sente, quem empresta o seu ombro para que se redija a licença e quem, finalmente, sai do palácio – escondida e em segredo, naturalmente – decidida a acompanhar o homem na empresa.

A segunda parte do conto começa no porto. Novamente, é possível assinalar dois planos narrativos. No primeiro e mais visível, o homem, chegado ao porto, conversa com o capitão portuário para que o ajude a escolher um barco, enquanto a mulher, escondida – novamente –, acompanha a conversa: “Um pouco afastada dali, escondida por trás de uns bidões, a mulher da limpeza correu os olhos pelos barcos atracados, Para meu gosto, aquele, pensou, porém, a sua opinião não contava.” (SARAMAGO, 1998, p. 26). Contasse a sua opinião ou não, o certo é que quando os homens decidem finalmente qual dos barcos era o ideal, diz a voz narrativa:

Assim que a mulher da limpeza percebeu para onde o capitão apontava, saiu a correr de detrás dos bidões e gritou, É o meu barco, é o meu barco, Há que perdoar-lhe a insólita reivindicação de propriedade, a todos os títulos abusiva, o barco era aquele que ela tinha gostado, simplesmente (SARAMAGO, 1998, p. 28).

Conseguido o barco e feita a parceria – laboral já que, por enquanto, a mulher é, nada mais, que a primeira tripulante que o homem aceitou no barco – homem e mulher decidem preparar o barco para zarpar em busca de uma ilha desconhecida. No primeiro dia, ainda atracados, o homem sai em busca de provisões e tripulantes, regressa com comida, mas sozinho.

Enquanto o homem sai e se movimenta pelo exterior, a mulher põe-se ao trabalho no interior do barco. Limpa e afina o barco (cose as velas, encera o chão, deita fora os ninhos de gaivotas – só os que não têm ovos). A mulher faz-se marinheira durante esse período, numa aprendizagem que é feita através do corpo em contacto com o barco. É, sobretudo, um conhecimento que parte do outro, tanto do barco, através do contacto, como do homem, na ausência. A mulher faz-se mestre do barco numa aprendizagem com o corpo e na materialidade da existência. Por isso, faz do barco um ser antropomórfico, outro corpo onde aprender. Assim, o barco tem “as velas como músculos”, “e as costuras como nervos”, e vai aprendendo a arte da marinaria com um conhecimento que não é explícito nem intelectualizado, mas afetivo e corporal: “Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele, Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter” (SARAMAGO, 1998 , p. 32).

O que o conto ainda não revela é que a mulher gosta do barco e do homem também: “gostar é a melhor maneira de ter”. A chave do conto comprime-se nesta ideia, na possibilidade de criar uma epistemologia divergente através, por exemplo, desta serena forma de apreensão do outro, desta aprendizagem intersticial entre a presença e a ausência da mulher da limpeza.

Na primeira noite no barco o homem sonha um sonho bíblico e utópico, que relata uma progressão que vai do universal à singularidade de dois corpos juntos. É o sonho de uma repovoação demiúrgica: nele o barco se faz cidade, e de cidade arca, e de arca pomar e finalmente jardim edénico, individual, ocupado pelos corpos da mulher e do homem.

O conto termina com o seguinte parágrafo:

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos (...). Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar (...) o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma (SARAMAGO, 1998, p. 62).

Regressando à proposta de Piglia, é possível afirmar, então, que o conto culmina nesta revelação final, que é também o seu conteúdo secreto, o lugar onde por fim convergem as duas histórias, a do homem e a da mulher protagonistas. Para

Piglia, a convergência entre as duas narrações que finalmente se cruzam é também uma reflexão sobre os limites e o alcance da narração. A forma é, efetivamente, conteúdo. Em palavras de Piglia:

Com certeza, essa marca no tempo, esse revés, é a diferença entre a literatura e a vida. Cruzamos uma linha incerta que sabemos existir no futuro, como num sonho. Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma da arte. (2004, p. 105)

Este cruzamento, esta passagem secreta do conteúdo pela forma, remete a uma ideia da arte como zona fronteiriça, mas, mais ainda, anuncia a possibilidade da passagem dessa fronteira: “O conto conta um cruzamento, uma passagem, é uma experiência com o enquadramento e a noção de limite” (PIGLIA, 2004, p.112). Também n’*O conto da ilha desconhecida* há um jogo entre níveis e limites a várias bandas, por um lado a nível intratextual, nas dissemelhanças e similitudes da construção da agência e da presença das duas personagens; e, por outro, extratextuais, na projeção materialista da arte fora de si mesma.

Assim, pedir à mulher de um conto a representação de uma agência análoga às mulheres das grandes narrações de Saramago poderia ser uma temeridade teórica, não fosse o texto saramaguiano ser, na sua totalidade, um corpo de uma exigência insubornável. Dar visibilidade às topologias femininas dissidentes é, e a obra de Saramago assim o corrobora, um gesto crítico necessário e sem dúvida fiel ao texto que sobre o qual reflete. A mulher da limpeza d’*O conto da ilha desconhecida* é um exemplo dessa prática crítica articulada na condensação narrativa do conto e da sua personagem.

A mulher deste conto exerce, efetivamente, uma agência dissidente, ao praticar um processo de emancipação intersticial, através do corpo, da lateralidade, do segredo e da espera. Um caminho que é feito, em certa medida, por decisão sua o que abre uma leitura que posiciona a mulher num lugar do qual parecia estar excluída. A mulher da limpeza não atua desde os interstícios simplesmente porque não pode, porque à mulher deste conto Saramago dá-lhe mais que uma vassoura e uma cadeirinha de palha, dá-lhe a possibilidade do conhecimento, esse tema tão bíblico e tão temido. E com ele, a faculdade de recusar esse conhecimento:

O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passajar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância. (SARAMAGO, 1998, p. 40)

Embora estivesse ao seu alcance, à mulher pouco lhe importa aceder a esse *cogito*, a essa racionalidade herdada. A mulher do conto aprende pelo corpo e nos afetos, cria uma nova epistemologia capaz de dissidir e de recomeçar uma existência. Por isso, quando ao homem o capitão do porto pergunta se é marinheiro, este responde: "Se tenho a linguagem é como se o fosse". Já para a mulher, é a materialidade do corpo em contacto com as coisas que é capaz de gerar um conhecimento verdadeiramente útil -mais útil do que as lições do filósofo:

Como tu, quando dissesse ao capitão do porto que aprenderias a navegar no mar, Ainda não estamos no mar, Mas já estamos na água, Sempre tive a ideia de que para a navegação só há dois mestres verdadeiros, um que é o mar, outro que é o barco (SARAMAGO, 1998, p.42)

Este corpo que aprende do mar e no barco não é o mesmo que aprende com a linguagem. A racionalidade do homem é a reprodução de um *cogito* caduco: profiro logo navego... e o conto desmente esta certeza. Já a mulher, deixa-se afetar pelo barco, aliás, antropomorfiza-o, o barco é outro corpo que, no contacto, transmite conhecimento.

O que o homem não sabia e o que a mulher lhe ensina é que a linguagem é material porque está organizada pelo corpo. Faz-se linguagem com o corpo, faz-se subjetividade e conhecimento com o corpo. O corpo é aqui absolutamente pragmático: define-se pela sua capacidade de afetar e ser afetado⁴. Intrinsecamente, nos interstícios, nas pregas da existência, o corpo do outro afeta e é afetado, isto eleva o dever para com o outro a uma verdadeira responsabilidade, porque se é, também, o outro. Esta é uma cartografia da existência muito diferente daquela que num primeiro plano orienta a trama, no entanto, o conto insere nos seus interstícios outra história, um "mecanismo mínimo que se esconde na textura da história [que] é sua margem e centro invisível" (PIGLIA, 2004, p.112). Nessa margem que também é centro reside uma possibilidade de leitura na qual a mulher, última da escala social, a invisível mulher da limpeza do palácio, possa conter nela a revelação do conto.

A arte do narrador também reside na sua capacidade de relatar experiência, sobre tudo quando a forma não é inocente e dá um passo atrás perante a toda intenção de transparência ou simplicidade. Narrar a experiência é, provavelmente, um caminho divergente e inclinado. Uma vez mais, em palavras de Piglia: "Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida" (2004, p. 114).

A obra de Saramago é sem dúvida um testemunho ativo desta capacidade que a narração tem para relatar experiência, não a dos vencedores, mas a outra, aquela

que nasce na ausência e que resiste desde esse lugar paradoxal que é "margem e centro invisível". Pode bem ser que nesse lugar imaginado e escrito por Saramago, a reflexão e a crítica tenham um espaço privilegiado para se expandir. Se assim for, a responsabilidade da crítica não será nunca nada menos que visibilizar esse lugar textual.

Notas

¹ Na paráfrase de Piglia: "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no próprio coração do imediato", dizia Rimbaud" (*ibid*).

² O instante de conocimiento dialéctico que Walter Benjamin representava como un relampejar fugaz e deslumbrante: "En los terrenos de que nos ocupamos, conocemos sólo al modo del relámpago. El texto es ese trueno que después retumba largamente" (BENJAMIN, 2004, p. 459).

³ "Pero ¿y si la espera femenina no fuese estática sino un anhelo perpetuo, un deseo en constante evolución? Esa forma de espera situaría a la mujer en la condición de sujeto perpetuamente deseante" (LOSADA, 2012, p. 285)

⁴ Uma leitura do corpo como intensidade que remete a Espinoza que, como explica Brian Massumi, que recolhe a mesma noção espinosiana: "El uso que hago de este concepto proviene principalmente de Spinoza, quien habla del cuerpo según su capacidad para afectar o ser afectado. No son dos capacidades diferentes, siempre van unidas. Cuando afectas algo, también te expones simultáneamente a ser afectado (...) todo afecto es una duplicación. La experiencia de un cambio, un afectar-ser afectado, es redoblada por la experiencia de la experiencia. (MASSUMI, 2015, p.23).

Referências

- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BALTRUSCH, Burghard. "Mulher e utopia em José Saramago a representação da Blimunda em *Memorial do Convento*". In: "O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia". *Estudos sobre a utopia e ficção em José Saramago*. Berlim: Frank & Timme, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obra de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Barcelona: Akal, 2004.
- COLLIN, Françoise. *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982.
- LOSADA, Elena. "Esperando un destino. Dos personajes de Clarice Lispector: Virgínia y Macabea". In: LLOBREGAT, José Luis Arráez; CRESPO, Amellia Peral (Orgs.). *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre 'La espera' en la escritura de mujeres*. Alicante: Universidad de Alicante, 2012, p. 283-296.
- MASSUMI, Brian. "Navegar movimientos. Conversación de Mary Zournazi con Brian Massumi". In: PUJOL, Quim; ROZAS, Ixiar (Orgs.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2015.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral, 2015.