

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

YASMIN SERAFIM DA COSTA

**Prenúncios de uma revolução:  
feminino, masculino e sociedade em *O número dos vivos***

Versão Corrigida

São Paulo  
2014

YASMIN SERAFIM DA COSTA

**Prenúncios de uma revolução:  
feminino, masculino e sociedade em *O número dos vivos***

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Marlise Vaz Bridi

De acordo com a versão corrigida:

---

Marlise Vaz Bridi

São Paulo  
2014

SERAFIM, Yasmin. *Prenúncios de uma revolução: feminino, masculino e sociedade em O número dos vivos*. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Portuguesa.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para minha avó.

## **AGRADECIMENTOS**

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro à realização desta pesquisa.

## RESUMO

SERAFIM, Yasmin. *Prenúncios de uma revolução: feminino, masculino e sociedade em O número dos vivos*. 2014. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

O segundo livro publicado por Hélia Correia, *O número dos vivos*, em 1982, faz uma crítica aos modelos sociais da sociedade portuguesa da década de 40 do século XX. Essa crítica é alcançada no romance através do uso de estratégias narrativas como a ironia e a paródia, responsáveis por desencadear questionamentos no leitor. O romance tem como modelo a ser parodiado o cânone da literatura realista – principalmente, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Como resultado, há concomitantemente uma crítica aos ideais defendidos pelo realismo e à opressão sofrida pelas mulheres sob o sistema patriarcal português. A ironia, por sua vez, surge em conjunto com o modelo de masculinidade criado na segunda metade do século XIX e perpetuado até meados dos anos 50 do século seguinte. A análise das personagens masculinas parte da relação entre essa imagem do homem e as bases da sociedade portuguesa para criticar as instituições fundamentais para a manutenção da ditadura salazarista: Família, Igreja e Estado. Como forma de libertação dessa situação opressora, no romance, são encontrados prenúncios de uma transformação que estaria próxima e que traria uma nova configuração para a sociedade portuguesa, na qual seriam revistos os papéis das mulheres e dos homens na sociedade, além da redemocratização do país.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia – Paródia – Feminino – Masculino – Ficção portuguesa

## ABSTRACT

SERAFIM, Yasmin. *Prenúncios de uma revolução: feminino, masculino e sociedade em O número dos vivos*. 2014. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

The second novel published by Hélia Correia, *O número dos vivos*, in 1982, criticizes the social standards in Portuguese society in the 40's of the twentieth century. This critique is achieved in the novel through strategies as irony and parody. The novel has as the model for the parody the realist literature – mainly, *Madame Bovary* by Gustave Flaubert and *O primo Basílio* by Eça de Queirós. As a result, there is at the same time a critique to the ideals endorsed by the Realism and to the oppression suffered by women under the patriarchy. Irony is studied in combination with the standard of masculinity created in the second half of 19th century and preserved until the 50's of the next century. The analysis of the masculine characters is based in this relation between the image of man and the foundations of Portuguese society in order to criticize the fundamental institutions of Salazar's dictatorship: Family, Church and State. As a way to get rid of the oppression, in the novel, are found predictions of an imminent change that would bring a new configuration to the Portuguese society, where the roles of women and men would be revised, in addition to the return of the democracy.

**KEYWORDS:** Irony – Parody – Feminine – Masculine – Portuguese Fiction

## SUMÁRIO

<b>CONTANDO O NÚMERO DOS VIVOS</b> .....	8
<b>ESPELHO, ESPELHO MEU...</b> .....	19
O MOMENTO SÓCIO-HISTÓRICO .....	19
UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE A NARRATIVA .....	20
O NARRADOR DE <i>O NÚMERO DOS VIVOS</i> .....	22
CONSEQUÊNCIAS DE UM FENÔMENO-LIMIAR .....	24
A PARÓDIA NA CONSTRUÇÃO DA MULHER .....	28
DO CASAMENTO AO INEVITÁVEL ADULTÉRIO .....	32
A PARÓDIA COMO LIBERTAÇÃO .....	39
<b>DEUS, PÁTRIA E FAMÍLIA</b> .....	41
O PROBLEMA DA MASCULINIDADE .....	42
IRONIA .....	44
O LAR PORTUGUÊS .....	46
OS ANTEPASSADOS .....	49
HOMENS DE FAMÍLIA .....	51
HOMENS DE DEUS .....	59
HOMENS DA PÁTRIA .....	62
OS REIS E OS CASTELOS .....	65
<b>NAU DOS VIVOS</b> .....	67
AMEAÇAS E PRESSÁGIOS .....	68
CIGANOS EM PORTUGAL .....	71
AS TRÊS SENHORAS .....	72
A RESISTÊNCIA .....	76
A NOVA GERAÇÃO .....	80
O EMBATE ENTRE O ANTIGO E O NOVO .....	82
O LIMIAR .....	84
<b>EM TEMPOS DE REVOLUÇÃO</b> .....	87
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93

## CONTANDO O NÚMERO DOS VIVOS

As publicações portuguesas das décadas que se seguiram à Revolução dos Cravos em abril de 1974 foram afetadas de uma forma ou de outra pelo restabelecimento da democracia no país. Mesmo diante da impossibilidade de reunir tais produções literárias em um grupo homogêneo, entre essas obras pode-se notar uma recorrência na preocupação em levantar um questionamento das convenções conservadoras arraigadas na mentalidade da sociedade portuguesa e difundidas durante o regime salazarista.

A obra de Hélia Correia começa a ser publicada no início da década de 80 e, se – em uma primeira visada – não tem como foco a crítica social, apresenta principalmente nesses dez anos iniciais, traços dessa temática espalhada em seus livros. *O número dos vivos* (1982) e *Montedemo* (1983), por exemplo, são narrativas que anunciam esperançosamente os ventos de mudança, enquanto *Soma* (1987) denuncia a decepção portuguesa com as transformações que não vieram após a revolução – acompanhando, nessa mudança de ânimo – o que também ocorreu na sociedade e no cenário literário português.

A autora, nascida em Lisboa em 1949, possui uma extensa e variada produção: desde romances, novelas, livros de poesia e infantis a peças de teatro. O seu primeiro livro de destaque foi a novela *Montedemo*, que veio a ser adaptada para o teatro quatro anos mais tarde. Conhecida também por sua obra dramática, Hélia Correia produziu peças que se concentram geralmente em motivos clássicos – um interesse declarado da autora, que se licenciou em Filologia Românica. Entre as personagens revisitadas estão a Helena de Troia, Medeia e Antígona. Há também uma peça a respeito da vida de Florbela Espanca, campo recentemente retomado por ela na composição da biografia ficcionalizada da pintora e modelo pré-rafaelita, Elizabeth Siddal, que foi lançada sob o título: *Adoecer* (2012).

Com *Lillias Fraser* (2001), Hélia ganhou o prêmio PEN Clube de romance português e em 2013 recebeu o prêmio Vergílio Ferreira pelo conjunto da obra. Seu último livro foge dos temas para os quais a autora geralmente se dedica: *A Terceira*

*Miséria* (2012) é um longo poema dividido em 33 partes e volta-se para a atual crise econômica grega.

Apesar da extensa obra e de mais de três décadas de produção constante, a autora ainda não é publicada no Brasil, o que tem como consequência o difícil acesso à sua obra; mesmo em Portugal apenas aos poucos os seus livros vêm sendo reeditados. A crítica acadêmica, tanto a portuguesa quanto a brasileira, só recentemente começou a produzir estudos a respeito dos seus livros, tendo como resultado mais expressivo um livro publicado em 2006, que reúne artigos dedicados ao estudo das peças teatrais<sup>1</sup>.

O restante da sua fortuna crítica restringe-se a algumas resenhas na revista COLÓQUIO/Letras, artigos em revistas sobre literatura portuguesa contemporânea e dissertações que não chegam até este momento a quantidade de uma dezena. Tais análises investigam geralmente os indícios de mitologias presentes nos textos e a representação da mulher, no entanto, tendem a ignorar as críticas à sociedade portuguesa que a autora realiza.

No caso específico de *O número dos vivos*, a narrativa recebeu ainda menor atenção que os seus livros mais premiados, e os textos que se dedicam a analisá-lo poucas vezes refletem a importância vital de Romana na contraposição à trajetória da protagonista, Maria Emília. Até o momento, há leituras sucintas, como a resenha de Catherine Kong-Dumas na revista COLÓQUIO/Letras ainda em 1983. A resenhista julga haver um certo desencontro entre ideologias no livro, no entanto, mais adiante, elogia o romance comentando que ao livro caberia bem um desenvolvimento do seu final, como se ele fosse “o avatar dum segundo romance” (1983, p. 90). Hélia Correia decerto realiza tal feito na construção das personagens, principalmente as femininas, das suas próximas produções, exemplo disto ocorre no livre seguinte, *Montedemo*, com a personagem Milena que se aproxima em suas atitudes muito à Romana.

O segundo texto importante a respeito desse romance é o prefácio que Hillary Owen fez como estudo introdutório da segunda edição do livro, em 1997. Owen resgata Kong-Dumas e, com a vantagem do distanciamento de quinze anos da publicação do livro, rebate as críticas feitas pela resenhista, defendendo a inclusão do romance de

---

<sup>1</sup> SILVA, Maria de Fátima Sousa. *Furor*: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

Hélia Correia nas tendências na literatura de autoria feminina da década de oitenta do século XX<sup>2</sup>.

Apesar dessas discordâncias – naturais, pode-se dizer – entre críticos no estudo da obra de Hélia Correia, parece ser consenso que algumas recorrências perpassam seus livros, como se, mesmo diante de personagens de nome, idade e sexo diferentes, lugares e épocas também distintos, a mesma história estivesse sendo recontada e aperfeiçoada. Romana parece se repetir e se desenvolver em Milena de *Montedemo*, que por sua vez encontra semelhanças com Moisés de *Bastardia*. Milena tem um filho do misterioso monte da aldeia em que mora, Moisés tem o mar como pai, e os dois protagonistas fazem uma viagem pessoal de retorno à natureza em busca desse elo perdido com o que há de mais primevo no ser humano.

Elementos naturais entrelaçam-se na vida das personagens e influenciam as suas ações. O mar, cuja simbologia possui grande relevância na literatura portuguesa, é o lugar que anuncia a chegada de eventos sobrenaturais, é também o desencadeador de epifanias e sinônimo de proximidade com um lar místico das personagens. Porém, se o mar é como na tradição literária portuguesa importante figura na obra de Hélia Correia, a terra – elemento costumeiramente em oposição a ele – possui talvez um papel ainda mais significativo. Em *O número dos vivos*, Romana some nas trilhas dos montes de onde volta sempre com um olhar estranho; no livro publicado no ano seguinte vemos Milena fazer o mesmo e sair grávida de um filho negro – em uma vila em que havia poucos africanos – do Montedemo. Duas décadas depois e alguns livros mais a frente, Lillias Fraser sente a terra tremer sob seus pés como um bicho furioso prestes a engoli-la durante o terremoto que destruiu Lisboa em 1755 – imagem próxima à presente em *Fascinação*, um pequeno texto que se propõe a dar continuidade a *Lenda da Dama Pé-de-Cabra*, registrada por Alexandre Herculano no século XIX. Sem dúvida alguma, a terra carrega o *status* de entidade e de força a ser reconhecida:

Era à boca dos vales pomareiros que se alteava o monte. Um bico enorme, arquitectura de rochedos e cavernas, com vertentes perigosas como pântanos, assim tão recobertas daquela pasta negra e borbulhante, feita de folhas, bichos, fungos mortos: o caldo azedo e fértil da decomposição. [...] Num frenesim de seiva e de sentidos, fome tal que em cada primavera se percebia o monte inchar e

---

<sup>2</sup> Em relação a essa posição de Hilary Owen, retorno mais a frente para explorá-la.

encolher, como ofegante, como homem desvairado de desejo. E se ouviam gemidos, um ranger e um muito sofreado soluçar, dir-se-ia que às plantas lhe custava receber tanta vida em tão esguias entranhas. (Montedemo, 1983, p. 19-20)<sup>3</sup>

Nem bons nem maus, os elementos da natureza surgem à noite como entidades de um tempo primitivo que, protegidas pela escuridão, ganham a liberdade da ação: “A noite não servia para os cristãos” (Lillias Fraser, 2001, p. 97). O ambiente assume ares de misticismo em que mitologias se misturam e convivem em um mesmo espaço. Em *Soma*, Carma e Moira dividem o mesmo lar, unindo ocidente e oriente em uma casa de rituais pagãos.

Em *Bastardia*, por exemplo, o mito das sereias é ‘corrigido’; Hélia Correia conta a história de sereias com corpo de pássaro e rosto de mulher, diferentes daquelas que depois foram perpetuadas pela cultura ocidental:

São com efeito seres horríveis, as sereias. Move-as o puro gosto de matar, de remeter a carne humana à sua origem, ao lodo, aos vermes e à fermentação vêm de tempos velhos, do horror de uma terra convulsa, ainda encharcada de sangue e lava, revoltada por nascer. [...] Aquela intensa expectativa erótica que, ao longo de séculos, levou o desejo dos homens para as sereias desfaz-se brutalmente em que as vê. Pois estas são as gregas, as de Ulisses. São monstros impossíveis de entender, absoluta estranheza. O belo canto, o rosto de mulher não nos pertence, nem sequer para temer ou odiar. Existem. E já nem precisam de matar. Desde que os homens do Ocidente conceberam a imagem literária, a mulher-peixe, as sereias que existem realmente já não destroem por afogamento. Basta-lhes assistir à decepção. (2005, p. 9-10)

As bruxas também se fazem presentes: em *O número dos vivos*, as tias de Josefa são acusadas de bruxaria com a chegada da velhice e a madrinha de Maria Emília morre queimada tempos depois de ter sido acusada de enfeitiçar a menina. A bruxa que faz o pacto com a mãe de Moisés para que o menino nasça é a que melhor nos explica o ritual de passagem dos seus poderes: “Bem sabia que uma bruxa não pode abandonar o corpo sem passar o seu dom. Ela estendia o seu novelo até que alguém por um momento de bondade recebesse nas mãos aquela sina” (*Bastardia*, 2005, p. 33).

---

<sup>3</sup> Nesta parte de apresentação da obra da autora, optei por indicar o livro do qual o excerto foi retirado nas referências, o intuito é deixar a leitura mais fluida.

Os poderes geralmente apresentam-se como um fardo ou uma maldição, não como uma vantagem sobre os outros. É dessa forma que se manifestam em Lillias Fraser, Natalina (*Insânia*) e Elizabeth Siddal (*Adoecer*), que os carregam refletidos fisicamente como estigmas: as duas primeiras possuem um incômodo olhar de cor estranha e, no caso da pintora inglesa, um fascinante cabelo ruivo.

O reencontro com a natureza e com o sobrenatural cria personagens que transitam entre o que há de mais primitivo no ser humano e a cultura em que estão inseridas. Em quase todas as narrativas, as personagens viajam de uma grande cidade para uma vila ou vice-versa, construindo a metáfora da viagem interna de autoconhecimento. Essa transformação, na obra de Hélia Correia, tende a pender para o lado mais próximo ao natural fazendo com que não importe o quão inserida na cultura esteja uma personagem, ela sempre terá seu lado primitivo – ainda que latente. Elizabeth Siddal, que pela profissão de pintora estaria mais próxima à cultura, é em determinado momento comparada a um animal, lembrando ao leitor da existência dessa porção em todo ser humano:

Lizzie sentia pela protectora o que o animal sente pelo dono, um desejo de ferir que não assume. Algo de muito primitivo faz pressão nas suas fauces e nas suas garras, e no pêlo parecem desenhar-se as terríveis mazelas da floresta. O animal padece de estranheza, já não tem as memórias do seu corpo. Não quer magoar. Afasta-se e adoecer. (*Adoecer*, 2010, p. 114-115)

A visão negativa da cidade é causada pela artificialidade dos comportamentos a que as pessoas são submetidas para cumprir as regras sociais. Em *O número dos vivos*, Maria Emília representa essa crítica; a protagonista se recria como personagem para poder conviver no ambiente da cidade. E o que se percebe é um constante esforço para conter esse “animal” escondido por detrás da máscara de moça respeitável.

A sociedade portuguesa, como se pode imaginar, não recebe longos discursos laudatórios nos livros da autora e, independentemente de a história se situar na metrópole lisbonense ou na vila de Sangréus, no século XVIII ou em momentos pós 25-de-abril, as descrições da estrutura social se assemelham, denotando a visão de que nos últimos séculos poucas foram as mudanças significativas na sociedade. Na obra de Hélia Correia, a Leiria do século XIX é introduzida da seguinte forma, mas a

apresentação caberia a qualquer outra cidade portuguesa ou até mesmo a Portugal, quando pensado em relação à Europa:

Tinham religião e higiene, filosofia e alguma medicina, se bem que estas palavras não respondam à exigência que hoje se faz delas. Apesar de pequeno, aquele mundo era complexo e bem organizado. Num equilíbrio gravitacional, pedaços de animismo e de volúpia circulavam, mantendo distância rigorosa do eixo que ligava o céu à terra e que continha os santos sacramentos e toda a armadura da Igreja. [...] Era pouco porosa essa película que envolvia pessoas e terrenos, isolando-as de vilas e cidades. Pouca coisa passava para dentro, e já desfeita, volatilizada: moda, ideias, notícias de jornais. E não as rejeitavam pelo escândalo, mas porque não faziam falta ali [...]. Pois, ao contrário do que nós supomos, o espírito aldeão vivia cheio dessa arrogância do conhecimento. Não lhe faltava o que não sabia. (*Bastardia*, 2005, p. 11-12)

Em *O número dos vivos*, a maior parte da narrativa se passa em Sangréus, mas ao ser transferida para Lisboa as estruturas sociais se mantêm, obedecendo apenas um aumento proporcional ao tamanho de uma metrópole. O contraponto a essas cidades que representam o micro e o macro de uma mesma estrutura é a aldeia na qual Maria Emília nasceu. A aldeia nem ao menos tem um nome e o paganismo ainda encontra frestas por onde adentrar nesse espaço.

Maria Emília chega a Sangréus para fazer companhia à Romana, filha de Josefa e Ramiro Sastes. Enquanto ela se esforça para apagar o seu passado de camponesa e tomar o lugar de Romana na família, esta cada vez mais se afasta da casa de seus pais partindo em direção ao campo. Romana começa a manifestar certos poderes que assustam e encantam os empregados da casa e as suas tias mais velhas. Tais eventos vão se intensificando até que, na sua última aparição à família, ela se despede para se juntar a um grupo de ciganos. Maria Emília vê o caminho aberto para ascender socialmente: casa-se com o ex-noivo de Romana e vai morar em Lisboa. No entanto, decepcionada com a vida de burguesa que lutara tanto para conquistar, inicia um jogo de poder com o marido em que inventa amantes para causar-lhe ciúmes, porém, ao ser descoberta, muda de objetivo e resolve conquistar o sogro para humilhar a família do marido, que a havia desprezado antes de ela enriquecer. Da relação extraconjugal com o sogro, nasce a filha Rosarinho.

De volta à cidade de Sangréus, Maria Emília já não é mais a empregada, mas a dona da casa e herdeira de toda a fortuna dos Sastes. Percebendo que a sua filha apresenta indícios de sobrenaturalidade como os de Romana, pela primeira vez sente a culpa tomar-lhe o corpo e enlouquece. A última coisa que percebe antes da loucura é que Romana havia retornado para iniciar uma nova era, nas suas vidas, na casa e em Sangréus.

A história da protagonista de *O número dos vivos* lembra em suas reviravoltas as heroínas dos romances do século XIX, e isso não acontece por acaso, haja vista que Hélia Correia constrói o romance em formato de uma paródia. Linda Hutcheon considera em seu livro, *Uma teoria da paródia*, que “a paródia é, neste século [XX], um dos modos maiores da construção formal e temática dos textos.” (1989, p. 13). A autora portuguesa insere-se nesse cenário literário ao se utilizar desse procedimento narrativo para criticar a sociedade.

Se a construção de uma história em fins da década de 40 do século XX, a partir de um modelo familiar e social desenhado no século XIX, não exige grandes alterações para que a verossimilhança seja mantida, a primeira crítica ocorre por conta da possibilidade de reaproveitamento do modelo, pois indica que em mais de um século a estagnação predominou no país.

Por se tratar de uma protagonista, a condição da mulher se torna o centro do debate em uma sociedade tradicionalmente patriarcal e presa ao modelo familiar imposto pelo salazarismo. As personagens femininas se portam de formas diferentes diante das limitações que enfrentam. Durante o romance, Maria Emília precisa aprender as regras sociais exigidas de uma moça de família pertencente à burguesia, para, através desse conhecimento, usá-las na ascensão social. Romana, a outra ponta da história, é acusada de histeria pelo padre quando começa a transgredir as regras sociais. Enquanto uma das empregadas acha que a menina é uma santa, a autoridade representante da Igreja atribui-lhe uma patologia.

A outra crítica feita em concomitância é ao próprio cânone literário parodiado, no caso, o romance realista do século XIX. O formato fechado que, em geral, o realismo destina a suas heroínas, que inevitavelmente são conduzidas ao adultério e que também inevitavelmente têm que morrer ou enlouquecer, é ironizado pela autora no fim apenas aparentemente trágico de Maria Emília. Há que ser feita menção ao fato de os próprios

romances realistas perpetuarem o patriarcalismo. Eça de Queirós, por exemplo, no realismo português, tece críticas ferrenhas à Igreja<sup>4</sup> e a pouca valorização da cultura do país pelos próprios portugueses, mas preza pela estrutura familiar tradicional em que a mulher não é capaz de ter domínio sobre o próprio corpo e sobre seu destino.

Porém, a análise do livro não pode se deter exclusivamente na questão de opressão da mulher sem considerar o fator social. Maria Emília não é só uma mulher tentando conseguir poder dentro de um espaço dominado por homens, ela é também uma camponesa que decide entrar no mundo burguês e ser aceita por eles como igual. Para isso não se podem ignorar as idiossincrasias de Portugal: primeiramente é um país que viveu um longo período de repressão – lembrando que a história se passa em um momento em que o país já está há mais de duas décadas sob ditadura – e, em segundo lugar, como afirma Boaventura de Sousa Santos em uma de suas onze teses no livro *Pela Mão de Alice*: “O facto de Portugal ter sido, durante muitos séculos simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa é o elemento estruturalmente básico de nossa existência coletiva” (2001, p. 65), colocando o país em um incômodo status de semi-periferia no contexto político mundial.

No livro, Maria Emília abandona a sua vida no campo e no decorrer da história começam a chegar notícias das prisões em fábricas de operários grevistas que lutavam contra a ditadura de Salazar. Esses fatos dispersos em meio à narrativa principal e que parecem pouco importantes em um primeiro olhar são responsáveis por despertar na protagonista a percepção sobre o seu próprio lugar na sociedade, não era operária como os presos, mas estava à margem como eles. Boaventura de Sousa Santos defende que “uma família operária da periferia de Lisboa sofre simultaneamente o poder de classe, o poder sexual, o poder estatal.” (2001, p. 42). Maria Emília, como foi dito, não integra esta classe, mas sofre opressões semelhantes.

Por conta disto, para compreender a protagonista é necessário dirigir o olhar também para as instituições sociais que moldam o mundo da personagem e que no livro são alvos de constante ironia:

---

<sup>4</sup> O romance *O crime do padre* publicado pelo autor pela primeira vez em 1875 foi alvo de fortes críticas da Igreja Católica pelas insinuações que fazia sobre o comportamento do clero. O livro trazia uma relação carnal entre um padre e uma jovem, resultando em uma gravidez. Como nos outros romances de Eça de Queirós – à exceção do seu último – a moça é destinada a morrer após a transgressão social, saindo o amante, neste caso o padre, praticamente incólume.

A Igreja, a autoridade mais presente no cotidiano da pequena cidade de Sangreús, é ironizada quando dois fatos são colocados lado a lado. O primeiro é a negociação que os padres fazem para enterrar as tias de Josefa. Sabendo que a família é rica e fingindo ofensa por suspeitarem que as senhoras haviam abandonado os preceitos cristãos, os padres só aceitam realizar o enterro mediante uma ‘doação para os pobres da paróquia’. O segundo fato chega dias depois por via de uma notícia: o único padre que pregava e exercia a humildade havia sido excomungado da Igreja acusado de práticas pagãs.

O Estado, por sua vez, encontra a sua descrição maior na enunciação que a sogra de Maria Emília faz para o filho que pretende seguir a carreira pública: “Para ser político – repetia dona Ângela – não é preciso ter um cérebro de génio. É preciso é um grande amor à ordem” (CORREIA, 1997, p. 129). A frase de Ângela é emblemática dentro de um sistema ditatorial em que quanto mais alienado fosse o povo, melhor para a manutenção da ‘ordem’, sempre justificada por um suposto progresso. A fim do livro, o filho, Henrique, mesmo sendo um aluno medíocre, irá conseguir entrar para a política.

A Família é provavelmente a que mais fornece ironias ao leitor do romance: a figura das mães, dos pais, o arranjo dos casamentos, a negociação de poderes entre os cônjuges; as inúmeras relações dentro desse micro-sistema são escrutinizadas pela autora. As mães são distantes e indiferentes, a começar pela mãe de Maria Emília que pouco se importa com a filha, já que, na verdade, esperava ansiosa pelo nascimento de um menino. Josefa contrata a protagonista para que ela faça companhia à Romana por não saber como lidar com a menina; Ângela, aparentemente uma boa mãe, preocupa-se com a vida do filho muito mais pela ânsia de manter controle sobre todos e, por último, a própria Maria Emília tenta interromper a gravidez por não sentir vontade de ser mãe. Diante disto, o mito de que a mulher é naturalmente maternal é, no mínimo, questionado.

Os casamentos são arranjos sociais em que os escândalos são abafados para que as aparências sejam sustentadas. Exemplo disto é um *flashback* onde é contada a história do general, avô de Josefa, que após dez meses longe de casa, descobre que a mulher estava grávida, como ninguém suspeitava que a mulher fosse infiel, ele aceita a história que corre pela vila de que a filha é um milagre divino, mesmo percebendo os olhares suspeitos que o primo lançava para a sua esposa. Ou seja, a manutenção da

honra é mais importante do que a verdade. A hipocrisia que alicerça as estruturas familiares se torna motivo de riso na obra, o riso crítico da ironia que denuncia a fragilidade das aparências.

Se as personagens femininas não preenchem os requisitos de mulheres dóceis e maternais, o papel da fragilidade na narrativa cabe aos homens. Enquanto Maria Emília brinca de forjar um adultério, Ângela manipula o filho e Romana desfaz um noivado às gargalhadas apenas porque um dia decidiu que não se casava mais, são os homens que sentem culpa pelos pecados cometidos contra as leis da Igreja, são eles que viajam para Paris para tratar da depressão em águas termais e são eles que morrem de desgosto ou se matam por amor.

A estrutura da família é alterada, ou quem sabe, revelada em muitas das suas possibilidades de constituição por um olhar mais crítico. Se a mulher se altera, o homem também precisa buscar uma nova forma de existir, e os homens de *O número dos vivos* parecem ainda perdidos nas suas ações. Como um modelo em menor escala da sociedade portuguesa, a hipocrisia denunciada nas relações íntimas familiares são também uma crítica a sua versão ampliada.

Vale lembrar que o uso da ironia como recurso para a construção dessa crítica, torna-a muito mais sutil – o que não quer dizer que seja menos contundente – e, assim como acontece na paródia, é necessário que o leitor perceba-a para que ela se concretize. Essa relação entre crítica e ironia ocorre porque a ironia “se tornou uma importante estratégia de oposição” (HUTCHEON, 2000, p. 29), ainda que não esteja intrinsecamente relacionada a ideias liberais ou conservadoras. É, dessa forma, um recurso perigoso pela sua instabilidade, pois é construído em um espaço de interação entre as variáveis possíveis entre o criador e os interpretadores. Só a partir daí é que se pode revelar o objeto de oposição da ironia e descobrir se é possível identificar que posições ideológicas ela vem reforçar.

Em oposição a tudo o que ocorre à Maria Emília e à sociedade, a personagem de Romana aos poucos retorna ao livro revelando a loucura como um caminho para, a partir do caos, haver uma reconstrução. Suas tias, senhoras que próximas da morte demonstravam estar também próximas da loucura e de uma sabedoria fora do alcance dos outros, apresentavam apenas indícios do poder de conhecimento do mundo que Romana possuía e dominava.

Foucault, em *A História da Loucura*, cita essa concepção criada de um louco sábio em meio a tantas outras percepções dos loucos através dos tempos: “No pólo oposto a esta natureza de trevas, a loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras absurdas são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico.” (2005, p. 20-21). Um conhecimento que decerto assusta os que defendem o silêncio dos resignados. E para subverter esse silêncio, a filha de Maria Emília, Rosarinho, inaugura uma nova forma de linguagem. A mudez da menina é emblemática; ela não usa o verbo para se comunicar, mas há quem tenha longos diálogos com ela. Rosarinho, nesse novo mundo anunciado pela sua chegada e pelo retorno de Romana, destitui o ‘no princípio era o verbo’ responsável pela criação do mundo em que ela ainda habita: é necessário um novo mundo, com um novo tipo de linguagem.

Essa relação que se faz a partir da concepção da mitologia cristã a respeito da criação do mundo não é ao acaso, basta lembrar a expressão que intitula o romance. Nele, em determinado momento, uma das personagens que enlouquece anuncia com a bíblia em mãos quais dos personagens integrariam o ‘número dos vivos’, ou seja, os escolhidos. O livro da revelação para os cristãos, o Apocalipse, descreve os que serão salvos logo após a vinda dos quatro cavaleiros como pessoas vestidas de branco e luminosas, que serão as únicas que poderão sobreviver aos fins dos tempos, ou melhor, daqueles tempos.

## **ESPELHO, ESPELHO MEU...**

### **O MOMENTO SÓCIO-HISTÓRICO**

O romance de Hélia Correia acompanha a protagonista por um espaço de tempo de nove anos, esse período abrange na história de Portugal os anos finais da II Guerra Mundial e o início da década de 50. É nessa época que se começam a sentir os efeitos da guerra no país, mesmo que oficialmente o Estado português tenha declarado neutralidade, e as consequências mais severas das restrições impostas pelo regime salazarista.

Após a relativamente estável década de 30, a década seguinte inicia de forma diferente:

É a fome que bate à porta dos mais pobres, ou a situação aflitiva das classes intermédias – sem acesso aos preços do mercado negro –, vem a par com a desvalorização real dos salários, minados por uma inflação que não pára. (MATTOSO, 1998, p. 279) .

Em 1942, a primeira reação popular é vista. O levante do operariado e até dos trabalhadores do campo em outubro daquele ano surge como a primeira ameaça real ao regime de Salazar. Com o passar dos anos e a guerra encaminhando-se para o fim, há uma sensível modificação na apatia social que dominava o povo português até aquele momento, não só as classes baixas começam a demonstrar sua insatisfação, mas a população abastada composta de fazendeiros, comerciantes e industriários também se manifesta contra – ainda que por motivos diferentes – às decisões do governo.

A situação de atraso sócio-econômico de Portugal não se limita aos anos sob a ditadura ou às dificuldades geradas pelas tensões da guerra. Como lembra Boaventura de Sousa Santos:

A partir do século XVII, Portugal entrou num longo período histórico dominado pela repressão ideológica, a estagnação científica e obscurantismo cultural. Um período que teve a sua primeira (e longa) manifestação na Inquisição e a última (assim esperamos) nos quase cinquenta anos de censura salazarista. (SANTOS, 2001, p. 54).

Esse extenso período de quase quatro séculos resulta em uma sociedade que não viveu a chegada e o desenvolvimento da modernidade da mesma forma como o resto da Europa. As ciências – com a configuração que se conhece nos dias de hoje e que se inicia na segunda metade do século XIX – pouco se desenvolvem. No momento em que Salazar ascende ao poder, o estudo das ciências humanas, principalmente a sociologia que era associada ao comunismo, foi desencorajado, o que dificultou ainda mais a implantação social do capitalismo. Outra consequência é a baixa industrialização do país, que, quando se dedica às fábricas, o faz em áreas de maquinário menos complexo – como o têxtil – e menos rentável. O país, dessa forma, se especializa na agricultura e no comércio, levando-o a ocupar uma posição periférica em relação aos outros países europeus industrializados.

## UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE A NARRATIVA

*O número dos vivos* é uma narrativa que, para facilitar a análise, pode ser dividida em dois planos: o primeiro é construído em torno de Maria Emília, personagem que deixa a sua vida no campo em direção à cidade de Sangréus para trabalhar como criada dos Sastes. No convívio com a família mais rica da cidade, Maria Emília constrói

para si uma nova personagem e de criada transforma-se em uma respeitada moça, detentora de bens e sem passado pobre conhecido. O plano cujo centro é Maria Emília estrutura-se em regras sociais de conduta: a personagem encontra-se em meio às intrigas e hipocrisias de uma sociedade de comportamento tão artificial quanto aquilo em que ela mesma se transforma. O segundo plano é o oposto do primeiro, tendo Romana como centro, a personagem faz o caminho inverso da protagonista: ela abandona a casa de Sangréus e se une a um grupo de ciganos que vaga pelas florestas e campos. O mundo de Romana é menos explorado na narrativa, pouco se sabe dele e isso faz parte da sua caracterização, o mistério e o misticismo são os seus principais elementos e as personagens que conseguem perceber os poderes sobrenaturais de Romana são sempre tachadas de loucas, o que torna os seus depoimentos alvos de dúvidas pelas personagens alheias aos acontecimentos<sup>5</sup>.

A narrativa segue com Maria Emília desde o primeiro encontro com Romana nos capítulos iniciais até as últimas páginas do livro, quando as duas finalmente se reencontram. No entanto, enquanto o foco do livro parece concentrar-se em narrar a história de Maria Emília, Romana torna-se aos poucos uma força invisível que se faz presente nos seus presságios de retorno cada vez mais constantes. Nesse entrelaçar de histórias, o ponto em que elas se tangenciam, ainda no início da narrativa, é o momento em que as duas personagens permutam os seus papéis dentro daquele complexo sistema instaurado pelas relações sociais entre homens e mulheres, empregadores e empregados e ciência e misticismo. Romana sairá de cena e abrirá espaço para que Maria Emília construa o seu destino.

Nessa troca de papéis, *O número dos vivos* apresenta novas dimensões para a sua narrativa: a protagonista recria-se como personagem até tornar-se uma paródia dos modelos instaurados para uma mulher pertencente à burguesia. Maria Emília utiliza-se para isso das aulas de bons modos de Romana e principalmente dos romances da biblioteca dos Sastes, em sua maioria, de autores românticos. Em conjunto com a personagem, a narrativa também se transforma em uma paródia, dessa vez, dos

---

<sup>5</sup> Essa divisão em planos, devo deixar claro desde o início, é apenas uma estratégia criada para facilitar a análise do livro, o que não quer dizer, portanto, que momentaneamente alguma personagem não possa transitar entre as duas divisões.

romances do século XIX, incorporando em seu repertório viagens para bailes em Paris, mortes por amor, traições e loucura.

Em determinado momento a própria narrativa ri do seu enredo ao ironizar as histórias que Josefa contava à Maria Emília: “E inventava histórias, aventuras, sofrimentos de amor com capas e venenos. Falava de países onde nunca estivera, transformava romances em experiências reais.” (CORREIA, 1997, p. 43). À exceção da capa, todo o resto figurará em algum ponto do livro.

Focado nas personagens femininas, o livro explora através da estratégia paródica uma crítica à opressão sofrida pelas mulheres pertencentes à sociedade portuguesa da metade do século XX que, ao que fica evidente no livro, não alterou de forma considerável suas estruturas e costumes desde o século anterior. Além de uma crítica social, há também uma crítica ao cânone literário que engendra e perpetua o discurso repressor sobre as mulheres. Como comenta Hillary Owen no prefácio da segunda edição do livro, *O número dos vivos* “está em conformidade com o padrão historicamente identificável de resistência feminina contra as imposições e imposturas originadas pelo legado histórico realista.” (1997, p. 9). A narrativa de Hélia Correia segue padrões que se encaixariam facilmente em um romance realista do século XIX – impossível não perceber um paralelo com Luiza, de *O Primo Basílio*, e Emma, de *Madame Bovary*<sup>6</sup>.

No entanto, se as semelhanças são muitas, o que nos importa aqui são os pontos de divergências; a autora os cria para que se construa a ironia e através dela surja a paródia das obras realistas.

## O NARRADOR DE *O NÚMERO DOS VIVOS*

Ainda que anteriormente se tenha dito que o mistério faça oficialmente parte de Romana e das personagens que a cercam, a personagem criada por Maria Emília também suscita dúvidas e questionamentos. Nesse caso, o leitor não consegue definir quem é a protagonista. O que se vê geralmente é a máscara por cima do rosto da

<sup>6</sup> As duas personagens dos respectivos romances realistas serão mais tarde, ainda neste capítulo, relacionadas com Maria Emília de forma mais detalhada.

camponesa e o que se ouve é o silêncio quebrado apenas nos diálogos, nos quais o narrador informa ser dito apenas aquilo que o interlocutor deseja ouvir e não aquilo que a personagem desejaria dizer. O narrador torna-se um aliado do leitor que percebe os jogos tecidos nos discursos a respeito de Maria Emília.

Em outras situações, inadvertidamente, o leitor adentra a narrativa a partir da perspectiva de uma das personagens, principalmente, através da protagonista. James Wood nos lembra da ironia que é “ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa.” (2011, p. 25). Nesses momentos, aproveitamos para conhecer Maria Emília mais de perto, com o olhar que atravessa a superfície e descobre os impulsos da protagonista. Ao mesmo tempo, a veracidade do fato narrado é prejudicada; por exemplo, é possível questionar se as alucinações que Maria Emília passa a ter ao fim da narrativa são frutos apenas de sua loucura ou se estão realmente acontecendo, ou seja, mais uma vez aquilo que é narrado – como afirmou James Wood – se torna tão incerto quanto um fato ditado por um narrador em primeira pessoa.

O teórico também alerta para os perigos da classificação de um narrador como ‘onisciente’, sem que haja a percepção de que essa onisciência pode se fragilizar em certos momentos:

A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre uma personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquela personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos. (WOOD, 2011, p. 22)

Isso é perceptível quando voltamos à divisão proposta em planos e percebemos que o narrador sofre alterações dependendo do objeto da sua narrativa, posto que pouquíssimas vezes o narrador realiza qualquer julgamento sobre as personagens que fazem parte do círculo de Romana, enquanto as personagens que engendram o mundo de Maria Emília são constantemente alvo de suas insinuações e ironias. Captar essas indiretas lançadas pelo narrador ajuda a traçar melhor o perfil da personagem, daquela que se esconde por trás da criada, filha, esposa, nora e amante perfeitas.

Ironia sobre ironia, paródia sobre paródia, o livro transforma-se no seu desenrolar uma crítica à sociedade portuguesa da metade do século XX. Os alvos passam a ser a opressão do Estado sobre a classe trabalhadora, a hipocrisia da Igreja Católica e principalmente a situação de submissão da mulher. Além da sociedade portuguesa, a própria literatura canônica passa a ser criticada, com ênfase nos romances produzidos durante o século XIX.

Por enquanto, pretendo concentrar a análise na forma como *O número dos vivos* constrói, através principalmente da paródia, as críticas sobre a situação feminina e sobre o cânone literário. No entanto, antes de chegar a este ponto, é preciso traçar o perfil inicial da protagonista – compreender sobre que pano de fundo ela surge e os motivos que a levam a recriar-se.

## CONSEQUÊNCIAS DE UM FENÔMENO-LIMIAR

Como a maior parte dos livros de Hélia Correia, *O número dos vivos* inicia *in media res*, apresentando o estopim das ações que se desenrolarão nas páginas seguintes. No caso específico deste romance, o narrador é mais explícito a respeito do efeito daquele fato. Já no primeiro parágrafo essa informação é fornecida:

Ainda que Maria Emília nunca o tenha entendido com clareza, foi aquele espelho que lhe abriu o destino. Até aí vivera meigamente, apascentando vacas e coçando a cabeça onde a gordura escurecia o nó loiro das tranças. Existira na bênção saudável e pesada que cobre as flores e os homens a quem o sol desperta e a noite faz horror. (CORREIA, 1997, p. 24)

“Aquele espelho” e não outro qualquer foi o responsável por desencadear um determinado futuro na vida de Maria Emília. A primeira observação importante acerca da citação é a possibilidade de o destino não se ‘abrir’, o que se depreende da afirmação é que a personagem poderia ter ficado para sempre em sua vida de ‘apascentar vacas’, mas há uma escolha em entrar por essa porta ou em permanecer na mesma situação. Mais a frente, a proposição feita por Emília Inácia irá demonstrar como no livro de

Hélia Correia os destinos das personagens não são resultados dos meios onde vivem ou da classe social em que se originam – como ocorria no Realismo-Naturalismo – mas das escolhas feitas por elas no decorrer de suas vidas.

O espelho referido na citação é o presente recebido de sua madrinha, Emília Inácia, no aniversário de dezesseis anos: “um espelhinho de cabo com uma cercadura de rosas miudinhas, recobertas de prata envelhecida” (CORREIA, 1997, p. 28-29). É preciso notar o contraste entre o pequeno e gasto objeto, quase insignificante em meio a toda riqueza da madrinha, e a proporção da mudança que ele ocasionará. Até aquele momento, a vida era apenas uma sucessão de fatos sem maior significado, as ações eram guiadas apenas pelo instinto de quem foi negligenciada pelos pais, por quem convivia a maior parte do tempo com os animais do campo e desconhecia qualquer tipo de regras sociais que moldassem o seu comportamento – fosse pela educação domiciliar ou pelo dogmatismo religioso. A data em que o presente é dado também é significativa: o aniversário de quinze anos – dezesseis e em alguns casos até o dezessete anos – é em muitos países o momento em que tradicionalmente, em uma festa, a menina é apresentada à sociedade como uma mulher. Por sua situação de camponesa e pela pouca importância dada a ela pelos pais, dificilmente haveria qualquer tipo de celebração para Maria Emília, mas a madrinha – cujos boatos eram de que havia sido a prostituta mais bonita e conhecida da alta sociedade portuguesa – sabia que o seu presente daria início ao processo de transformação na afilhada.

O espelho se torna para Maria Emília o seu ponto de transição ou – usando a terminologia de Umberto Eco no livro *Sobre os espelhos* – funciona como um “fenômeno-limiar”. Depois daquele momento, a personagem descobre o próprio corpo, a própria beleza e, como Narciso, se perde no próprio reflexo ao se apaixonar por ele.

Mikhail Bakhtin contribui para a compreensão desse acontecimento ao explicar a ação de se olhar no espelho e a imagem por ele devolvida:

ocorre que nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito apenas ao seu eventual efeito sobre os outros – observadores imediatos – isto é, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros. [...] No acontecimento da autocontemplação, interfere um segundo participante, um outro fictício, um autor sem autoridade não fundamentado; eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia. (2003, p. 31).

Sendo assim, a personagem pela primeira vez tem acesso a esse outro, tornando possível que, através da interferência dele, ela possa se avaliar. A descoberta se desdobra para além da sua própria beleza, Maria Emília percebe também a possibilidade de manipular os outros agora que tem a consciência de como é vista.

Em contrapartida, ao mesmo tempo em que descobre essa capacidade, a protagonista passa a ser dominada pela voracidade com que almeja mais poder. E a única forma que ela conhecia de exercer poder absoluto sobre os outros era através do dinheiro, a exemplo de sua madrinha com seu casarão imponente na vila.

No dia seguinte ao seu aniversário, de volta à casa de Emília Inácia, seu futuro começa a ser encaminhado:

Emília Inácia veio abrir-lhe a porta. Nos seus olhitos vivos não havia perguntas, mas uma velha e dura decisão.

– Agora que te olhaste não queres apodrecer naquele lugar. Achaste-te bonita, fica-te mal o esterco e a pobreza, hem?

[...]

Como faria muitas vezes vida fora, [Maria Emília] procurou as palavras que melhor soariam ao interlocutor. Mas pensou que devia era ficar calada, sorrir um pouco, embaraçadamente, descendo sobre a face as pálpebras perfeitas. (CORREIA, 1997, p. 32)

Esse silêncio será umas das principais características de Maria Emília; no entanto diferentemente do silêncio submisso e resignado que muitas vezes caracteriza personagens femininas<sup>7</sup>, a personagem irá utilizá-lo para agradar e fingir uma certa fragilidade. Ao fim deste diálogo, a personagem faz a sua escolha, corroborando o que foi comentado a respeito da possibilidade de moldar o próprio destino:

– Se queres mudar de vida, arranja-se maneira. Sei de gente de bem que te quer receber. [...] Maria Emília compreendera que o que se lhe oferecia era um viver de esmolas, como ao mais nu mendigo. Mas ninguém lhe abriria nenhum outro caminho e a lembrança da sua casa de chão batido começava a fazê-la sufocar.

---

<sup>7</sup> A literatura portuguesa do século XX produziu inúmeros exemplos de personagens femininas que são submetidas ao silenciamento. Para citar algumas: Maina Mendes, do livro homônimo de Maria Velho da Costa; Constança H., de *A paixão segundo Constança H.* de Maria Teresa Horta; Madalena Micaia, de *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge.

– Não precisa de esperar até amanhã. Quero ir, minha madrinha – murmurou meigamente.  
Quando tocou a mão da velha com os lábios, teve de dominar-se para não a morder. (CORREIA, 1997, p. 32-33)

Fica claro que a personagem compreende bem o que está sendo ofertado, mas depois de conhecer os aposentos de Emília Inácia e de descobrir a sua beleza, Maria Emília aceita imediatamente o que lhe é oferecido, mesmo que seja ‘um viver de esmolos’. No entanto, não há submissão ou resignação no ato da protagonista: a reação ao fim da cena, em que ela contém o impulso de morder a mão da madrinha, irá se repetir outras vezes, deixando escapar para o leitor o ressentimento e o desejo de vingança pela humilhação sofrida.

No capítulo seguinte, acompanhamos a chegada de Maria Emília na casa de Sangréus:

Dona Josefa falou de novo, lamentosa:  
– Trabalhavas no campo? Aquela dona Emília! Só a mim acontecem... Tu ouviste, Fernanda? Uma moça do campo para fazer companhia à menina Romana! Mostra-me as tuas mãos. Sabes ao menos ler?  
Maria Emília tentou dar um passo, mas perdeu o alento. Estava aterrorizada. [...] Quando olhou novamente para dona Josefa sentia na garganta, pela segunda vez a rouquidão do ódio. E sorriu docemente, pondo os olhos no chão.  
– Ler não sei, mas aprendo. Faço o que for preciso para a senhora e a menina se agradarem de mim. (CORREIA, 1997, p. 37)

O primeiro encontro entre Maria Emília e Josefa Sastes traz alguns elementos que ecoam do trecho com Emília Inácia. É possível, dessa forma, ratificar o que até este momento eram apenas suspeitas: primeiramente, tem-se o ódio pela família que a acolheu e que irá recair sobre qualquer um que a inferiorize, em segundo lugar, o desejo da personagem em agradar – ainda que temporariamente – aquele que a humilha. A protagonista viverá uma constante guerra silenciosa e solitária para manter aparente a falsa submissão e esconder o ódio que sente por todos. Aliás, a solidão foi a primeira coisa que descobriu ao entrar na casa: “Então compreendeu que estava só e que tudo seria uma luta sem sangue e sem piedade” (CORREIA, 1997, p. 36)

Compreende-se assim que Maria Emília aceita a primeira opção que lhe é dada para escapar da situação em que vive. As reações impulsivas e instintivas de quem

creceu em meio aos animais não irão abandoná-la, ao mesmo tempo em que ela compreende a necessidade de conservar uma aparência distinta daquilo que sente e a solidão do caminho até a sua almejada ascensão social.

## A PARÓDIA NA CONSTRUÇÃO DA MULHER

Assim como a necessidade de permanecer atento às mudanças do ponto de vista que o narrador assume em determinado instante, ao leitor também é legado um papel importante na concretização da paródia. Para que ela se complete, é necessário que ele seja capaz de reconhecer as referências textuais e/ou as convenções presentes, caso contrário o texto será lido como qualquer outro texto não paródico. Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia*, considera que “os leitores são co-criadores ativos do texto paródico de uma maneira mais explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos da recepção (*reader response*) argumentam serem na leitura de todos os textos.” (1989, p. 118)

A principal referência textual de *O número dos vivos* é certamente a produção literária realista da segunda metade do século XIX, a história de Maria Emília é digna da Emma Bovary<sup>8</sup>, de Gustave Flaubert, ou da também portuguesa Luiza<sup>9</sup>, de Eça de Queiroz. Além do próprio caminho traçado pela personagem, o romance é cheio de clichês que ajudam a dar um certo tom folhetinesco ao livro. No entanto, se as semelhanças são muitas entre a história contada por Hélia Correia e os romances realistas, a paródia engendrada enfatiza as diferenças possíveis nas escolhas e destinos das personagens.

---

<sup>8</sup> Célebre romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1856) conta a história de uma insatisfeita mulher do século XIX que, após se casar com Charles Bovary, envolve-se em inúmeros casos extraconjugais em busca das aventuras amorosas vividas pelas heroínas dos romances que lia. Diante da incompatibilidade da realidade com as expectativas formadas e em meio a uma trama de segredos da qual percebe que não poderá se livrar, Emma suicida-se ao fim do livro.

<sup>9</sup> Publicado em 1878 por Eça de Queirós, *O Primo Basílio* narra a história de Luiza, uma dona de casa que se envolve com seu primo durante uma viagem de trabalho de Jorge, seu marido. O que de início é motivo de felicidade para a personagem, transforma-se em tortura quando o marido retorna e a empregada - Juliana - a chantageia com cartas trocadas entre os dois amantes. A protagonista, ao fim, desmascarada pelo marido e abandonada por Basílio, adoece e morre.

Enquanto no Realismo e no Naturalismo procurava-se comprovar uma tese científica, a narrativa de Hélia Correia coloca a sua protagonista em semelhantes circunstâncias das heroínas realistas, apenas para que seja possível levantar questionamentos, em vez de apresentar uma solução fechada. A autora usa o cânone para poder criticá-lo, ou seja, implode a tradição literária através da distorção do discurso canônico para romper o silêncio criado por ele.

A crítica, por consequência, se estende também ao Romantismo, haja vista que muitos romances realistas – incluindo os dois anteriormente citados – faziam críticas declaradas à produção do início do século XIX. O adultério no Realismo, por exemplo, tinha como uma de suas motivações as paixões dos romances românticos que enganavam as leitoras ao fazê-las acreditar que suas vidas teriam os mesmos tipos de aventuras que as heroínas das histórias. No entanto, apesar de a crítica englobar também a produção literária imediatamente anterior ao Realismo, não acredito que a paródia seja voltada especificamente para ela, já que a presença de tais romances em *O número dos vivos* surge na verdade como um elemento integrante do alvo da paródia.

No romance de Flaubert, é possível flagrar inúmeras vezes Emma mergulhada em romances românticos. O hábito viria desde os primeiros anos da sua formação:

Durante seis meses, na idade de quinze anos, Emma se iniciou nessa espécie de literatura. Com Walter Scott, mais tarde, apaixonou-se pelas coisas históricas e sonhou com cofres, salas de guardas e menestrelis. Desejou ter vivido em algum feudo antigo, como aquelas castelãs de vestidos longos que, sob a curva das ogivas, passavam os dias com os cotovelos sobre o peitoral de pedra e o queixo entre as mãos, à espera de que viesse do fundo da floresta um cavaleiro de pluma branca, montado num corcel negro. (2000, p. 54)

Em *O primo Basílio*, encontramos a mesma situação que a do romance francês. No livro em que se dedica a analisar Luiza, Monica Figueiredo dá o diagnóstico do que ocorre com a personagem de Eça de Queiroz:

Claro está que Luiza terá na desmedida da literatura romântica o modelo com que vê a sua realidade, e é pela memória da ficção que ela justifica o seu desejo por Basílio. Luiza padece assim de uma ótica

distorcida, porque avalia a sua realidade através do discurso do outro. (2011, p. 41)

Maria Emília por sua vez, segue o mesmo caminho de suas predecessoras e, assim que aprende a ler com as lições de Romana, dedica-se a devorar os livros da extensa biblioteca da casa dos Sastes:

Maria Emília entrou pela leitura com fervor e sem método, percorreu Salgari e Victor Hugo, Camilo e a Condessa de Ségur. [...] Dormia pouco, querendo chegar ao fim de cada livro, numa voracidade de nervos viciados. [...] Perdeu o sangue vivo sobre o rosto, emagreceu um pouco, embora conservasse as curvas vigorosas das ancas e do peito. O cansaço de espírito deu-lhe delicadeza sem a fragilidade mórbida de Romana. Só as mãos, apesar de irem perdendo o calo, permaneceram tão grosseiras que sempre que podia usava luvas. (CORREIA, 1997, p. 42)

A formação da protagonista, portanto, se iguala a das heroínas realistas. O trecho demonstra que até mesmo as feições de Maria Emília começam a se alterar após as leituras. A sua aparência se transforma cada vez mais em uma figura de traços delicados, aproximando-se da imagem das frágeis mulheres dos textos do Romantismo. No entanto, fica uma ressalva para que o leitor não se engane, a delicadeza e o ar de cansaço são detalhes que pertencem apenas a características passíveis de manipulação pela personagem, tanto que ironicamente há sempre algo que quase denuncia que a imagem transparecida não é de todo verdadeira: as mãos grosseiras remetem Maria Emília ao seu passado de camponesa e lembram-na de que assim como ela as esconde dentro das luvas para que os outros não as vejam, as suas intenções de exercer poder sobre eles também se escondem por detrás da falsa fragilidade.

É neste momento em que a divergência da paródia faz-se presente na figura da protagonista, enquanto ela segue os caminhos das heroínas realistas ao se empenhar na leitura de “romances que terminavam bem” (CORREIA, 1997, p. 47), essas leituras não a iludem em relação à vida fora delas

A paródia é, pois, na sua ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância

geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser bem humorada, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia na paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Lembrando que com a ascensão burguesa, pela primeira vez, no Romantismo, as mulheres são consideradas como público alvo das publicações. Como resultado disso, autores e jornalistas da época debatiam incessantemente sobre o conteúdo das obras a que as mulheres letradas poderiam ter acesso e, por isso, os romances românticos acabavam por também ter um caráter educativo e moralista para as suas leitoras. Maria Emília, no entanto, sabendo-se em uma guerra silenciosa e solitária, cujas armas eram as aparências, utiliza os livros para aprender a agir como uma mulher burguesa e abandonar os trejeitos da criação no campo. A ironia reside em utilizar o discurso patriarcal para combater a própria repressão causada por ele, essa ironia é o que engendra a paródia e marca a distância crítica citada por Hutcheon.

Dessa forma, a personagem consegue construir-se como Mulher. Ela se aproveita de um conceito altamente difundido principalmente a partir do fim do século XVIII por meio de instituições do Estado que por sua vez eram amparadas pelas teorias produzidas pela pedagogia, medicina, economia, etc. Esse conceito é o de *Mulher*, cujo objetivo seria traçar e impor um modelo que englobasse as características comuns a todas as mulheres – em caso de exceção, à mulher em questão seria atribuída alguma patologia. Como Teresa de Lauretis explica, a partir dessa concepção “não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva.” (1987, p. 207)

Em conjunto com os romances, a autora atualiza a personagem no seu tempo ao também acrescentar a presença do cinema como influência na sua formação: “dava-se ao filme com tal voracidade, estudando as atrizes, o luxo americano, as velhas etiquetas nas histórias palacianas...” (CORREIA, 1997, p. 66) A própria Teresa de Lauretis<sup>10</sup> define o cinema também como uma tecnologia do gênero. Isso se dá através

---

<sup>10</sup> A autora dedica um livro inteiro a análise da imagem da mulher no cinema, suas causas e consequências: *Alice Doesn't – Feminism, Semiotics, Cinema*; publicado em 1984 e ainda sem tradução para o português.

da forma que as mulheres são retratadas nos filmes, transformando-o em um importante aparato na determinação da representação do ideal de Mulher e na sua objetificação.

## DO CASAMENTO AO INEVITÁVEL ADULTÉRIO

Durante os bailes que aconteciam na Carvalhosa, “as senhoras escolhiam figurinos enquanto vigiavam as filhas que ali mesmo podiam namorar sem pôr em risco o orgulho de classe e a virgindade” (CORREIA, 1997, p. 62). Enquanto isso, Maria Emília figurava apenas como a bela acompanhante de Romana que servia de reserva para as danças. A personagem compreende por meio das festas que mesmo que ela se esforçasse para aparentar um membro da burguesia, o passado de camponesa não se descolava da imagem que os outros tinham dela. Não só as filhas, mas também os rapazes ficavam sob vigilância das mães para que eles não dessem muita atenção à Maria Emília e, por consequência, não colocassem em risco a honra da família. Por conta disto, novamente, na primeira oportunidade, Maria Emília aceita ficar noiva de Leopoldino – homem muito mais velho que lhe causava asco. Em uma conversa com Josefa sobre o que fazer para evitar os beijos dele durante os passeios:

Dona Josefa olhou-a tristemente:

– Ninguém gosta. São coisas por que uma mulher tem de passar. E depois habitua-se. É a vida. – E acariciou-lhe longamente a cabeleira loira, sorrindo ao som da própria juventude, tão ferida, e tão distante. (CORREIA, 1997, p. 87)

A resignação dá o tom para o discurso de Josefa: ao enunciar ‘ninguém gosta’, Josefa cria uma generalização em que parece mais justificar a própria infelicidade, que um conhecimento que tivesse adquirido através, por exemplo, da convivência com outras mulheres. Até porque, no círculo de Josefa, poucas ousariam discutir as intimidades do casamento. Dessa forma, ela apenas repassa resignadamente aquilo que conseguiu depreender das normas sociais durante os anos. Além de acreditar que as esposas deviam servir de objetos às vontades dos seus maridos, a personagem parece também crer na incapacidade de qualquer mulher sentir prazer em uma relação sexual.

Josefa nada mais faz que reproduzir a herança de décadas que perpetuaram uma crença comum de que as mulheres seriam incapazes de sentir qualquer prazer sexual. É só lembrar que por volta do fim do século XIX, especialistas ainda debatiam a favor ou contra essa possibilidade. Assim, somada a justificativa da reprodução apregoada pela Igreja Católica – um dos pilares do Estado –, a relação sexual entre cônjuges existiria unicamente como uma obrigação da mulher de satisfazer os desejos do marido.

Após a morte de Ramiro e a partida de Romana, Maria Emília se vê a sós com Josefa na casa de Sangréus; a esse tempo ela já ocupa o quarto principal da casa com a desculpa de cuidar dos ataques de pânico de Josefa. Do momento em que chegou como empregada ocupando um quatinho do sótão, que tempos depois se mudou para o quarto de Romana – atingindo o status de filha –, agora a protagonista conquista o aposento antes habitado pelos donos da casa. A dominação do espaço como metáfora da ascensão de poder da personagem dentro da família é bastante significativa. O pedido de Josefa que se segue a esse domínio retrata-o bem:

– Fica comigo – disse. – Não te cases. De qualquer modo, sei que não lhe tens amor. Eu não posso viver sem te ter a meu lado...

[...]

– Que alternativa tenho? Sempre é um casamento. Não posso esperar muito na minha condição...

– Podes – exclamou Josefa. E levantou-se num assomo de energia. – Eu não tenho família, o meu marido não deixou herdeiros. [...] Faço-te o testamento se não me abandonares.

Maria Emília tapou o rosto com as mãos. [...] Depois tentou pensar rapidamente nas palavras que havia de dizer, na expressão que devia dar aos olhos. Quando encarou Josefa, falou com voz toldada:

– Minha querida senhora, onde estaria eu melhor que ao pé de si? Se me queres, não a deixo nunca mais. E não fale em dinheiro, que me deixa ofendida... (CORREIA, 1997, p. 105)

A personagem não é somente capaz apenas de esconder suas emoções, mas agora de falsear novas. A voz toldada ao fim seria fingimento ou emoção por finalmente ter conseguido a herança de Josefa, o leitor não tem como saber, mas decerto não era uma reação à súbita demonstração de afetuosidade de Josefa. Mais uma vez ela usa o conhecimento que possuía das normas sociais para alcançar o seu objetivo. A cena é a culminância das manipulações da personagem desde a chegada à casa dos Sastes, a

independência financeira vem inaugurar uma nova era na vida dela, na qual o poder exercido sobre o outro terá como único objetivo o de testar e alimentar o próprio poder.

Dona da fortuna dos Sastes, Maria Emília convence Josefa de uma mudança para Lisboa, onde irá reencontrar o ex-noivo de Romana e irá pedi-lo em casamento. Nesse momento discordo do que os críticos de *O número dos vivos* vieram a dizer sobre as motivações para este casamento serem fatores econômicos, haja vista que nesse momento a personagem já está rica e não vá mostrar no futuro nenhum tipo de intenção de ficar também com os bens do marido.

Os motivos que provavelmente movem a protagonista em direção a Henrique são: primeiramente, um certo desejo de ocupar o lugar de Romana até mesmo no casamento que ela decidiu abandonar; em segundo lugar, ter sido ele a introduzi-la à vida social, quando a levava junto para o cinema com Romana, desde aquele momento a personagem demonstrava uma certa fascinação pelo mundo que ele havia apresentado e, agora, com o *status* de esposa, poderia lhe pertencer; um terceiro motivo é a necessidade de casar-se para concluir a sua recriação como burguesa. Nesse ponto da narrativa, Josefa já a considerava como sobrinha, mas ela precisa de um sobrenome importante para ser socialmente aceita. Portanto, se o noivado com Leopoldino – se é que em algum momento ela pretendia efetivar o casamento – teve motivos também econômicos, o casamento com Henrique é motivado pelo desejo da personagem em aproveitar tudo aquilo que lutou para conquistar.

Mais uma vez a opressão social interfere na vida da personagem, pois mesmo já tendo conquistado a sua fortuna, Maria Emília precisa de um homem para aproveitá-la sem pôr em risco a sua honra. Outro exemplo presente na narrativa que nos serve de parâmetro é Emília Inácia, que, apesar de ser financeiramente independente, é alvo de suspeitas e fofocas da população da vila. Portanto, mesmo com dinheiro, a protagonista precisa de um homem que lhe dê a autorização para usufruir dos próprios bens.

A paródia volta a aparecer de forma intensa nos caminhos que seguem o casamento. Após o início pouco convencional do casamento, com o pedido sendo feito pela mulher, o que segue se assemelha ao que vemos tanto em *Madame Bovary* como em *O Primo Basílio*: a desilusão da vida conjugal.

As cidades visitadas na lua de mel foram escolhidas pelos recém-casados através do que ditava a etiqueta de um bom burguês. Obviamente, Paris foi uma dessas cidades.

No entanto, após o retorno da lua de mel, Maria Emília se vê casada com um homem que já não lhe instiga nenhum interesse. Assim como o marido de Emma Bovary era um médico medíocre, Henrique é um aluno de direito mediano. Ele precisa estudar muito para se sobressair nos estudos, como o próprio narrador designa: Henrique tem o “cérebro fraco”. A expressão escolhida imediatamente remete o leitor a uma outra época, diferente do tempo da diegese, somos lançados ao século anterior no qual é possível conceber e aceitar a explicação de que alguém tenha um cérebro fraco ou que, como mais a frente será dito, possa enlouquecer por muito estudar. Somada à burrice eufemizada e ironizada na expressão, a personagem ainda por cima é gaga, com notória dificuldade de terminar frases, o que não seria problema se ele não estivesse estudando para se tornar advogado e pretendesse entrar posteriormente para a política – duas profissões conhecidas pela habilidade oratória.

Somado a isto, a protagonista ainda precisa comparecer a inúmeros compromissos sociais:

Maria Emília achava tudo muito maçador, enjoavam-na aquelas beatitudes azedas de mulheres encerradas num gineceu moral. [...] Adorava-se então luxuriosamente, trancando-se no quarto horas seguidas para se ver nua ao espelho e lambe os joelhos. Sorria de piedade por si própria, pois tudo o que tocara com a sua ambição perdera o esplendor que a tinha seduzido. (CORREIA, 1997, p. 128.)

As ações de caridade praticadas pelas mulheres que participavam do círculo social burguês contrastam com as atitudes egotistas da protagonista, denunciando a hipocrisia na imposição de certos comportamentos às mulheres. A crítica se ratifica no fato de nenhuma mulher no livro gostar dos chás em que se faziam ‘coisas de mulher’. A única exceção é Ângela – sogra de Maria Emília –, mas seus intuitos vão além do que é esperado. Ângela usa as reuniões para criar contatos e articular a entrada do filho para a política, pois sabe da incapacidade do marido e do filho para realizarem sozinhos tal feito.

A imagem da personagem nua em frente ao espelho lambendo os joelhos, como fazem os animais, é o retorno ao primitivo tão recorrente na obra de Hélia Correia, mas também é um ato cheio de narcisismo na sua autocomiseração. Esse retorno revive na protagonista as motivações iniciais da sua trajetória.

O tédio, como nas heroínas realistas, leva Maria Emília ao adultério. Lembrando que o adultério foi um “tema destinado a uma larga fortuna na restante ficção queirosiana, como, de resto, em toda a literatura realista.” (REIS, 2001, p. 164). Porém, se a procura fora do casamento surgia do ócio, de uma vida construída em estruturas sociais vazias e da ilusão de um príncipe encantado criado pelos romances sentimentais do início do século XIX, Maria Emília será motivada apenas pelos dois primeiros. A voracidade da personagem se volta para um novo alvo, dessa vez, a vítima é Henrique.

A forma para torturá-lo é descoberta quando ela percebe que ele evita, por ciúmes, ir a eventos sociais. A partir desse momento ela começa enviar cartas perfumadas para si e fazer com que cheguem em horários estratégicos para que sejam notadas. Henrique entra em depressão, ao mesmo tempo em que Maria Emília se empenha cada vez mais em ser a esposa perfeita aos olhos dos outros, principalmente de Ângela que suspeitava que ela tivesse alguma responsabilidade pela tristeza do filho: “A nora, sempre muito correcta, muito atenta ao repouso do marido era uma bela imagem de esposa dedicada” (CORREIA, 1997, p. 133)

Após um longo estado de abatimento, Henrique descobre a invenção de Maria Emília. Ironicamente, a personagem que todos desprezavam a inteligência é a única, em todo o romance, a conseguir desvendar uma de suas manipulações:

Maria Emília esperava, enfurecida, que ele falasse em divórcio. [...] Então compreendeu que ele a queria ao seu lado para o resto da vida tal como a tinha agora, desarmada, insegura, num poço de desprezo. [...] Exibiria, em festas e inaugurações, a esplêndida mulher que desposara. – Quero-te aqui, comigo, vazia de poder [...] Pela primeira vez na sua vida, alguém roubara as peças de um bom jogo. (CORREIA, 1997, p. 134-135)

O que Maria Emília previu errado foi tipo de retaliação que sofreria, e esse é o erro que irá lhe custar as suas conquistas. Apesar de a reação de Henrique ter sido a única que poderia derrotar a esposa, mais do que um golpe articulado por um raciocínio estratégico, a resposta é a única que um homem, a quem valia muito mais a manutenção da própria honra, poderia dar.

Henrique aprendera com o exemplo dos pais que o casamento era um contrato a ser cumprido independente dos sentimentos que marido e mulher nutrissem um pelo

outro. Mais tarde, o próprio Henrique irá justificar com as leis da Igreja a impossibilidade da separação, quando, na verdade, se preocupa apenas com a sua imagem no meio político.

A paródia da mulher burguesa se completou no casamento, mas ao achar que poderia ser o elemento dominante, acaba por descobrir que, dentro desse sistema, até mesmo o mais fraco dos homens possui mais poder que a mulher. Dessa forma, Maria Emília percebe-se pela primeira vez como um objeto. Até esse momento a personagem havia jogado com as convenções para galgar a escala social, mas no seu narcisismo não conseguiu compreender a independência do funcionamento do mundo para além da sua existência. Com a visão ofuscada pelo 'eu', erra em não levar em consideração que não importa o quão alto uma mulher ascenda socialmente, ela sempre está presa pelas regras sociais que agem sobre seu corpo e suas vontades.

Engana-se ao acreditar que poderia usar as amarras que a sociedade impõe para alcançar a total liberdade, quando o que na verdade acontece é uma momentânea ilusão dessa mesma liberdade. Algumas mulheres podem se deixar enganar por ela, mas como Maria Emília já havia sido livre no passado como consequência da negligência dos pais, é capaz de perceber-se enredada pelas escolhas que fez.

Dessa vez é Maria Emília que cai em depressão. Anteriormente, Leopoldino havia se suicidado por amor, Ramiro morreu de desgosto, Henrique havia entrado em depressão por ciúmes e futuramente Rogério, o sogro, irá adoecer por culpa. Enquanto essa é uma característica das mulheres no Realismo, no romance de Hélia são os homens que assumem o papel da fragilidade. E, quando a protagonista também fica prostrada em uma cama por dias sem comer, é por conta do despeito de ter sido descoberta e por não ter mais a quem manipular:

Nauseada pela longa inacção a que se condenara, Maria Emília recobrou a saúde e deu por si a farejar em volta como um tigre faminto [...] e um domingo, ao primeiro almoço de família a que assistia desde um longo mês, pôs os olhos no sogro [...]. Josefa persignou-se, consolada, ao vê-la devorar a sobremesa com o ritmo guloso dos jovens seres felizes.

[...]

Só quando o viu adormecer [...] no pequeno apartamento [...], soube que mais do que capricho, apetite ou delírio, aquilo que a levava a

deitar-se com o sogro fora o ódio por Ângela, um ódio que parecia escoicinhar-lhe as raízes do coração (CORREIA, 1997, p. 138-139)

A náusea pela inacção (ou pela inanição da fera) que aflige a personagem após o período de depressão é logo sanada ao perceber no sogro a possibilidade de dominá-lo. Nada disso é dito, mas a avidez com que devora a sobremesa ao fim da cena, confirma ao leitor que Maria Emília havia encontrado alimento. Junto com o sogro vem a vingança contra Ângela, que a tratava mal na época de Sangréus por causa da sua origem campesina. Maria Emília sabe que a sogra dá muito valor às convenções sociais e nunca se separaria do marido se descobrisse as suas traições, mas sofreria com a descoberta por ter, assim como a protagonista, o desejo de manter o controle sobre todos.

Faz-se oportuno comentar a distribuição de poderes no livro, já foi comentado que as mulheres são as personagens centrais, o que não foi dito é que além de centrais, elas são também as que realizam as articulações sociais. Emília Inácia encaminha Maria Emília, Romana voluntariamente abre espaço para o crescimento da protagonista, Josefa surge logo na primeira cena reinando na casa de Sangréus, Ângela articula o casamento de Romana com Henrique, dá a palavra final no casamento do filho com a protagonista e realiza as articulações políticas da família. É compreensível, portanto, que as ações de Maria Emília se voltem principalmente para destituir essas mulheres dos seus postos, enquanto os homens se tornem apenas peças descartáveis utilizadas como forma de atingir um objetivo maior, assim foi com Leopoldino e Henrique e também será com o sogro, Rogério.

Como se não bastasse a presença de um adultério entre uma nora e um sogro no livro, como aponta Hillary Owen no prefácio, clichês são acrescentados para a ambientação dos encontros, com direito a roupas de renda e charuto pós-coito. O resultado já esperado desse cenário é a gravidez de Maria Emília. Henrique, sabendo quem era o pai da criança, não se nega a registrar o próprio irmão enquanto vê o pai partir culpado para a França. Nesse caminho trilhado, um filho resultante de uma relação proibida vem coroar a paródia.

Percebendo-se derrotada por aquele mundo, Maria Emília decide abandonar os seus objetivos e voltar ainda grávida para Sangréus. É nesta casa que ela tem seu último triunfo, pois onde entrou há nove anos como criada, chega como senhora do lugar.

Para mais uma vez esquecer o passado, a protagonista se isola com Josefa dentro do casarão, repetindo, assim, o caminho de sua madrinha e, mais tarde, ao interpretar erroneamente que sua filha teria o mesmo destino, enlouquece. Vale lembrar que a loucura da personagem acaba por coincidir com a sua situação oficial diante da lei, pois havia concordado anteriormente em ser dada como louca para a sociedade lisbonense quando Henrique pediu-lhe que assinasse um papel com tal diagnóstico para que eles pudessem viver separados sem que a vida política seja comprometida.

Entretanto, o que nem a própria personagem percebe é que, sob um olhar superficial, toda a sua trajetória – incluindo a loucura futura – se assemelha a das heroínas dos romances do século XIX, mas ao ser perscrutada nas suas motivações, as conclusões divergem. Dessa forma, mesmo que enlouqueça, o fim não é trágico, aliás, na obra de Hélia Correia, poucas são as vezes em que a loucura vem em forma de punição, nesse caso, mais uma vez, significa finalmente alcançar a almejada liberdade<sup>11</sup>.

## A PARÓDIA COMO LIBERTAÇÃO

Como lembra Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*, há uma tendência entre as autoras da época da publicação de *O número dos vivos* de construir obras paródicas com intuito de ser ao mesmo tempo revisionista e revolucionária em relação à condição da mulher. A trajetória paródica da protagonista estabelece, portanto, uma crítica a essa condição.

O leitor, ao ver Maria Emília se apropriar dos livros românticos e imitar tais personagens, percebe as disparidades existentes entre as heroínas que serviam de inspiração e a protagonista do livro que tem em mãos.

Tais divergências vêm geralmente acompanhadas de ironia e, como lembra bem Linda Hutcheon, “a ironia julga” (1989, p. 73). Ficam sob alvo desse julgamento, tanto a sociedade quanto o cânone literário produzido e eleito por ela:

---

<sup>11</sup> Essa questão será o objeto de estudo do quarto capítulo desta dissertação.

A paródia também pode ser vista como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos. [...] Mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada. É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio. Ser um guardião, todavia [...] pode ser uma posição revolucionária. (HUCTHEON, 1989, p. 96-97)

Hélia Correia, ao parodiar livros pertencentes ao realismo, insere-se também como uma escritora entre escritores – em sua maioria, homens –; perpetua a forma de produção e ao mesmo tempo se liberta dela ao mostrar que é capaz de escrever nos seus moldes e em seguida destruí-la através da paródia e da ironia. Vale lembrar que *O número dos vivos* é apenas o segundo livro publicado pela autora, o que nos leva a concluir que ao construir-se dentro do cânone e ao mesmo tempo rejeitá-lo, ela se utiliza desse processo para poder desenvolver um estilo próprio.

Essa libertação da autora vem também através de outras críticas sociais que se encontram no livro e que não se concentram necessariamente na protagonista. Instituições sociais portuguesas como o Estado, a Igreja e a Família são postas em xeque em complemento ao questionamento da condição social da mulher. Entrelaçada com a paródia, surge a ironia como forma de efetivar essa crítica.

## DEUS, PÁTRIA E FAMÍLIA

Na trajetória de Maria Emília, inúmeras personagens – de origem, classe e posicionamento políticos diferentes – cruzam seu caminho. O conjunto formado por tais personagens fornecem uma dinâmica representação da sociedade portuguesa da década de 40. No entanto, essa representação não é dada ao leitor sem propor a ele uma reflexão a respeito dos papéis exercidos por cada uma das personagens. Enquanto se analisou anteriormente a tentativa de Maria Emília de usar a estrutura do próprio sistema patriarcal para ascender nele, neste momento pretendo resgatar as personagens masculinas que representam o patriarcalismo que sustenta o ambiente no qual a protagonista se desenvolve na narrativa.

Em Portugal, à época do romance, a ditadura salazarista divulgava nas escolas primárias cartazes intitulados “A lição de Salazar”, em um deles era possível encontrar o seguinte lema: Deus, Pátria, Família – a trilogia da educação nacional. Esse era um dos meios pelo qual, desde cedo, toda criança aprendia quais seriam as bases da vida de um cidadão português de bem. Dentre esses cidadãos, a divisão de tarefas entre homens e mulheres era bem clara, enquanto as mulheres integravam o sistema reproduzindo-o sem o poder de modificá-lo, aos homens era dada a missão de ditar as regras e, se necessário, alterá-las em seu favor.

É importante perceber a relação muito próxima que é tecida entre a imagem do homem<sup>12</sup> português e a da de Portugal. Na década de 40, Salazar lança mão de outro famoso lema que dessa vez vem acompanhado de um mapa da Europa. Nele, vê-se a sobreposição do território das colônias portuguesas sobre mais da metade do continente europeu. No título, lê-se: Portugal não é um país pequeno. Acompanhando essa imagem de potência e a grandiosidade que o governante tentava transmitir ao povo, os homens que o compunham também deveriam evidenciar a mesma grandeza e ostentar a honra de ser português.

---

<sup>12</sup> Deste ponto em diante, toda vez que a palavra ‘homem’ for utilizada, ela terá o sentido de ‘sujeito do sexo masculino’ e não o sentido generalizante em que muitas vezes é empregada para designar um grupo que pode incluir tanto sujeitos do sexo masculino e quanto do feminino.

## O PROBLEMA DA MASCULINIDADE

Essa proximidade entre a imagem do homem e a imagem projetada pelo país não é uma exclusividade portuguesa. Segundo Alain Corbin, é ainda nos fins do século XVIII e no início do século XIX que por toda a Europa é construída essa associação que foi perpetuada pelo menos até a década de 50 do século passado. George Mosse em *The Image of man* corrobora a ideia: “Manliness symbolized society as a whole and not merely one part of it.”<sup>13</sup> (1996, p. 109).

Na visão difundida no século XIX, é a *masculinidade*, utilizando o termo de Mosse, ou a *virilidade*, na terminologia de Alain Corbin, que possibilita o progresso. Ela que “dá coerência ao sistema de representações, um conjunto de valores, de normas, de rituais e de afetos.” (CORBIN, 2013, p. 33). Portanto, seriam os homens, e não as mulheres, que engendrariam a evolução da humanidade. Enquanto as mulheres permaneciam em casa, os homens partiam para conquistar novos territórios, derrotar inimigos, explorar o desconhecido, construir cidades.

Essa mentalidade era justificada através da afirmação de uma diferença entre a natureza do homem e a natureza da mulher. O homem teria o poder de transformar o mundo porque

longe dos caprichos e da decisão efêmera, o homem é destinado à realização de projetos duradouros. Essa temporalidade viril autoriza a dilatação, a expansão do ser. ‘A mulher é, o homem se torna’. Ele está sujeito a um perpétuo crescimento do eu. O progresso provém do homem viril. (CORBIN, 2013, p. 20)

---

<sup>13</sup> “A Masculinidade simbolizava a sociedade como um todo e não apenas uma parte dela.” (Tradução nossa)

Ele seria capaz de construir, porque ele também se constrói. O aforismo que Corbin resgata de um tratado de fisiologia francês do século XIX<sup>14</sup> recai exatamente sobre a ideia de natureza tão vigente naquele século. Na sequência do aforismo, o autor do tratado afirma que a partir da sua natureza o homem poderia seguir tanto para o bem quanto para o mal e, independente do caminho que escolhesse, o ponto relevante era o de que *naturalmente* os homens poderiam se transformar como sujeitos e por consequência modificar a sociedade. Diferentemente, as mulheres, *naturalmente* desprovidas de qualquer vontade, eram seres inertes.

É inevitável não comentar neste momento a célebre frase de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher.”. A afirmativa que abre o primeiro capítulo da segunda parte de *O segundo sexo*, pouco mais de um século depois do tratado francês, será um passo importante para negar exatamente a existência de uma natureza ou, na busca de um termo mais caro à filósofa, de uma essência.

A frase, como ressalta Judith Butler(1986), apresenta uma intencional e importante ambiguidade ao revelar a concomitância entre o ato de construir-se como mulher e o de ser construída pela sociedade como uma. Apesar de a frase de Simone de Beauvoir inicialmente parecer deslocada nesse contexto em que se pretende debater as masculinidades, lembro que é a partir da revisão do papel das mulheres na sociedade que também se revê o dos homens, não sendo possível alterar um sem que haja uma reação no outro. Portanto, se a natureza feminina passa a ser questionada, a do homem por consequência também é.

As duas afirmativas, que se valem do mesmo verbo para fundamentar teorias tão distintas, demarcam o estabelecimento e o fim da teoria que forneceu bases para a imagem do homem encontrada pelo menos até a década de 50 – e que ainda possui raízes até os dias de hoje.

No caso de Portugal, há o agravante da ditadura que pregava valores tradicionais, fazendo com que a revisão de tais conceitos acontecesse de forma mais gradual e lenta. Enquanto em outros países europeus, como Inglaterra e França, esses processos iniciaram por volta dos anos 60, os homens portugueses – da mesma forma como as mulheres – terão que esperar por mais tempo para ter a liberdade para repensar os conceitos de masculinidade.

---

<sup>14</sup> BUDARCH, C.F. *Traité de physiologie considérée comme science d'observation*. Paris: J-B Baillièrre, 1837.

*O número dos vivos* se utiliza da estagnação desses conceitos em Portugal para, ao invertê-los, no caso dos homens, ironizar as bases do governo de Salazar: Deus, Pátria e Família. Tal feito é alcançado ao transformar os representantes das instituições responsáveis por manter a ordem em homens fracos e distantes dos padrões de masculinidade. Padres, políticos e chefes de família são figuras masculinas fragilizadas e de conduta moral duvidosa.

## IRONIA

Essa inversão no comportamento dos homens resulta em uma ironia que percorre o livro de forma sutil. Tendo em conta que a ironia faz parte da estrutura que sustenta a paródia e que a respeito da presença desse procedimento já foram levantadas considerações, algumas ironias do romance foram, por conseqüências, discutidas. No entanto, algumas delas se desprendem da paródia, mesmo que não completamente – haja vista que o romance como um todo é paródico –, mas conseguem sobreviver no texto independentemente dela.

Na ironia, o dito e o não-dito, alterados pelo contexto em que se inserem, criam em conjunto um significado irônico. Ao contrário do conceito que costumeiramente é divulgado, a ironia não é apenas um enunciado cujo significado deva ser interpretado antiteticamente ao que foi expresso. Este conceito basta para enunciados curtos, mas se torna insuficiente diante situações mais complexas, como é o caso de um romance.

A principal complicação que surge é a condição de dinamicidade da ironia; é preciso considerar que o enunciador pertence a um determinado contexto social e o interpretador pode ou não compartilhar deste mesmo contexto. Tais variantes influenciam diretamente na concretização da ironia, “alguém faz a ironia acontecer” (HUTCHEON, 2000, p. 23), seja aquele que a pronunciou seja aquele que a interpretou desta forma, e qualquer alteração envolvendo essas duas partes modifica o significado atribuído.

O contexto não é mais uma entidade positivista que existe fora da elocução, mas, ao contrário, se constrói por meio de procedimentos de interpretação. E esses procedimentos, por sua vez, têm-se formado por meio de nossa experiência prévia em interpretar textos e contextos (Stewart, 1978/1979: 10). É nesse sentido que o contexto altera o funcionamento do dito ao tornar possível a sua fricção com o não dito. (HUTCHEON, 2000, p. 209-210)

Se o contexto é um produto da interpretação e, portanto, não serve de base para que a ironia se forme, faz-se necessário determinar o espaço que ela se utiliza para, no termo de Linda Hutcheon, acontecer. Ainda conforme a autora, quem exerce essa função é a *comunidade discursiva*, que tem como característica pontos de contato nas suas formações culturais que possibilitam a compreensão da ironia enunciada pelo outro.

Como mais um efeito desses fatores instáveis – em que alguém pode partilhar em determinada situação da mesma *comunidade discursiva* e em outra divergir –, também não há a garantia de que sempre uma interpretação subversiva seja feita pelo receptor. Até porque a ironia, como se costuma pensar, não é intrinsecamente subversiva (HUTCHEON, 2000, p. 26), ela pode ser interpretada tanto a favor de valores libertários quanto de princípios conservadores.

No entanto, considerando a ironia como um dos procedimentos possíveis na construção do discurso, as relações de poder a que ele está subjugado são encontradas também na composição da ironia:

Foucault argumentava que a ‘produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída de acordo com um certo número de procedimento’ (1972: 216): regras de exclusão, classificação, ordenação e distribuição, assim como, onde e sobre que tópico. É obviamente aí que a dimensão política revela sua presença inescapável dentro do social (Pêcheux, 1982: 111). (HUTCHEON, 2000, p. 135)

A ironia, desta forma, serve a inúmeros interesses, reforçando ou refutando ideologias, valores, posições políticas; podendo também ser usada para segregar ou demonstrar superioridade em relação ao outro.

A ironia que vamos destacar agora em *O número dos vivos* volta-se a uma comunidade discursiva que tem consciência de que homens e mulheres possuem papéis pré-determinados na sociedade e que são capazes de detectar o deslocamento proposital dos homens de seus papéis habituais.

O contexto gerado pelo que é solto em linhas esparsas pela narrativa que, apenas quando reunidas lado a lado ganham um significado maior, exige do leitor a paciência de quem nota que há algo estranho naquele espaço, mas que ainda não é possível determinar na primeira pista lançada. Por vezes, somente dezenas de páginas mais a frente, a informação é concluída e a ironia, se captada, pode acontecer. Um breve exemplo é o desfecho de Henrique que durante todo o romance é ridicularizado por não ser inteligente e, ao ressurgir ao fim do livro, aparece como o único homem de sucesso profissional em todo o romance.

Hélia Correia escreve o romance na década de 80, mas as possibilidades de ironia são sempre tão sutis, que passa a impressão de uma publicação realizada ainda sob a repressão da ditadura. As ironias se apoiam por vezes na insinuação de que a sociedade portuguesa não era tão perfeita quanto seus exemplares cidadãos se esforçavam para que parecesse.

## O LAR PORTUGUÊS

Seguindo uma tradição de romances que se dedicam a perscrutar as relações familiares a partir dos lares, *O número dos vivos*, ao acompanhar a trajetória de Maria Emília, esbarra em personagens masculinos que, assim como ocorre geralmente com as femininas, parecem não terem vida para além do espaço doméstico. Encontramos jovens inexperientes e senhores decadentes nas suas relações familiares. Poucas são as vezes em que a narrativa extrapola o ambiente do lar. A exceção ocorre em uma ou outra cena das férias na praia ou de idas ao cinema. Mais do que na narrativa centrada na protagonista, esse círculo de personagens permite ao leitor compreender comportamentos da sociedade portuguesa e verificar as transformações para as quais ela se encaminhava.

Esse processo de transposição entre o que acontecia no espaço público e o seu reflexo na vida privada é possível porque não só a esfera pública é sustentada por regras de conduta, mas também assim acontece com a privada:

O espaço doméstico é constituído pelas relações sociais (os direitos e os deveres mútuos) entre os membros da família, nomeadamente entre o homem e a mulher e entre ambos (ou qualquer deles) e os filhos. Neste espaço, a unidade de prática social são os sexos e as gerações, a forma institucional é o casamento, a família e o parentesco, o mecanismo do poder é o patriarcado, a forma de juridicidade é o direito doméstico (as normas partilhadas ou impostas que regulam as relações quotidianas no seio da família) e o modo de racionalidade é a maximização do afecto. (SANTOS, 2001, p. 126)

A tradicional família portuguesa se estabelece nesses acordos tácitos firmados entre seus membros em que cada um cumpre seu papel para que a estrutura se mantenha inalterada. Como já foi dito anteriormente, os modelos de sociedade – estabelecidos no século XIX e perpetuados pelos países europeus no século XX – tiveram em Portugal um maior tempo de vigência por conta das imposições da ditadura salazarista. Basta citar, por exemplo, que as leis que se referiam aos direitos das mães sobre seus filhos ainda tinham como base o Código Civil de 1867. É apenas com a nova Constituição em 1976 e as alterações no código civil que as mulheres conquistaram a paridade entre o poder materno e o paterno, a possibilidade de viajar para o estrangeiro sem autorização do cônjuge e a extinção da figura do chefe da família.

À expressão rainha do lar, que tanto era empregada para consolar as mulheres, caberia como complemento aquela direcionada aos monarcas ingleses: a rainha do lar reina, mas não governa. Fica a esposa com o único papel figurativo, ela não deixa o sistema porque ela é parte integrante na manutenção dele através das aparências, mas nunca adquire a função de modificá-lo, apenas a obrigatoriedade de reproduzi-lo.

O chefe da família é, portanto, o centro em função do qual os outros elementos do espaço doméstico agem. Quando o marido chega do trabalho em casa, ela deve estar organizada, as crianças devem silenciar para não atrapalhar o descanso do pai, a mulher deve ter preparado uma refeição que agrade o marido.

As mães têm por obrigação educar os filhos para que sejam sempre obedientes e aprendam as tarefas que lhe caibam de acordo com o seu sexo: às meninas, é reservado o aprendizado das tarefas do lar e de alguma educação, apenas o suficiente para agradar o futuro marido e ajudar a entreter os convidados em festas; aos meninos, esses que seriam os próximos chefes de família, possuíam uma educação mais duradoura, em que deveriam praticar esportes e dar os primeiros passos no aprendizado da carreira que iriam perseguir – muitas vezes, a mesma que o pai exercia. Enquanto as garotas eram criadas para se responsabilizar pela manutenção do que se passava dentro dos lares, os garotos eram criados para se apoderar do espaço público.

Essa divisão era bem estabelecida nas escolas por uma organização implementada pelo Estado no fim da década de de 30 e que ficou conhecida como: Organização Nacional da Mocidade Portuguesa (MP)<sup>15</sup>, apenas para meninos, e que logo foi seguida pela Mocidade Portuguesa Feminina (MPF). Durante as discussões sobre a implantação da organização, em maio de 1938, a seguinte posição foi defendida pelo dirigente da MP no jornal *O Século*:

O comissário nacional da MP, Francisco Nobre Guedes, [...] considerou dever da direção da MPF marcar limites ao ‘modernismo e à desenvoltura’ das jovens, para que a mulher portuguesa mantivesse ‘virtudes cristãs e caseiras’. [...] Segundo o dirigente da MP, era ‘necessário fazer o homem mais homem possível’ e nada fazer que desviasse a mulher portuguesa da sua missão. Por isso, a MPF devia afastar-se da ‘formação masculina’ e recusar o ‘exercício de recrutas’ que [...] tendiam para a sua ‘masculinização’ e ‘militarização’.

(PIMENTEL, 1998, p. 166)

Em relação à imagem da mulher, os debates a respeito são bastante numerosos, discute-se a vaidade das mulheres, a honra, a aptidão para dona de casa e para maternidade. Da mesma forma, os homens também precisavam preencher certas qualidades consideradas viris para que pudessem obter o respeito do meio social. A

---

<sup>15</sup> A Mocidade Portuguesa “tinha como objectivo o fortalecimento ‘do amor pela pátria e as suas tradições’, ‘do ideal agrícola, marítimo e colonial português’ e ‘dos princípios da família, da autoridade, hierarquia, ordem e propriedade’ entre os jovens dos 8 aos 21 anos, recrutados numa base voluntária nas escolas e associações de juventude.” (PIMENTEL, 1998, p. 161)

diferença em relação a eles era de que esse cuidado possuía um declarado contorno patriótico para justificar o seu modelo.

Em *O número dos vivos*, as personagens parecem ter dificuldade em alcançar os padrões de masculinidades. Ramiro Sastes, Leopoldino Sena, Henrique e Rogério Coutinho, de todos os homens que cruzam o caminho de Maria Emília e acabam por se encantar pela personagem, apenas Henrique, de certa forma, consegue sobreviver ao encontro. Porém, nenhum deles cumpre as exigências para se aproximar da imagem perfeita do macho-alfa. Adiante, concomitantemente às análises das funções exercidas pelas personagens masculinas do romance, serão discutidas também as suas respectivas relações com os padrões de masculinidade.

## OS ANTEPASSADOS

Antes de analisar as personagens contemporâneas à protagonista, é importante resgatar duas outras personagens a que a narrativa dedica algumas páginas para contar as suas histórias. General Monteiro e Carlos Augusto, respectivamente, avô e pai de Josefa, têm suas trajetórias narradas e estabelecem dois padrões de comportamento.

O general, personagem cujo nome de guerra é o único que o leitor conhece, é introduzido diante da incômoda situação de saber que sua mulher estava grávida, ainda que há dez meses dormissem em quartos separados:

O general cravara os olhos supeitosos no primo Manuel, meio tísico e meio frade [...] e fitara depois, um pouco de través, o pescoço possante do tratador de gado. Mas como Encarnação não trouxera parencas nem a um nem a outro, e vendo que ninguém, nem as criadas íntimas, pareciam duvidar de que ele, de vez em quando, em urgências da carne, visitava a mulher, o general Monteiro sentiu a honra salva e aceitou que tinha uma enteada de ascendência divina. (CORREIA, 1997, p. 49-50)

O processo de negação do general descrito nesse pequeno parágrafo transposto é ocultado inicialmente pelo impacto do absurdo da decisão de creditar uma ascendência divina para a filha, apenas para não ter que aceitar que na verdade sua mulher o havia traído; em um segundo momento descobre-se uma coerência em virtude da manutenção da honra do homem casado: caso decidisse investigar, seria confrontado pela lógica de que a mulher havia se deitado com outro e, mais tragicamente, os outros saberiam que o grande general havia sido traído pelo primo físico ou pelo tratador de gado. Como militar e representante da força do Estado, dessa vez não há como de costume um inimigo a quem ele possa voltar a sua ira, diante disto, basta ceder ao ilógico e forçar os outros a mesma conclusão, tanto é que ninguém na família parece questionar a origem divina de Encarnação.

No entanto, com o passar dos anos, ele volta a sua ira para a própria enteada, que nessa época já não era mais uma criança. E em uma tentativa de retomar o poder: “numa noite de trovões, a viu em camisinha esvoaçando, gargalhar numa troça dos adultos que, brancos, gaguejavam rezas a Santa Bárbara, irrompeu pelo quarto da mulher e possuiu-a vingadoramente.” (CORREIA, 1997, p. 50)

A visão da enteada seguida da relação sexual com a esposa nos traz uma antiga relação em que o homem exerce o seu poder através da subjugação sexual da mulher. Ele se sente vingado ao mostrar a sua superioridade física, é o que Susan Faludi nos lembra ao afirmar que “men cannot be men, only eunuchs, if they are not in control.”<sup>16</sup> (FALUDI, 2000, p. 9).

É dessa forma que, o General como figura militar representante do país, retoma o controle da sua própria identidade de masculinidade. Não é mais um homem emasculado, um eunuco. Desse ato de afirmação, nasce Carlos Augusto, uma criança que cresce “sem companheiros, dado a constipações e a nauseamentos. Mostrava desinteresse nos estudos e esmagava baratas entre os livros do mestre que o detestava com resignação.” (CORREIA, 1997, p. 53).

O filho do General, futuro pai de Josefa, compõe o segundo padrão de homem que se apresenta no livro. Enquanto um era conhecido pela bravura e pela força, Carlos Augusto é um menino frágil.

---

<sup>16</sup> “Homens não podem ser homens, apenas eunucos, se não estiverem no controle.” (Tradução nossa)

Ao ser mandado para Coimbra à custa das tias para fazer faculdade, desiste dos estudos, apaixona-se por Dolores e com ela tem uma filha. Tudo isto é seguido da trágica morte em resultado da falta de dinheiro que Carlos não conseguia administrar. O pai de Josefa, ironicamente, nasce da última afirmação de virilidade do general. O rapaz deixa como herança para filha, um passado obscuro e uma família falida, que só se recupera por conta de uma quantia recebida em razão da morte de um tio distante.

A oposição entre as duas personagens se desfaz no momento em que percebemos que as personagens que se seguem no romance de certa forma reúnem características tanto do General quanto de Carlos Augusto. Ao mesmo tempo em que os homens adoecem tentando manter aparências, eles não compreendem ou não têm força o suficiente para tomar uma ação contra esse algo que os oprime:

As prescrições do código da virilidade, com efeito, são pesadas. E isso não corresponde, exatamente, ao cansaço físico, ao desgaste biológico, à miséria sexual masculina [...]. Eu traço aqui o cansaço oriundo do feixe de imposições que definem a virilidade: necessidade de agir incessantemente, de demonstrar energia, coragem, resistência, de saber responder aos desafios, de revelar força em todos os propósitos, expressar direção e, bem entendido, provar sua potência sexual e sua fecundidade que se impõe. (CORBIN, 2013, p. 28)

A partir dessas duas personagens, Hélia Correia opõe a versão que um homem deve expor como masculinidade à fraqueza que deve ser escondida por ele. General e Carlos Augusto são camadas de um mesmo homem.

## HOMENS DE FAMÍLIA

A figura do chefe de família não é um título meramente honorífico, ele constou no código civil português como direito dado ao homem sobre a esposa e seus filhos até a Constituição de 1976. Apesar de o Código Civil de 1910 ter estabelecido uma certa igualdade nos poderes entre os cônjuges e excluído tal designação, na prática, a esposa e

os filhos continuavam sob jugo das vontades do marido. Essa figura era tão presente que mais de 50 anos depois ela volta a integrar o Código Civil de 1966:

Compete especialmente ao pai como chefe de família:

- Providenciar acerca dos alimentos devido ao filho e orientar a sua educação e instrução;
- Prestar-lhe a assistência moral conforme a sua condição, sexo e idade;
- Emancipá-lo;
- Defendê-lo e representá-lo ainda que nascituro;
- Autorizá-lo a praticar os actos que por determinação da lei dependam do consentimento dos pais;
- Autorizá-lo a exercer arte ou ofício e a viver sobre si;
- Administrar seus bens. (GUIMARÃES, 1986, p. 572)

A dominação do pai em relação aos seus filhos – até mesmo enquanto ainda estava na barriga da mãe – demonstra a discrepância entre os poderes maternos e paternos. Revela inclusive o grande interesse do Estado em que essa ordem fosse mantida – lembrando que ‘Família’ era um dos pilares do lema Salazarista. Contudo, apesar das tentativas de aproximar a família de uma instituição estatal, é impossível para o Estado alcançar a onipresença no espaço privado.

Ramiro Sastes é o primeiro chefe de família que surge no romance, em um modelo muito parecido, Rogerio o acompanha em comportamento, enquanto Leopoldino é o que mais se distancia por não conseguir realizar a vontade de estabelecer um novo núcleo familiar e por ter insistido em permanecer por tanto tempo chefiando a casa habitada pela mãe e pela irmã.

### Ramiro Sastes

A forma como o leitor descobre a existência do médico caracteriza bem o relacionamento entre Josefa e Ramiro. Maria Emília chega pela primeira vez ao casarão e após entrar no salão principal da casa “recebeu a ordem para se aproximar e viu Josefa

Sastes, a senhora do médico. [...] Estava sentada num cadeirão de seda cor de amora, bordando vagamente uma cambraia.” (CORREIA, 1997, p. 36)

Quem senta reinando no meio da sala, como se estivesse em um trono, é Josefa. A figura intimidadora da mulher que recebe Maria Emília vem com uma observação: a senhora do médico. Há uma ambiguidade na expressão, seria ela proprietária ou proprietária do médico? A resposta é dada no decorrer do livro. Em determinado momento, Maria Emília expressa o seguinte pensamento diante do evento do desaparecimento de suas calcinhas:

Apercebeu-se de que de vez em quando lhe faltavam calcinhas e até combinações. [...] Quando deu por um novo desaparecimento, pediu a Josefa que lhe mandasse fazer chaves [...]. Mas Ramiro interveio, opôs-se secamente. [...] Maria Emília calou-se, resignada. Era tão raro o médico opinar sobre assuntos domésticos que daí lhe adivinha alguma autoridade. (CORREIA, 1997, p. 47).

A realidade é que o médico não transmitia a ninguém a imagem da autoridade, nem no âmbito privado nem no público. Sua profissão, que junto com a advocacia costumava à época impor respeito, é nele apenas um detalhe, Ramiro é uma espécie de médico-entretém da cidade de Sangréus. Quando alguém precisava curar-se de uma doença mais séria, ao Doutor Sousa era a quem recorriam, enquanto o consultório da casa dos Sastes servia apenas para longas conversas com pacientes que não tinham urgência em suas consultas.

A narrativa não parece ter empatia alguma com a personagem, as observações esparsas a respeito da origem da sua fortuna e do motivo pelo qual casou com Josefa evidenciam essa situação:

Quando Josefa se tornou mulher, Ramiro enamorou-se ao mesmo tempo dos seus olhitos mansos, de animal, e das arcadas nobres da mansão. [...] Ramiro tinha herdado de seu pai uma riqueza fácil em minério de cobre e um sangue plebeu, ambicioso. (CORREIA, 1997, p. 58).

Não seria, portanto, ele o responsável pelo sucesso financeiro que esbanjava, aliás, fica enfatizada a sua inércia para o que quer que fosse: “Mas com o casamento, ao ver-se recebido com deferência e com luxo na velha sociedade, não achou nada mais para desejar.” (CORREIA, 1997, p. 58). E considerando que “[a] virilidade é moral: uma aplicação contínua da vontade de atingir um objetivo fixado.” (CORBIN, 2013, p. 307). Ramiro falharia em ser considerado um homem viril.

Para suprir essa falta incômoda à personagem, Ramiro se dedica a *hobbies* vistos como masculinos e, com o aparecimento de Maria Emília, transfere para ela o seu interesse. Anteriormente, ele já havia tentado ter amantes em Lisboa, mas em determinada ocasião apareceu em casa com marcas de quem havia apanhado e resolveu aparentemente não correr mais o risco: “Ramiro regressou de uma viagem cheio de nódoas negras e com um braço ao peito. Fora assaltado por ladrões, *explicitou*. E propôs a Josefa uma lua-de-mel amável, principesca. *Sentia-se vexado e com remorsos.*” (CORREIA, 1997, p. 59, Grifo nosso).

Ainda que sejam apenas insinuações e não se diga em momento algum que ele apanhou de algum marido ou um namorado furioso, o parágrafo imediatamente anterior cita a sua prática de ir namorar as coristas em Lisboa. E seguida à justificativa que ele fornece – o narrador se isenta de apresentar uma versão própria – surge apenas a observação da vergonha e do remorso da personagem, que não fariam sentido algum se não houvesse a culpa de ter cometido um ato proibido.

Após as amantes, vem a eletricidade:

Apaixou-se pela eletricidade, por motores, por tudo o que o levava para fora da casa com segurança e com comodidade. Comprava rádios que desmanchava para voltar a montar com peças uns dos outros. Tinha dinheiro bastante para mudar de automóvel mas não se separava do seu modelo antigo que ele dizia atingir, graças aos seus arranjos, potências milagrosas. Tinha encontrado a paz. (CORREIA, 1997, p. 59)

Controle, força, velocidade, o poder de construir e desconstruir, compreender a composição das coisas e como elas funcionam. Ramiro a partir da visão externa é

novamente um homem. Os automóveis, principalmente, logo se transformaram num adorno importante para o aprimoramento da imagem dos homens:

Quando aflora a paixão do automóvel depois da aviação, a habilidade de dominar o comportamento e a rapidez de uma máquina revela uma excelência. [...] Os homens conduziam os cavalos, agora eles domam os cavalos à vapor. A condução da viatura permanece como seu privilégio: sinal de riqueza de sucesso, de audácia, de habilidade, reservada a um pequeno número, que se distingue assim dos muitos. (CORBIN, 2013, p. 376)

Havia desistido das amantes, mas ninguém sabia que a motivação era o medo, agora, possuía carros e eletrônicos, mas não pelo motivo habitual descrito por Corbin: a verdade é que eles o levavam para fora do seu mundo com “segurança e comodidade”. Ramiro vivia sufocado no casarão, mas, mesmo nas suas formas de escape, ele não ousava sair da sua zona de conforto.

Seu último ponto de fuga se torna Maria Emília. A menina que vem do campo para cuidar da sua filha perturba-o tanto que ele precisa constantemente se retirar diante da sua presença. A paixão dos patrões pelas empregadas não eram raras na sociedade portuguesa, mas tudo deveria ser feito no mais absoluto sigilo para que se mantivesse a dignidade da família.

Ramiro nunca criou coragem para tomar qualquer atitude em relação aos seus sentimentos por Maria Emília, decerto por medo do escândalo que aconteceria caso viesse revelá-los. Aliás, o temor de ser descoberto é evidente no anteriormente citado caso do sumiço das calcinhas. A protagonista atribuía à cozinheira a responsabilidade pelo desaparecimento das suas roupas íntimas, entretanto, a atitude ríspida de Ramiro diante da descoberta de Maria Emília, seguida do cessar dos sumiços, apenas confirmava ao leitor de que era ele quem as roubava. Contudo, a protagonista em momento algum parece perceber os sentimentos que o patrão nutria por ela.

A morte de Ramiro vem logo após a confirmação do casamento da protagonista com Leopoldino:

Josefa, entre nuvens do seu choro infindável, sentia-se intrigada com a firmeza com que o doutor Sousa dissera que Ramiro morreria de desgosto.

– Mas que desgosto tinha ele? Porquê? – interrogava, atormentadamente.

– A mamã nunca há de entender nada – dizia-lhe Romana, com secura. (CORREIA, 1997, p. 97)

O fato não impressiona o Dr Sousa e nem mesmo Romana, que ainda era muito jovem, porque os dois fazem parte de um pequeno grupo de personagens que conseguiam enxergar os fatos de ângulos diferentes dos tradicionais. Isso explica o motivo de Maria Emília e principalmente Josefa pouco perceberem o que de fato acontecia ao ser redor.

A ironia na ação de Ramiro reside na constante transformação de todas as características de masculinidade em indícios de fraqueza. A sua inaptidão para cumprir as exigências de um homem português o sufocam. Ele, assim como Maria Emília, entra na “velha sociedade” por meio do casamento e é derrotado pelas regras do patriarcalismo. Ela, por não poder exercer o poder, ele por ter que encarnar a figura do poder.

O que afirmo aqui, no entanto, não é que a busca pela segurança e por transitar apenas entre zonas de conforto sejam defeitos da personagem – não me cabe aqui julgar caráter – mas que, dentro do contexto português, ela falha, da mesma forma como fizeram o General e Carlos Augusto, em se enquadrar naquilo que é solicitado dela. É por isto que ao fim, o único legado de Ramiro foi a sua moeda de troca ainda na ocasião do casamento – haja vista que não há um herdeiro homem e Romana é deserdada por Josefa: “Tudo o que Ramiro Sastes trouxera ao casamento fora o seu apelido e dinheiro de minas.” (CORREIA, 1997, p. 42) E é apenas isto que ele deixa para Josefa.

### Rogério Coutinho

Ofuscado em toda narrativa pela atitude sempre muito ativa da mulher nas escolhas do espaço doméstico e posições políticas da família, sobre o sogro de Maria

Emília sabe-se ainda menos do que a respeito de Ramiro. E quando não está sob a sombra da esposa, Rogério é a marionete que a protagonista usa para atacar a sogra.

Medo é provavelmente a palavra que mais é atribuída à personagem e é, de fato, o único sentimento que parece movê-lo. Ele tem medo da autoridade de Ângela, medo da atração que sente por Maria Emília, medo de ser descoberto no seu relacionamento com a nora. Aliás, o relacionamento extraconjugal que ele mantém com a protagonista foi o único que teve em toda a sua vida de casado, mas o narrador esclarece que não há nessa atitude um “rigor moral” da personagem, apenas o temor de ser desmascarado pela mulher:

Durante toda a tarde, Maria Emília examinou o sogro [...] Estudou-lhe a pele morena onde pulsava uma velha agonia, os olhos muito baços, mal dormidos, de macho estrangulado num matrimónio seco, sem riso e sem paixão. [...] Maria Emília nunca o vira a sós, longe do castrador domínio de Ângela. [...] [Rogério] nunca tivera amantes, não por rigor moral mas por preguiça. Afligia-o pensar em lenços esquecidos com manchas de *batôn*, em contas viciadas, em fatigantes redes de álibis. Sonhava muito, coberto de suor e palidez, como se adocesse de sezões. [...] Com Ângela, cumpria um vago e temeroso dever de homem casado. Ela benzia-se primeiro, erguendo os olhos, e depois insultava-o chamando-lhe maricas. [...] Amava-se a si mesmo, com a plena consciência de que esse amor jamais lhe bastaria. Mas o medo por Ângela sustentava-lhe ainda uma amarga volúpia. (CORREIA, 1997, p. 139-140)

O excerto resume bem Rogério, o chefe da família Coutinho. Em duas páginas do romance, o narrador apresenta a personagem que atrai o desejo de Maria Emília e em seguida explica que a protagonista tem consciência de que só se aproximou dele para atacar Ângela. Rogério é uma personagem completamente passiva, os seus desejos por Maria Emília só se concretizam porque ela toma as medidas para que isso aconteça.

As expressões “macho estrangulado” e o “castrador domínio” destituem-no de qualquer virilidade. O relacionamento com a nora se torna para a personagem uma forma de restituir a masculinidade perdida após o casamento com uma mulher que até durante o sexo o emasculava. No entanto, esse parece ser o último laivo de vontade que havia dentro dele, a culpa e o desejo vão corroendo-o até o estopim da indesejada gravidez de Maria Emília.

O temor de ser descoberto em meio a um escândalo em que não só estava em um relacionamento extraconjugal, mas que o fazia com a esposa do seu próprio filho resulta em uma fuga abrupta: “Ângela não se mostrou muito surpreendida quando o marido a informou de que estava doente e ia tratar-se a águas no estrangeiro.” (CORREIA, 1997, p. 149). Diferente de Josefa, Ângela, que sempre estava atenta a tudo que ocorria na casa, não se surpreende com a partida súbita do marido. Ela suspeitava de uma ligação entre a partida de Rogério e a gravidez de Maria Emília, porém, assustada com suas próprias conclusões, afasta o pensamento.

Todas as ações impulsivas resultantes da atração por Maria Emília parecem não ter efeito na personagem quando longe do objeto de desejo. A forma repentina como Rogério deixa a narrativa – e que o leitor só descobre a partir da reação de Ângela – revela a inércia também dessa personagem. Ele não é um homem que *se torna*, pelo contrário, como foi afirmado a respeito das mulheres no tratado de fisiologia francês: Rogério apenas *é*.

### Leopoldino

Diferente dos dois chefes de família anteriores, Leopoldino não gozava de uma boa reputação entre os moradores de Sangréus. Aos 40 anos, o advogado nunca havia casado e ainda morava com a irmã e a mãe. A súbita paixão por Maria Emília parece amenizar a situação durante o noivado, porém, o suicídio da personagem revela por completo os boatos que a circundavam:

– Ele e a irmã, assim Deus me perdoe... Diz que eles viviam em pecado... Isto é o que se diz. Pelo menos da fama, a menina Tininha não se livra. Que lhe deu pós para o afastar de si. E o desgraçado, olhe... Não quis morte cristã. Também com este padre que cá temos... O melhor é calar-me que eu sei de coisas... (CORREIA, 1997, p. 108)

A cozinheira dá à protagonista a notícia impregnada de boatos, não se sabe ao certo o que havia de verdade nas insinuações de incesto. As reticências na fala da cozinheira abrem espaço para qualquer interpretação, ainda que até o momento da morte, a narrativa tenha deixado claro que o casamento do irmão com Maria Emília não agradava à Tininha. Inclusive, ela pagava os pedreiros para desconstruírem à noite tudo o que construíam durante o dia da casa que Leopoldino estava fazendo para morar com a esposa. Dessa forma, o casamento era sempre adiado.

No entanto, ainda que as tese do incesto ganhe força com vários indícios, o que parece importar no caso da personagem em questão não é a veracidade ou não dos boatos, mas a necessidade de haver algo errado. Que ele fosse um homem solteiro, não havia problema para a sociedade, mas a falta de mulheres em sua vida – que não fossem a mãe e a irmã – decerto era um indicador de uma falha na masculinidade daquele homem.

Outro ponto a destacar na passagem de Leopoldino pela vida de Maria Emília é o seu fim. Decepcionado com o cancelamento do casamento, a personagem resolve se suicidar. Assim como Rogério e Ramiro, a personagem deixa a narrativa de forma abrupta por conta de uma decepção amorosa. Ironicamente, as despedidas de cada personagem são tradicionalmente atribuídas na tradição literária a personagens femininas.

## HOMENS DE DEUS

Até este momento, a discussão da masculinidade sempre perpassou a questão sexual das personagens. No caso dos padres, essa questão perde importância. Isso se dá não por conta da exigência do celibato, haja vista que os padres no decorrer dos séculos transitam entre figuras que tendem para o feminino – são homens de vestido – ou que suscitam o desejo das mulheres pelo homem por debaixo da batina (CORBIN, 2013, p. 312-315). Esse afastamento é requerido por enquanto porque em *O número dos vivos*, a sexualidade dos padres não se faz presente. A masculinidade, ou a virilidade, é atacada

através das incoerências na conduta moral entre os padres e os valores defendidos pela Igreja.

O regime Salazarista tirou grande proveito do apoio inicial da Igreja Católica para se firmar nos seus primeiros anos. O país que até 1910 era uma monarquia com intensas relações com o Vaticano, em 1911, com a proclamação da república, torna-se um Estado laico. O surgimento da figura de Salazar, um homem declaradamente conservador e católico, foi recebido com grande ânimo pela instituição que viu nessa oportunidade uma possibilidade de voltar a ter influência no Estado. Apesar das divergências e tensões que ocorreram durante os quase 50 anos de ditadura, a Igreja se fez presente no cotidiano português, ditando regras de conduta e determinando os limites do bom costume.

Na pequena cidade de Sangrêus e na região da Carvalhosa – onde as tias de Josefa moram – a influência da Igreja era maciça. No entanto, alguns fatores já apontavam para uma certa degradação da instituição. O General Monteiro, por exemplo, tinha como hábito passar na frente da igreja para ouvir o sermão do novo padre da região, apenas para consertar a pronúncia do latim. A citação do momento em que a cozinheira conta à protagonista que Leopoldino se enforcou, direciona uma crítica velada à conduta dos representantes da Igreja: “Também com este padre que cá temos... O melhor é calar-me que eu sei de coisas...” (CORREIA, 1997, p. 108). Não há como saber se as informações omitidas são relacionadas ao padre ou a Leopoldino, mas decerto que a cozinheira atribuía parte do mal que caía sobre a cidade ao primeiro.

Luciano que vivia em uma capela em ruínas, cheia de pombos e era devoto de São Francisco de Assis – considerado o santo dos pobres – é o padre com maior destaque no romance. Ele criou fortes laços com as tias de Josefa e, na ocasião da proximidade da morte de Luísa, foi convocado pelo médico, que muito se preocupava com o estado mental da paciente:

O médico sentiu que a nuca se lhe gelava. As palavras da velha não pareciam ditadas pela resignação de uma alma cristã mas por uma secreta ligação ao Inferno. Pediu ao padre Luciano que as fosse visitar todos os dias.

– Essas boas senhoras sabem melhor do que eu falar com Deus. Os velhos conhecem a linguagem uns dos outros. – Disse-lhe o padre, a rir. (CORREIA, 1997, p. 103)

Com esse tipo de posicionamento e com a prática da humildade e da pobreza, não é de se admirar que o padre seja não apenas penalizado com a perda da paróquia, mas com a excomunhão pela Igreja: “Em fins de Fevereiro, o expulsaram da igreja, excomungando-o devido aos seus sermões e ao seu comportamento subversivo, claramente inspirado por doutrinas malsãs.” (CORREIA, 1997, p. 103).

Em contraposição ao comportamento de Luciano, o padre de Sangréus aceita fazer o enterro de Luísa apenas mediante um suborno:

[Aninha] passou pelo notário e apresentou ao padre uma declaração em regra com as leis em que oferecia aos pobres da paróquia metade dos seus bens.

Onde está escrito aos pobres da paróquia – esclareceu, muito correcta – pode o senhor prior ler o que lhe convenha.

O padre fez o enterro. (CORREIA, 1997, p. 104)

O padre da Carvalhosa – substituto de Luciano – aprende com a situação e a repete na ocasião da morte de Aninha:

– O senhor prior tem falado com a gente. Ele diz que está disposto a perdoar, a dar à dona Aninha um enterro cristão, se a senhora mostrar que tem em conta os favores da igreja. [...] Que se pode dar tudo por esquecido se a senhora mostrar o seu amor pela paróquia. (CORREIA, 1997, p. 113-114)

Ironicamente, o primeiro padre que recebe o suborno, o recebe como se fosse dado aos pobres, enquanto o padre, que praticava a humildade e defendia os pobres da região, havia sido excomungado. A prática de extorsão continua, apenas com uma nova expressão: o amor pela paróquia. Com o padre de Sangréus, o padre da região da Carvalhosa – sucessor de Luciano – aprendeu a forma de proceder com o enterro daqueles que tinham práticas de aparência pagã. Josefa, que também tinha aprendido

com a situação anterior, cedeu à chantagem do padre e a situação é dada como resolvida.

Os homens da Igreja vivem da mesma imagem de correção que qualquer outro homem, aproveitando-se da autoridade conferida pela instituição a que servem, seja qual for. Ainda que aparentemente tenham parte da sua masculinidade suprimida pelo celibato, exercem-na pelo poder de estarem entre aqueles que ditam as regras do patriarcalismo. Estabelecem que são eles – apenas os homens, é válido lembrar – que fazem a ligação entre os humanos e a divindade cristã. Caso contrário, aqueles que não seguem as leis são excomungados. Excomungar, do latim *excommunicare*, que significa na tradução mais ao pé da letra: excluir da comunicação.

Portanto, apenas aqueles que seguem as regras da Igreja têm direito a fazer parte da sociedade, a ter sua representação, a ter uma voz. O romance evidencia a corrupção dessa instituição, onde os seus representantes mais numerosos, aqueles que estão espalhados por todas as cidades, grandes ou pequenas de Portugal, contrariam a doutrina pregada por eles para agir em benefício próprio.

## HOMENS DA PÁTRIA

A década de 40 foi a que assistiu às primeiras ameaças ao governo de Salazar em Portugal. As insurgências das classes média e baixa começaram discretamente a preocupar os que eram favorecidos pelo modelo implantado. O país permanecia altamente ruralizado, com problemas sociais como exploração infantil e péssimas condições de trabalho e com baixo retorno para a população das políticas públicas. Além disso, havia uma insatisfação com aproximação cada vez mais evidente do país com os países do Eixo durante a II Guerra Mundial.

Boa parte dos problemas portugueses se originava de uma política monopolizada por um pequeno grupo e realizada apenas em favor próprio. Esses grupos em geral eram formados por poucas famílias que concentravam quase todo o poder, dificultando a delimitação entre os espaços do Estado e do não-Estado.

Tal particularismo pode resultar da interpenetração entre o espaço da cidadania e o espaço doméstico e, portanto, entre dominação e patriarcado, por exemplo, no caso em que a actuação do Estado e o exercício da cidadania são delegados informalmente em famílias oligárquicas, ainda hoje poderosas em muitas zonas ou sectores sociais do país e mesmo no interior do Estado. (SANTOS, 2001, p. 130)

Em *O número dos vivos*, essa mentalidade aparece representada na família Coutinho: Rogério é o chefe da família, Ângela participa de eventos sociais de caridade e Henrique é o jovem prometido para a política. Porém, como já foi visto anteriormente, a posição de chefe não era exercido completamente por Rogério, que apenas servia de fachada para as negociações feitas pela sua esposa.

Ainda em Sangréus, a então sogra de Romana, exige a Josefa que a menina se mude com o marido para Lisboa logo após o casamento: “O Henriquinho vai fazer carreira, já não volta à província. Sangréus é impensável, é obscuro. Mesmo nós, minha querida, o meu marido e eu, vamos mudar para lá.” (CORREIA, 1997, p. 92)

A todo o momento, é possível perceber que Henrique é uma personagem, assim como o pai, sem voz, além de não ter o direito de almejar qualquer outro destino que não o da política. A propósito, apesar de ser ele o futuro político, é Ângela que ao longo do romance delinea os códigos de comportamento para se manter a ordem do país: “– Dar muita confiança aos inferiores – comentava ela, às vezes – é um crime político. É assim que se deita a perder um país.” (CORREIA, 1997, p. 93)

O enorme esforço da mãe parece ser proporcional à falta de vocação de Henrique para ter sucesso na profissão. O rapaz sente dificuldade de falar em público, não é bem visto pelos professores da universidade e tem problema para decorar as leis. Ângela novamente interfere apresentando a solução:

Tinha uma memória fugidia por onde as citações escorregavam para cair, sem tardar, no esquecimento. Desesperava às vezes, quando fazia provas medíocres, pondo na mãe uns olhos de recriminação.

– Para se ser um político – repetia dona Ângela – não é preciso ter um cérebro de génio. É preciso um grande amor à ordem. (CORREIA, 1997, p. 129)

O futuro sucesso de Henrique na política é a concretização dessa última afirmação. A ironia acontece quando se percebe quem eram os homens que ocupavam os cargos de poder do Estado. O marido de Maria Emília é motivo de chacota dela e de Romana desde o momento em que ele aparece na narrativa: Romana nunca pareceu levar o casamento dos dois a sério e Maria Emília, depois de perceber que podia manipulá-lo, fazia de tudo para torturá-lo psicologicamente.

A ironia se amplia diante da constatação de que Henrique é o único homem em todo o livro que realmente alcança o seu propósito, ainda que o objetivo não tenha sido traçado por ele. Ele também é a única personagem masculina que se altera durante o livro: começa como um rapaz visivelmente inseguro e termina como um homem aparentemente frio e centrado.

Essa transformação ocorre durante a suspeita de que a esposa tinha um amante, seguida da descoberta de que tudo era uma farsa. Superando a depressão, a personagem confronta a esposa e estabelece: “–Podes ter os amantes que quiseres. [...] Claro que tens de ter muito cuidado, porque se isso se sabe atinge a minha reputação. [...] Se isso se sabe, mato-te – soprou” (CORREIA, 1997, p. 135)

Ao fim do livro, a atitude se repete, no entanto, com uma personagem ainda mais endurecida do que no momento anterior:

Ele engordara um pouco. No seu olhar fervia o velho incêncio. Foi direto ao assunto sem rodeios. Seria em breve secretário de um ministro e a sua vida pública ficaria ensombrada enquanto se soubesse que era um homem casado, separado da esposa.

– É claro que o divórcio é inadmissível. Eu não iria contra as leis da igreja – explicou pausadamente, acendendo um cigarro. [...]

Ele pedia, em resumo, que ela consentisse em ser dada por louca. Era uma solução comovedora e limpa. [...] Henrique despediu-se de Josefa. Tinha as maçãs do rosto inchadas de suor. Nem sequer perguntou pela menina. (CORREIA, 1997, p. 174)

A primeira atitude lembra muito a do General Coutinho: a reputação antes de tudo. Ela poderia ter os amantes que quisesse, apenas com a exigência de que ninguém descobrisse. Na segunda vez, a sua atitude se justifica no reconhecimento de que no meio político, ele deveria se apresentar como um homem de família e de fé, não podendo abandonar um casamento sem ter a sua reputação manchada.

Henrique opta pela decisão mais comum na história portuguesa, a mulher seria dada como louca e assim ele se livraria da sombra que ela poderia jogar sobre sua reputação. Finalmente, Henrique se tornou um político. Antes, o garoto que, apesar da insegurança, arriscava momentos de descontração, agora, mais ativo e seco, tornou-se um *homem*.

## OS REIS E OS CASTELOS

A partir das personagens masculinas analisadas, é possível traçar uma constante: todas são infelizes e lutam constantemente para se encaixar nos seus papéis como homem, seja pelo aspecto moral que a masculinidade assume seja pela exigência da sua dominação sobre as mulheres. E, em alguns casos, pela mistura dessas duas opções: Ramiro morre de uma opressão que não consegue superar, Rogério foge envergonhado, Henrique se torna um homem infeliz para alcançar um objetivo que não traçou.

Portanto, faz-se necessária uma revisão do pensamento corrente de que o sistema patriarcal é um opressor exclusivo de mulheres. Ainda que sem dúvida alguma elas sejam as maiores vítimas, os homens se tornam reféns das regras que ajudaram a criar e a reafirmar. Ao inferiorizar o sexo oposto, acabam por ter que manter padrões por vezes inalcançáveis. O macho-alfa transforma-se no opressor dos próprios homens.

Susan Faludi cria uma interessante alegoria em seu livro *Stiffed*:

More than a quarter century ago, [...] women began to free themselves from the box in which they were trapped by feeling their way along its contours, figuring out how it had been constructed around them, how it was shaped and how it shaped them, how their

reflections on its mirrored walls distorted who they were or might be. [...] Men feel the contours of a box, too, but they are told that box is of their own manufacture, designed to their specifications. Who are they to complain? The box is there to showcase the man, not to confine him. After all, didn't he build it – and can't he destroy it if he pleases, if he is *a man*? For men to say they feel boxed in is regarded not as laudable political protest but as childish an indecent whining. How dare the kings complain about the castles? (FALUDI, 2000, p. 13)<sup>17</sup>

Presos na fortaleza dos castelos que construíram, não resta espaço para expressar qualquer sentimento que não seja considerado viril. Tanto é que todas as personagens masculinas optam por alguma forma de fuga – a morte, a viagem, o silêncio – a exteriorizar o que os incomodava. A reputação se torna tão importante para homens quanto para as mulheres.

*O número dos vivos* apresenta personagens fracos e insatisfeitos representando um sistema também fragilizado e ineficiente. Portanto, se as mulheres, como Maria Emília e Josefa, precisam se trancafiar em casa para dar continuidade à fantasia de que a tradicional sociedade portuguesa ainda persiste e se homens precisam descobrir rotas de fuga da própria realidade, isso significa que é necessário criar uma nova ordem social. A representação dessa nova (des)ordem será Romana.

---

<sup>17</sup> “Há mais de um quarto de século, mulheres começaram a se libertar da caixa em que foram presas ao perceber seus caminhos nos contornos da caixa, compreendendo como ela foi construída ao seu redor, qual a sua forma e como serviu de molde, como os reflexos nas paredes espelhada distorceram a imagem de quem elas eram ou poderiam ser [...] Homens sentem o contorno de uma caixa também, mas foi dito a eles que eles mesmo construíram a caixa, que a desenharam para as especificidades deles. Quem são eles para reclamar? A caixa está lá para colocar o homem em evidência, não para confiná-lo. Afinal, não foi ele que a construiu - e que pode destruí-la se assim desejar, já que ele é um homem? Quando um homem diz que ele se sente confinado, isso é considerado não como um protesto político, mas como uma queixa infantil e indecente. Como se atrevem os reis reclamarem dos seus castelos?” (Tradução nossa)

## NAU DOS VIVOS

A tradicional sociedade portuguesa na década de 40 sofre seus primeiros abalos. Na surdina, uma nova geração começa a abandonar as vilas mais afastadas e aportar em cidades cada vez mais centrais. As senhoras e os chefes de família não compreendem exatamente o que está se passando ao seu redor. Enquanto alguns assistem atônitos, outros reagem assustados e tentam abafar os primeiros indícios de insurgências.

No romance de Hélia Correia, os prenúncios das transformações sociais aumentam gradativamente a partir da segunda metade do livro até atingir o ápice no capítulo final. Essa evolução é marcada por Romana e pela promessa do retorno da personagem.

Conforme o que já foi afirmado em momentos anteriores, os mundos da protagonista e de Romana divergem a partir do momento em que suas vidas se cruzam. Essa diferença é assinalada pela forma como a narrativa constrói o ambiente de cada uma em conjunto com as personagens que os compõem. Enquanto o plano centrado em Maria Emília tem ações rápidas, que em poucas páginas se desenvolvem e logo são superadas, a narrativa ao redor de Romana parece não ter pressa em se resolver ou mesmo em apresentar respostas ao leitor.

É somente nestes momentos que o leitor é levado a observar os arredores dos casarões do romance, o olhar aterrisa em bosques e florestas que escondem animais, flores e fontes d'água que a pouca iluminação da lua não consegue desvelar completamente. Outro detalhe que permeia as cenas é o permanente cheiro de rosas e algum ruído, seja do vento circulando pela casa seja o murmurar de uma canção. Essa sinestesia é outro fator que complementa ambientação mística.

Configurações de tempo e espaço não são os únicos fatores responsáveis pela divergência, as personagens que integram esse mundo em geral são segregadas pela sociedade tradicional, alguns por opção própria, outros por não lhes restar escolha. Ciganos, classe operária, loucos, insurgentes, todos reunidos em um grupo heterogêneo

que têm em comum a exclusão do convívio social e a insatisfação com a ordem estabelecida.

## AMEAÇAS E PRESSÁGIOS

Já se falou extensamente sobre a organização da sociedade portuguesa e as estratégias para a sua manutenção, partindo principalmente de um olhar mais próximo do que se pressupõe dos papéis que os cidadãos devem executar para manter a ordem defendida por um grupo dominante. Os últimos anos da II Guerra Mundial acenderam nos portugueses o desejo de lutar contra o poder opressor e de alterar essa configuração.

Enquanto no cenário social começavam estranhas movimentações para a família portuguesa, os Sastes, o principal núcleo familiar do romance, também presenciam a sua cota de fatos incomuns.

Pouco tempo depois da chegada de Maria Emília, Romana começa a alterar o seu comportamento. De início, a filha dos Sastes parece uma garota normal, cheia de birras, resultante de uma criação sem muita firmeza dos pais. No entanto, com a chegada da protagonista na casa, Romana passa a discipliná-la com lições sobre como se comportar em público, além de ajudá-la a se alfabetizar. Como reação às aulas, Romana começa a se afastar das suas obrigações sociais e Maria Emília passa a apropriar-se do lugar da mentora na casa.

Porém, mesmo que inicialmente Romana aparentasse normalidade, a descrição da primeira impressão da protagonista revela que já havia algo de diferente desde o princípio:

Romana tinha a líqüida beleza das imagens de igreja. O grão fino da pele, de um mate leve, a pequenina boca entreaberta, os olhos de um azul nevoento e seco, tudo nela fazia evocar santas, das que apertavam contra os mantos roxos braçados de açucena de papel. O seu cabelo escuro rebrilhava de luz a cada movimento. E a seda rosa-velho do vestido revelava, ao cair os braços magros, o peito um pouco corcovado, ausente. Só quando ela falou Maria Emília percebeu que

era um ser vivo de onde partia uma vozinha fraca que deslocava mansamente o ar. (CORREIA, 1997, p. 38)

O “ar de santa” é um recorrente atributo dado por outras personagens a ela, além de sempre reconhecida pelos vestidos brancos esvoaçantes e um certo cheiro de rosas que parece acompanhá-la.

A primeira a ter certeza de que havia algo diferente em Romana é Amélia, a cozinheira dos Sastes em Sangréus, que um dia a vê passando no corredor da casa em plena madrugada com uma vela acesa e um halo de luz ao redor do corpo. Em seguida, Aninha, vê a mesma cena, mas dessa vez, Josefa e Maria Emília estavam presentes na mesma sala e nenhuma delas percebe o que aconteceu. Essa sucessão de fatos começa delinear uma divisão no romance entre os que veem e os que escolhem não enxergar.

Ao mesmo tempo, os passeios noturnos de Romana se tornavam cada vez mais constantes e demorados, enquanto durante o dia a filha dos Sastes começava a preocupar pelo comportamento arredio às normas sociais. Aos poucos, ela dá indícios de que não pretende cumprir a promessa do casamento com Henrique Coutinho, o que deixa a mãe desesperada com a possibilidade de um escândalo: “E por vezes Romana enervava-se muito, surpreendia todos a gritar: – Caso quando eu quiser. Talvez nem case. Não me apetece nada pensar que vou casar.” (CORREIA, 1997, p. 80)

A posição da personagem diante da morte do pai é o estopim para a família Coutinho, ela havia se negado a abandonar os vestidos floridos para cumprir o luto.

Henrique deslocou-se a Sangréus propositadamente para dar os seus pêsames. E, muito constrangido, fez saber a Romana que o seu comportamento punha em perigo o noivado.  
– Sou assim como sou – respondeu ela. – Se não me queres, não me apoquentas muito. (CORREIA, 1997, p. 97-98)

Em plena década de 40, no Portugal salazarista, seria impensável rejeitar um casamento, principalmente sendo com um rapaz com futuro promissor na política. A posição de Romana destoa completamente da educação dada às moças, haja vista que toda mulher – rica ou pobre – era criada e preparada desde o nascimento para o

casamento. A atitude da personagem radicaliza-se quando se compara com a aceitação quase imediata de Maria Emília diante do seu primeiro pedido de casamento – ainda que as duas tivessem situações diferentes nas mãos.

Outro ponto importante a se destacar, é a colocação feita na situação: “sou assim como sou”. Há nessa postura uma afirmação de identidade importante feita pela personagem. Ela já havia indicado em outros momentos, mas, nesse, ela estabelece que não se dobra às convenções e que faz isso a partir de uma consciência de quem é e do seu papel na sociedade. A própria negação a cumprir o luto pelo pai é um exemplo da sua insubmissão a normas que ela não compreendia a importância.

Romana prolonga um comportamento cada vez mais estranho aos olhos dos mais próximos, afastando-se cada vez mais de Sangréus em direção ao sítio da Carvalhosa em passeios que todos desconheciam o destino:

Saía muitas vezes a seguir ao jantar na direcção de um mar desconhecido onde o sol alastrava como um líquido aceso. [...] Numa segunda-feira de Setembro, entrou em casa às duas da manhã [...]. [N]otaram que Romana tinha um brilho translúcido, azulado.

– Que tens tu? – gritou Josefa, apavorada. – O que andaste a fazer?

Romana dirigiu-se ao corredor, arrastando o seu cerco luminoso. Por onde ela passava, os móveis, os objectos, os quadros das paredes resplandeciam num luar de fósforo. Parou ainda, olhando para a mãe e para a companheira. E elas nunca esqueceram a terrível beleza do seu rosto que parecera perder toda a matéria.

– Vão-se deitar – disse ela, meigamente. – Não vêem que é um sonho?  
(CORREIA, 1997, p. 98)

Na última cena em que Romana aparece antes do fim do livro, finalmente, Josefa e Maria Emília conseguem vê-la da mesma forma como outros já tinha feito anteriormente. A reação assustada da mãe – enfurecida até certo ponto – ao julgar que ela tinha feito algo de errado, será seguida da completa negação da existência da filha. Maria Emília por sua vez decide obedecer às ordens de Josefa e ajuda a encerrar o caso. Lembrando que é Maria Emília quem se beneficia mais com o desaparecimento de Romana, pois dessa forma ela tem o caminho livre para tomar o lugar de herdeira da família

## CIGANOS EM PORTUGAL

Na sua partida, Romana abandona a família burguesa em que vivia para se juntar a um grupo de ciganos. Para compreender o que isso significa, é necessário compreender que os ciganos em Portugal – como em boa parte da Europa – não eram vistos com bons olhos pelos cidadãos. No país desde o século XV, o caráter nômade intrínseco ao povo cigano sempre despertou suspeitas do resto da população a respeito da honestidade do povo, da mesma forma como acontecia continuamente com os judeus em países mais ao leste do continente europeu.

A situação desse povo agravou-se com a chegada do século XIX, quando a exclusão passou a ser sistematizada e embasada pela ciência. Havia uma discriminação estética defendida pelos cientistas a partir da segunda metade do século, cuja teoria afirmava que a partir do formato dos rostos, crânios ou da pigmentação da pele seria possível determinar se uma pessoa tinha ou não boa índole. Os que não se enquadravam no padrão estético, por consequência, também não se encaixariam no padrão de comportamento social aceito – de masculinidade e feminilidade discutidos anteriormente – e por isso eram considerados ameaças e inimigos da sociedade tradicional. (MOSSE, 1996, p. 57).

Além da dúvida sobre a idoneidade do povo nas transações comerciais, havia também uma visão de que eles possuíam uma liberdade sexual acima do que era permitido pelos bons costumes. Assim, os ciganos eram vistos não só como um povo de que se devia desconfiar da honestidade, mas do qual se devia manter distância pela alegada devassidão.

Durante os séculos, o Estado português tentou criar leis que regulamentassem a forma de interação do povo cigano com a sociedade sedentária. Seria uma forma de acalmar os ânimos da sociedade que muitas vezes entrava em conflito com o povo, acarretando em mais segregação. No entanto, as leis não levavam em consideração as idiossincrasias entre os vários grupos espalhados pelo país, o que resultava em alguns tentando sem sucesso se adaptar e outros se negando a modificar radicalmente a sua cultura. Por esse motivo que se considera que os ciganos sejam um “grupo que, apesar

de numeroso, é marginalizado e que simultaneamente se auto marginaliza e se fecha” (CORTESÃO, 1995, p. 8).

Romana, portanto, não apenas abandona a casa dos pais, a segurança de um lar ou um casamento, ela abdica todo e qualquer privilégio do qual ela dispunha, além também da honra, pois agora vive em um mundo em que, para os que veem a distância, não há regras. Antes, Ramiro já havia diagnosticado-a como histérica, agora ela recebe uma nova alcunha, passa a ser chamada de “a amante de ciganos”.

Ao renegar voluntariamente os benefícios de um pertencimento a uma classe dominante, ela ameaça a ordem estabelecida. E como afirma George Mosse, há um perigo iminente em conviver com a desordem:

A person's disordered outward appearance signaled a mind that lacked control over the passions, where male honor had become cowardice, honesty was unknown, and lustfulness had taken the place of sexual purity. In short, virtue had been transformed into the practice of vice. [...] The word disorder characterized a state that could end in chaos.<sup>18</sup> (1996, p. 59-60).

## AS TRÊS SENHORAS

Além dos ciganos, há um segundo grupo historicamente segregado que tem uma participação importante no livro: os loucos. Porém, enquanto no romance os ciganos permanecem a distância, os loucos surgem dentro das casas, implantando o caos de dentro para fora.

Segundo Foucault, em *A história da loucura*, a forma como o louco foi visto e tratado se transformou no decorrer dos séculos: dos vates conhecedores de verdades obscuras, aos homens trancafiados em manicômios.

---

<sup>18</sup> “A aparência desordenada de uma pessoa marcava uma mente sem controle sobre as paixões, onde a honra masculina havia se tornado covardia, a honestidade era desconhecida e a luxúria havia tomado o lugar da pureza sexual. Em resumo, a virtude havia se transformado em práticas viciosas. [...] A palavra desordem caracterizava um estado que poderia resultar em caos.” (Tradução nossa)

Em *O número dos vivos*, as personagens acometidas de loucura pendem mais para o lado místico que o dominado pela ciência. De início, os médicos ainda tentam apontar histeria ou demência resultante da velhice como fatores para o comportamento das personagens, no entanto, bastam algumas conversas com as pacientes para eles mesmos se convencerem de que existia nelas algo que a medicina não conseguia explicar.

Há portanto um problema de comunicação entre os dois lados, assim como acontece com os ciganos, na exclusão, os loucos não conseguem ser compreendidos pelos que se julgam sãos. No fim de sua última aparição, quando Maria Emília e Josefa são confrontadas com a visão de Romana envolta no seu halo, a menina traduz para as personagens o que acontecia como se tudo não passasse de um *sonho*. No entanto, está claro que todos estão acordados e, na verdade, a cena se passa sob total controle de Romana que, plenamente consciente, precisa transformar a experiência em sonho para aqueles que não estavam preparados para entendê-la.

É possível perceber que a inquietação de Josefa é muito maior que a de Maria Emília. Pontuar essa diferença faz-se importante, haja vista que apesar de a protagonista ser o referencial de quem se construiu propositadamente ao redor da tradição, ela nunca conseguiu se livrar por completo das suas origens camponesas, onde eventos sobrenaturais eram tratados mais corriqueiramente entre uma e outra superstição ou crendice popular.

Dos sonhos acordados, também durante a madrugada, Encarnação anuncia a sua morte:

Viu as horas três vezes e encheu-se de terror porque lhe pareceu que a luz do dia não conseguia atravessar a tempestade. [...] Então viu a irmã, com os cabelos brancos caídos sobre o peito, semeados de gotas luminosas.

– Estava à tua espera – disse-lhe Encarnação. – Ajuda-me a vestir porque vou morrer hoje. [...]

Pareceu-lhe que o vulto de Encarnação se recompunha, ao mesmo tempo que diminuía de tamanho e que os seus cabelos ganhavam cor, emoldurando um rosto frágil, infantil. Viu-a fugir no tempo, transformar-se em bebé e enfim desapareceu. Depois abriu os olhos e encarou a irmã que lhe sorria.

– Então é isso a morte? – perguntou.

– Não é bem isso – disse Encarnação. – Mas é igualmente muito consolador. (CORREIA, 1997, p. 74-75)

A luminosidade branca de Encarnação equipara-se a de Romana, a proximidade com a morte parece dar-lhe uma sabedoria que até este momento ainda não havia se manifestado na personagem.

A cena se passa em uma completa suspensão temporal compartilhada apenas pelas duas irmãs, essa separação é favorecida pela chuva no exterior isola a casa e confirmada na impressão de que a luz não consegue atravessá-la para trazer o dia – quando tudo volta à normalidade e a razão pode reinar. Assim o ambiente assegura que a profecia da própria morte possa ter espaço para existir sem entrar em contradição com a lógica atuante daquele mundo.

Ao aproximar-se da morte, Luísa, a segunda tia a morrer, é dada como louca. Convenceu-se de que as pernas não eram suas e que caso voltasse a dormir, iriam trocar o resto do corpo. Aninha, que havia cuidado das duas outras irmãs moribundas, vê chegar a sua vez também. O comportamento dela se altera aos poucos e assusta Josefa, que ameaça colocá-la num manicômio para lhe tomar os bens, pois a preocupava que a senhora deixasse que os filhos dos empregados brincassem livremente pelo casarão.

Mais uma vez entra em cena a acusação de loucura, porém as argumentações lúcidas da personagem impedem que tomem qualquer ação contra ela até o dia da sua morte. Foucault defende a posição de que a loucura “reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão.” (2005, p. 15)

A personagem manifesta a sua compreensão do mundo ao deixar que a casa fosse invadida por plantas, animais e crianças. Próximo à morte, a personagem destruiu a imponência do casarão da Carvalhosa introduzindo nele também uma nova ordem: os animais circulavam livremente, as plantas se espalhavam e as crianças brincavam sem obedecer à organização. Fazendo isso, ela instaurava propositadamente o caos no que antes era um ambiente doméstico com toda a hierarquia que era peculiar a ele.

Após a morte, Aninha é resgatada pelo grupo de ciganos de Romana. Durante a noite, enquanto velavam a Aninha, Maria Emília vê através janela um homem que pedia que lhe trouxessem a senhora:

– Queremos a senhora. Vamos levá-la com a gente murmurou.[...]  
 – Nós a enterramos. Lá, junto ao grande rio, nas raízes das árvores. Estamos aqui para levá-la com a gente. [...]  
 Foi então que aquele som se curvou sobre a casa, rodeando-a, infiltrado pelas frinchas, colados às chaminés. Era um som grave e lento, feito de muitas vozes, uma lamentação. Depois ganhou altura e transformou-se em canto. Estalidos ecoavam em compasso. [...]  
 Toda a extensão da quinta estava coalhada de fogueiras. Junto de cada uma estavam vultos sentados. As mãos sobressaíam nos clarões, côncavas e doiradas, batendo ritmadamente as palmas. Chegaram-lhe palavras dispersas da canção. Pareceu-lhe que falavam de uma vila com laranjas e sol de que tinham saudades. [...]  
 – Dêem-nos a senhora. Ela quer ir com a gente. Estamos todos aqui à espera dela. Há-de ser enterrada onde fique feliz. (CORREIA, 1997, p. 116-118)

Os ciganos retornam imperativamente, agora não há como negar a sua existência. O único homem que os representa inicialmente – que é tratado inicialmente por Maria Emília como um mendigo – se transforma em dezenas que rodeiam a casa. O cigano não era um pedinte, sua função ali era fazer com que fossem cumpridas as suas exigências. O coro que cerca gradualmente todo o contorno da casa, marcando cada um deles pela presença de uma fogueira – novamente a luz que quebra a escuridão da noite – repetem o ambiente de suspensão temporal que havia se formado durante o ‘sonho’ de Romana e a morte de Encarnação.

O caso de Aninha, que havia acompanhado de perto a morte das duas irmãs e agora se via prestes a morrer, apresenta a morte como um rito de passagem. Diferente de Ramirou ou Leopoldino, cujos fins não têm nenhum presságio ou repercussão, as mortes das irmãs aparecem envoltas de misticismos e precedidas de uma sabedoria que assombrava os que tentavam compreendê-las. As mortes delas não parecem definitivas, mas uma divisão entre dois estados, tendo a loucura como condutor.

## A RESISTÊNCIA

Enquanto os mais velhos anunciam a vinda de uma nova ordem, alguns lutam diretamente para alcançá-la. As prisões no romance se intensificam cada vez mais, afetando majoritariamente a população das classes mais baixas.

Originada principalmente entre os camponeses e a classe operária, a partir do importante movimento grevista de outubro de 1942, as revoltas em Portugal ficaram mais constantes e aos poucos foram se espalhando por toda a extensão do país motivadas por uma inquietação geral com a situação econômica: “É a fome que bate à porta dos mais pobres, ou a situação aflitiva das classes intermédias – sem acesso aos preços do mercado negro –, vem a par com a desvalorização real dos salários, minados por uma inflação que não pára.” (MATTOSO, 1998, p. 279)

A resposta de Salazar foi quase imediata aos primeiros indícios de organização dos movimentos. Ele percebeu o crescimento das insurgências e as rechaçou violentamente; ao mesmo tempo convocou bem sucedidas manifestações a favor do seu governo nas principais cidades de Portugal. No entanto, essa agitação de ideias que ressurge na população já é o suficiente para estremecer a estabilidade que existia até aquele momento na ditadura salazarista.

Significa isto que, sob o impacte económico de guerra, se rompiam, dentro e fora dos grupos sociais dominantes, os equilíbrios sociais duramente tecidos ou impostos pelo Estado Novo nos anos 30. [...] [M]ais do que um coro de protestos díspares, é a crise, a primeira crise séria da sua história, originada pela subversão dos equilíbrios estruturantes da sua estabilidade e até da sua viabilidade, aquilo que o regime vai ter de enfrentar. (MATTOSO, 1998, p. 313)

Ante essas mudanças, a população dominante assistia aturdida às transformações que não só tulmutuavam o âmbito político do país, mas começava a adentrar as casas e a afetar o cotidiano de cada um. Um exemplo disto era o aumento da exigência de direitos trabalhistas e da consciência da opressão social sofrida por parte da população mais pobre, levando a um encarecimento dos valores cobrado pelos serviços fornecidos.

Como consequência, muitos setores começaram a sentir um abalo na oferta de mão de obra.

Essa situação surge em *O número dos vivos* quando as fábricas começam a se fixar em Sangréus:

A fábrica prometia expandir-se mais e mais. E todos em Sangréus, desde as senhoras que mandavam recados impacientes às aldeias para arranjar criadas até ao taciturno calceteiro, tinham aquela sensação de perplexidade em que as coisas habituais se tornam de repente estranhas e agressivas e o que quer que seja que venha a suceder permanece ilegível à luz dos velhos alfabetos. (CORREIA, 1997, p. 168)

As senhoras que antes contratavam serviços domésticos como se fossem um favor feito à família do rapaz ou da moça empregada – dava-se um lugar para morar, comida e um salário baixíssimo para mandar aos pais – agora se deparavam com jovens que começavam a exigir folgas semanais, férias e remuneração mais digna. Uma vez que, geralmente, as famílias burguesas não aceitavam as novas reivindicações, a população mais pobre via nas fábricas uma opção para fugir da exploração, haja vista que a recente expansão da indústria no país necessitava cada vez mais de mão de obra e conseguia absorver o excedente.

É válido notar o contraste entre a última situação colocada e a atitude de Maria Emília nas primeiras páginas do livro. A protagonista aceita prontamente ser empregada na casa dos Sastes por não conhecer outra opção para ascender socialmente: “Maria Emília compreendera que o que se lhe oferecia era um viver de esmolas, como ao mais nu mendigo. Mas ninguém lhe abriria nenhum outro caminho...” (CORREIA, 1997, p. 33). Decerto que essa oposição no romance, revela uma mudança na mentalidade da população no transcorrer dos poucos anos – quase uma década – que o livro narra.

Em reação, ocorre também uma transformação por parte da elite: o doutor Sousa que há muitos anos ajudava os movimentos de insurgência viu a sua proteção ruir quando os seus defensores do meio político já não viam mais vantagem em se posicionar a favor do médico: “Os protectores do médico haviam-se passado para outros consultórios de jovens mais bem pagos e dóceis ao poder.” (CORREIA, 1997, p. 167)

Além do médico, Madalena, filha do Dr. Sousa com Rosário, é a personagem que complementa o quadro de revolucionários. Ela demonstrava conhecimento e interesse em participar das ações clandestinas com o pai que, apesar da juventude da garota, resolve incluí-la. Dessa forma ele garantia a perpetuação do seu trabalho caso fosse preso ou assassinado.

A família de Madalena, que anteriormente haviam servido apenas como comparação entre Ramiro e o doutor Sousa, ganha nos últimos capítulos do romance uma posição mais central na narrativa. Isso se deve a aproximação com a casa dos Sastes – agora habitada apenas por Josefa e Maria Emília – que, depois de todos os eventos em Lisboa, voltavam mais indiferentes às obrigações sociais.

Rosário aparecia constantemente para chás com Josefa e Maria Emília, sem suspeitar que Madalena também o fazia apenas a pedido do pai que se preocupava com o nervosismo crescente da mulher em relação à polícia: “A conselho do marido, dona Rosário procurava distrair-se com as conversas naturais entre as mulheres, rendas tecidos, espessura de verniz, modos de disfarçar a multiplicação dos cabelos sem cor.” (CORREIA, 1997, p. 155)

Em contraste, com essa visão a respeito da *natural* inclinação das mulheres para certos interesses, o médico tratava a filha que tinha apenas 15 anos “como a um rapazinho, parecia ter nela aquela confiança que vem de pactos anteriores a vida e que dispensa ser sujeita a provas.” (CORREIA, 1997, p. 156. Grifo nosso.). É possível supor que a diferença de tratamentos entre as duas existisse em decorrência das atitudes opostas que elas assumiam diante da possibilidade da prisão. Há também a questão de serem de gerações diferentes, enquanto Rosário havia sido criada para reproduzir as estruturas sociais existentes, Madalena poderia ser criada para questioná-las.

Corroborando a segunda opção, a menina tinha a capacidade de perceber desde cedo o olhar enviesado que as outras senhoras lançavam em direção a ela e a mãe durante os chás, pois sabiam das posições políticas da família. Ao mesmo tempo, compreendia em certo grau o que acontecia na sua residência, mesmo que os pais tentassem ocultar dela.

Assim como Romana, há um amadurecimento no comportamento da personagem durante a sua construção no romance. Um dos indícios disso é a mudança na preferência dos livros que ela escolhia para as leituras semanais na casa dos Sastes. A

garota “deixara a leitura dos poemas e passara a romances com personagens pobres labutando em trigais como almas no Inferno.” (CORREIA, 1997, p. 116). Era o efeito da participação nas primeiras atividades com o pai.

Traçando um paralelo com as leituras de Maria Emília, pode-se dizer que a filha do médico ultrapassa a protagonista expondo uma nova geração que não se contenta mais apenas com as narrativas amorosas. A favor da protagonista, ela poderia naturalmente ser afetada pelas novas leituras apresentadas por Madalena, no entanto, Maria Emília havia se apegado com tanta firmeza à tradição que, assim como Josefa, tinha dificuldade de compreender a realidade do que estava se passando fora do casarão.

A protagonista, que havia sido capaz de usar os romances da biblioteca dos Sastes a seu favor, não conseguia extrair das leituras de Madalena ou da convivência com ela uma nova forma de ver o mundo. Essa alienação fica evidente no momento em que Rosário e Madalena dão a notícia da prisão do doutor Sousa:

Maria Emília e Josefa encaravam-nas, trémulas, sentindo-se incapazes de manter um diálogo. No seu pequeno mundo, reduzido às paredes daquela velha casa e ao amor circular pela criança, não podia existir compreensão para a tragédia que atingira as Sousa. Era como se o médico fosse engolido de repente pelas nuvens ou tivesse morrido num desastre. (CORREIA, 1997, p. 169)

Ainda que abaladas, mãe e filha cientes do perigo decidem se mudar para Lisboa para acompanhar mais de perto a situação do marido. Enquanto a protagonista e Josefa são acometidas de um certo entorpecimento.

Os dois, médico e filha, representam no livro a presença e a resistência dos movimentos de revolta mesmo diante do aumento da repressão. Haja vista que ocorre uma transmissão de funções de pai para filha: Madalena, sem que a mãe soubesse, dava continuidade ao trabalho do pai participando na capital dos movimentos insurgentes.

## A NOVA GERAÇÃO

Em meio aos prenúncios e revoltas, nasce Rosarinho. A filha de Maria Emília – nomeada em homenagem a sua madrinha – traz uma nova dinâmica para a casa. Ela é um dos fatores responsáveis por selar a amizade entre os Sastes e os Sousas, que se divertem por compartilhar a criação da menina. Dessa forma, ela é criada sob a influência da tradição e dos insurgentes, mas como a mãe já intuía desde o nascimento ao querer dar o nome de Romana a ela, Rosarinho pende para o segundo grupo.

A principal característica que distingue a personagem é a sua mudez. Como o doutor Sousa já havia se preocupado que a menina não dizia as primeiras palavras, com o passar dos meses, levaram-na para uma consulta em Lisboa. O prognóstico foi um preocupante caso de problemas psicológicos acompanhado de uma indicação a um médico especialista em doenças mentais. Notoriamente, mais uma vez o comportamento incomum de uma personagem era interpretado como um caso de doença mental.

No entanto, se o silenciamento de personagens femininas geralmente é uma forma de denúncia da repressão masculina sobre as mulheres, ainda na infância, Rosarinho subverte a situação calando por vontade própria e, ao mesmo tempo, criando uma nova forma de comunicação que aqueles que tentaram moldá-la não conseguiam compreender.

Essa nova forma de comunicação lembra a tentativa do General Monteiro décadas antes de criar uma nova língua:

Iniciara a busca de uma língua em que a alma dos homens achasse finalmente um veio aberto e doce por onde deslizar. Era uma língua colorida e dura, com estalidos de selva, de onde o verbo fora hereticamente retirado. Grupos de quatro sílabas começados por 'a' traduziam ideias, sentimentos até então difíceis de palpar, coisas que vagamente perpassavam por um degrau já gasto ou por um pesadelo, cheiros indefinidos a calor e a verde, momentos em que o sangue magoa e glorifica. [...] E falava sozinho, envolto numa faixa raiada de alegria que parecia em certas horas tomar luz. (CORREIA, 1997, p. 52)

Não é por menos que o General é considerado como louco e isolado discretamente pelas filhas em uma das alas do casarão. Porém, o que parece importar aqui é que desde a época do General, quando este estava perto da morte, já havia indicado a necessidade de uma nova forma de comunicação que abarcasse tudo aquilo que a língua humana não conseguia dominar. A diferença entre Rosarinho e ele é que enquanto o avô de Josefa ainda se utilizava da fala na tentativa de criar algo, a filha de Maria Emília não só elimina o verbo, mas se apoia no silêncio para verdadeiramente criar uma nova forma de comunicação.

Assustada com o que o médico havia dito, Maria Emília volta para Sangréus ignorando a possível patologia da filha. É nesta época que chega Leonilde para trabalhar na casa como cozinheira. A nova empregada da casa é a única que consegue misteriosamente manter um diálogo com Rosarinho.

A cozinheira havia chegado à casa dos Sastes após a prisão do pai que, coincidentemente, havia ocorrido na mesma noite que a do doutor Sousa. Essa informação a respeito da garota revela o ambiente no qual a menina havia se criado e dá a dica da razão de ser a única com que a filha de Maria Emília aceita conversar: “Naquele mundo de adultos [...], Leonilde era o único ser vivo que Rosarinho reconhecia como seu semelhante. Entendiam-se as duas com uma infinidade de gestos e expressões, partilhavam segredos, gostos e sentimentos.” (CORREIA, 1997, p. 172)

Assim como as tias de Josefa compreendem-se umas as outras nas suas respectivas loucuras e como Madalena e o pai compartilham do mesmo ideal sem que nunca tenham vindo a discutir um trato, a dupla Leonilde e Rosarinho inaugura uma linguagem cujos códigos só elas partilhavam.

No entanto, as duas não fazem parte da geração que só podiam se contentar em predizer a mudança ou da que marcaria a posição da insatisfação com o Estado Novo. Leonilde e Rosarinho integram o grupo que verá e ajudará, no auge de suas juventudes, o país a retomar a democracia com o evento da Revolução dos Cravos. Rosarinho e Leonilde representam finalmente uma mudança no futuro de Portugal

## O EMBATE ENTRE O ANTIGO E O NOVO

O romance, encaminhando para o fim, cria um paralelo entre Maria Emília e a filha que ajudam a corroborar a ideia da futura transformação social representada por Rosarinho: através de Leonilde, Josefa fica ciente do desejo da neta – como a senhora se referia a Rosarinho – de mudar-se para o quarto do sótão, o mesmo que a protagonista havia ocupado logo que chegou pela primeira vez na casa:

Maria Emília viu subir a filha e recordou, com brusca nitidez, o dia em que chegara e dera exactamente os mesmos passos na direcção do mesmo quarto, nove anos antes. Sentiu uma tontura e estremeceu. Leonilde observou-a, condoída:  
– É só para ela estar perto dos pássaros – explicou. (CORREIA, 1997, p. 173)

Para a mãe, aquele quarto tinha sido a primeira esmola que ela foi obrigada a aceitar antes de conseguir conquistar seu próprio espaço. A filha, entretanto, toma posse dele por vontade própria – o que Maria Emília não consegue compreender. Leonilde percebe a aflição da patroa e fornece a explicação: a proximidade com os pássaros. No sótão, Rosarinho está mais próxima do céu e da liberdade ao olhar que ele oferece, em oposição ao ambiente opressor que era a casa sempre de portas e janelas fechadas.

O segundo paralelo possível entre as duas fecha um grande ciclo no livro. Relembrando a frase que abre o romance, tem-se: “Ainda que Maria Emilia nunca o tenha entendido com clareza, foi aquele espelho que lhe abriu o destino.” (CORREIA, 1997, p. 23) Na primeira vez em que essa frase foi selecionada para análise, falou-se de como ela evidenciava a possibilidade da escolha em seguir ou não um determinado caminho. Neste momento, o que se pretende enfatizar é a completa falta de consciência sobre o que a havia feito perceber a existência daquela alternativa. A sentença indica que nem mesmo ao fim do romance, a protagonista compreende o significado daquele presente na sua vida.

Rosarinho, novamente, faz o caminho inverso: “Rosarinho era bela e soube-o muito cedo. Costumava sentar-se num banquinho, frente a um espelho oval, enquanto

anoitecia. Como nunca falou, ninguém veio a saber que pensamentos desfiava ela nessa desvanecida contemplação de si.” (CORREIA, 1997, p. 173)

Ao contrário de Maria Emília, o espelho não parece ter o mesmo efeito perturbador na vida de Rosarinho. Para a mãe, a beleza tinha vindo como a forma de alcançar os objetivos almejados, porém, o fim da personagem sugere que de certa forma foi também a sua maldição, haja vista que foi a partir da sua descoberta que ela resolveu traçar um caminho que terminou com a personagem sozinha e presa dentro da própria ilusão. No caso de Rosarinho, ela tem controle da beleza, da forma como ela vista pelo outro – retomando o que Bakhtin(2003) afirma sobre a experiência de se olhar no espelho. Enquanto Maria Emília ‘nunca entendeu’, Rosarinho ‘soube muito cedo’.

Nesse embate, a incompreensão de Maria Emília faz com que ela assimile tudo o que vinha acontecendo com a filha de forma distorcida. As atitudes espelhadas de Rosarinho a confundem e ela imagina que a menina vá seguir o mesmo caminho que ela. A partir desse momento a personagem entra em um estado de entorpecimento que só se altera quando ela começa a ter visões de Romana na janela do quarto. É nessa época em que a mãe dela pela primeira vez a procura, tinha vindo pedir que ajudasse a soltar o filho que havia sido preso. A ação que se segue confirma a confusão da personagem:

Sentiu Josefa pôr-lhe a mão no ombro:

– O que foi?

– A minha mãe veio pedir-me. O meu irmão foi preso. [...]

– Não está ninguém no largo. Não bateram à porta. Foi uma impressão tua. Um pesadelo. (CORREIA, 1997, p. 176)

Vivendo nesse mundo de sonhos e pesadelos, o fim de Maria Emília, ao lado de uma indiferente Josefa, é o da loucura:

Maria Emília ouviu a filha no corredor, atarefada atrás das saias de Leonilde. E sentiu-lhe a mudez como um castigo por tudo o que fizera, porque era velho hábito de Deus punir os inocentes pelos grandes pecados. [...]

Compreendeu então que Rosarinho pertencia a Leonilde, que Romana voltara definitivamente. E mergulhou no riso ácido dos loucos. (CORREIA, 1997, p. 177)

É só no último parágrafo que a personagem consegue enxergar o mundo que a cerca. A mudez de Rosarinho em nenhum momento parecia uma punição sobre a garota, que não tinha dificuldade nenhuma de se comunicar com quem lhe interessava, mas decerto recai sobre Maria Emília que a vê dessa forma. Dessa forma, a compreensão que ela finalmente atinge a respeito do presente e as predições para o futuro acontecem apenas quando ela atinge o limiar que precede a loucura.

## O LIMIAR

No romance, em inúmeras situações não se pode definir exatamente o que está acontecendo. Por vezes, o que se tem são apenas insinuações do que realmente está acontecendo. Como se falou anteriormente, isso é propiciado pela ambientação, em geral essas cenas ocorriam à noite, com pouca luz, além de ter como centro das ações personagens que posteriormente serão dadas como loucas.

Há sempre uma referência a situações limites que pressagiam algo na iminência de acontecer. As personagens transitam – conscientemente ou não – entre os limites da vigília e do sono, da sanidade ou da loucura, da vida ou da morte.

Esses limiares são por vezes onde alguns personagens demoram-se por longos períodos: As tias de Josefa permanecem por dias a morrer, sendo este o momento em que elas atingiam os maiores momentos de sabedoria. E o evento da morte funcionava como uma passagem iniciática para um conhecimento maior. Basta lembrar que os ciganos afirmam que Aninha precisa ser enterrada em um lugar que ficasse feliz, como se a morte não fosse um fim.

Outros são mais fugazes como as aparições de Romana para Maria Emília, que duram apenas poucos segundos, ou menos tangíveis como experiência de se olhar no espelho que, como foi discutido anteriormente, é classificada como um *fenômeno-limiar* por Umberto Eco(1989).

A loucura, no entanto, é o elemento constante em todas as personagens que fazem essa transição. Sábios incompreendidos pelo seu tempo ou personagens acometidos de alguma patologia, o que de fato importa é que todos eles em algum momento são vistos como loucos e que a loucura também, para Foucault, se configura como um limiar.

Ao resgatar a imagem da Nau dos Loucos, imortalizada no quadro de Bosch, Foucault transforma os loucos em eternos passageiros, lançados de uma cidade para outra sem que nunca pudessem se fixar. Eles transitam entre dois mundos, anunciam o fim do mundo ou, ao menos, de um mundo individual: “a loucura é o já-está-aí da morte” (2005, p. 16). Essa nau comporta todos aqueles que não são aceitos pela tradição, aqueles que são capazes de desconcertar a ordem quando aportam na cidade.

A identificação de dois de seus principais integrantes chega por Amélia (a primeira que viu Romana envolta em um halo de luz e a única na casa dos Sastes que compreendeu a prisão do médico):

Repetia que o número dos vivos estava escrito no livro do Senhor e que lhe fora dado ler os nomes:  
 – Romana e o doutor, eis os escolhidos. Estarão entre os vivos quando acabar o mundo. Estou feliz, não há nada que me interesse – e adormecia numa grande paz. (CORREIA, 1997, p. 176)

Também com a sanidade posta em dúvida e prestes a morrer, Amélia faz referência a uma passagem do livro do Apocalipse em que se fala dos poucos que sobreviveram ao fim daquela era: “A cada um deles foi dada, então, uma veste branca e foi-lhes dito, também, que repousassem por mais um pouco de tempo, até que completasse o número dos seus companheiros e irmãos, que seriam mortos.” (BÍBLIA, Apocalipse, 6:11) A morte referida na citação teria o mesmo valor iniciático anteriormente citado, como é explicado no mesmo texto bíblico.

A roupa branca determina aqueles que passariam pela morte iniciática e aqueles que permaneceriam mortos. Curiosamente o branco é a cor das vestimentas escolhidas por Romana e a que é usual dos médicos. Fica claro também que os dois não são os únicos e que é preciso ainda esperar pelos próximos que virão se juntar a mesma cruzada.

Romana é um deles por questionar e desestabilizar a ordem, Doutor Sousa representa na prática a luta contra essa ordem. Tanto um quanto o outro deixam herdeiros que seguirão a sua direção: Rosarinho, que quase foi nomeada Romana e desde cedo tem a consciência de quem ela é, e Madalena, que traz a transgressão assinalada no nome e que insiste na transformação.

No romance, não renascem aqueles que insistem na tradição, no passado. Como Josefa que termina presa dentro da própria mansão, entre toda a sua riqueza, mas sem a coragem de encarar as mudanças que se passavam na rua, ou como Ramiro, que morre por não conseguir enfrentar as leis da sociedade. O livro do Apocalipse não discorre sobre o fim de todos os tempos, apenas de um deles.

O grande passo para a mudança viria apenas dali a algumas décadas com o nome de Revolução dos Cravos. O evento já havia ocorrido há quase uma década na data da publicação de *O número dos vivos*, fazendo do romance o relato misto da espera pela mudança e ao mesmo tempo da demonstração que, ainda que apenas em 1974 a ditadura de quase 50 anos tenha terminado, durante todo esse tempo houve quem lutasse para que ela visse seu fim.

## EM TEMPOS DE REVOLUÇÃO

O período que separa a Revolução dos Cravos e a publicação de *O número dos vivos* é muito curto para um levantamento de todos os efeitos que a redemocratização de Portugal trouxe para a sua população. Os oito anos que separam os dois eventos, de 1974 até 1982, refletem-se no livro na forma de uma visão esperançosa a respeito da capacidade de mudança a partir de movimentos sociais. Esse ponto de vista se alteraria anos mais tarde, ainda na década de 80, na obra de Hélia Correia e também de outros escritores portugueses. Porém, no atual romance a perspectiva que se tem é a da confiança nas transformações não só no âmbito político, mas no social.

Para implementar as mudanças almejadas, entretanto, é necessário um olhar crítico a respeito da sociedade portuguesa tanto no passado quanto no presente, além de uma projeção para o futuro. O romance de Hélia Correia atravessa essas três instâncias focando a narrativa em um período de nove anos que gira em torno de Maria Emília, recorrendo a *flashbacks* que resgatam os antepassados das personagens e apresentando os herdeiros que perpetuarão suas ações.

Como estratégias narrativas surgem no livro a paródia e a ironia que exigem do leitor um compartilhamento de conhecimentos mínimos para que as duas sejam efetivadas. As duas estratégias se complementam e muitas vezes se imiscuem, principalmente porque um dos pilares da paródia é o próprio discurso irônico.

Um leitor desavisado pode ler o romance e não identificar as inúmeras referências à literatura canônica ou não perceber que os paralelismos estabelecidos entre personagens se transformam em ironias.

No discurso irônico, todo o processo comunicativo não é apenas 'alterado e distorcido', mas também tornado possível por esses mundos diferentes a que cada um de nós pertence de maneira diferente e que formam a base das expectativas, suposições e preconceções que trazemos ao processamento complexo do discurso da linguagem em uso. (HUTCHEON, 2000, p. 133-134)

Cabe, portanto, ao leitor de *O número dos vivos* identificar as pistas lançadas no decorrer da narrativa e articulá-las para conjugar uma interpretação crítica, a partir de um processo que busca relações tanto com o meio literário quanto com um mundo fora do campo das artes.

No caso específico da paródia, o cânone literário tem uma especial importância para que ela se cumpra.

A paródia postula, como pré-requisito para a própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão – quebradas. (HUTCHEON, 1989, 96)

No livro, o padrão eleito é o dos romances realistas, que aos poucos têm seus ideais fragilizados no decorrer das comparações realizadas. O confronto entre esses dois lados gera inúmeros paralelos no romance que servem de parâmetros para uma crítica da sociedade portuguesa em variadas instâncias.

É por isto que *O número dos vivos* pode ser considerado um livro que se fundamenta em paralelos, não apenas quando se discute a questão da paródia, já que se pode falar de uma relação com as narrativas de Eça de Queirós ou Gustave Flaubert, mas também através das inúmeras oposições e aproximações entre as personagens.

Romana e Maria Emília são os dois grandes polos da narrativa: as duas começam em pontos distantes, suas vidas se encontram na casa de Sangréus e a partir daí elas seguem caminhos cada vez mais opostos até o fim do livro, quando se reencontram na mesma casa. No entanto, o fim em aberto da protagonista não permite dizer se há um reencontro ideológico das duas a partir do enlouquecimento de Maria Emília ou se a loucura da personagem diverge das outras que haviam aparecido no romance e significa apenas uma perda total da sanidade.

Desse embate entre as duas, a questão principal é a diferença nas escolhas que elas fazem em relação a aceitar as regras sociais impostas à mulher: ao mesmo tempo em que a protagonista faz de tudo para ser vista como uma moça da burguesia, Romana afasta-se cada vez mais do que se espera para uma mulher da sociedade portuguesa,

resultando em um auto-exílio enquanto espera uma época em que fosse mais favorável retornar ao convívio social. A própria construção do romance segue essa lógica ao se limitar a pistas da proximidade de Romana, mas sem em momento algum incorporá-la à narrativa principal.

Maria Emília sente o efeito das suas escolhas e descobre o espaço que ocupa como mulher apenas ao fim da narrativa, quando fica evidente o confronto entre os poderes de homens e mulheres no livro.

A derrota iminente da protagonista não é apenas a repetição do fim usual de uma personagem em um texto que pretende parodiar romances realistas. O que é preciso levar em consideração ao modo como Maria Emília termina é a impossibilidade de haver outro fim naquele contexto desenhado da sociedade portuguesa. Não há saída para a personagem senão a loucura. Isso não decorre da paródia ou de uma predeterminação da natureza feminina – como queria literatura do século XIX –, mas precisamente das escolhas que ela tinha feito até aquele instante, encurralando-se tanto socialmente quanto espacialmente.

Além dos tradicionais enfrentamentos entre homens e mulheres, o romance também estabelece confrontos entre elementos do mesmo grupo. Josefa e Maria Emília são personagens que ao longo da narrativa se aproximam, apesar das suas origens sociais diferentes, enquanto Ângela e Josefa, que ocupam o mesmo espaço na sociedade, têm ações e escolhas completamente diferentes. Essa relação entre mulheres traz a variedade necessária para que não haja um conceito de Mulher, mas mulheres possíveis. As personagens femininas não incorporam tipos, não são divididas em vilãs ou heroínas, libertinas ou santas. Dentro de uma mesma personagem encontra-se a mistura desses tipos, em uma mensagem que aponta a liberdade da mulher de escolher o próprio destino.

Entre os homens do livro, há também paralelos, no entanto, a crítica gerada se volta mais às instituições que eles representam do que a construção deles como homens. Um importante exemplo disso acontece no contraste entre Luciano e os outros padres, que acaba por ser um ataque direto à Igreja e não às personagens, tendo em vista que nem se sabe o nome dos padres corruptos. Resultado semelhante é alcançado também quando se tem similaridades, como no caso das atitudes dos chefes de família diante de situações adversas. Dessa forma, a opressão e a hipocrisia dos sistemas que sustentam o

patriarcado são os alvos principais da crítica realizada através dessas personagens masculinas, porém é preciso ressaltar que em conjunto ocorre uma importante denúncia a respeito da coação inconsciente que os homens se auto-infligem.

Como fruto de todo esse sistema opressor, em que todos aparecem insatisfeitos no romance, é preciso buscar novas alternativas. E essa necessidade é demonstrada na narrativa por pequenos eventos esparsos que perturbam e minam a ordem. Em contraposição com o ambiente claustrofóbico das casas, a nova ordem começa a se formar do lado de fora, escondida sob a escuridão da noite, onde há liberdade para crescer sem a interferência da censura.

Os que estão fora do padrão assumem papel principal na mudança, advogando que o olhar descentrado permite a reformulação do velho para abrir o espaço para novas formas de sociedade. São os loucos, os velhos, o povo cigano, as crianças, os operários que podem apresentar a partir de suas perspectivas idiossincráticas contribuições que abriguem em um mesmo espaço a diversidade de suas necessidades, opondo-se a unidade que a tradição costuma exigir.

No entanto, ainda que o livro ofereça todos esses pontos de vista, não é possível encontrar nele respostas, apenas caminhos propostos que possam levar a essa transformação. A década de 40, onde a narrativa se concentra, e mesmo a década de 80, época da publicação, ainda estão longe de uma solução definitiva para os problemas da sociedade portuguesa.

O primeiro ponto de inserção nessa discussão é a linguagem em que ela será feita: o General inicia apagando o verbo da sua nova língua, Rosarinho, gerações mais tarde, vai além e exclui as palavras da comunicação. O verbo que, no princípio, era capaz de criar mundos, agora é destituído do seu poder por completo pela ação da filha de Maria Emília.

A única que a compreende é Rosarinho, filha de um revolucionário, portanto, dando a esperança de uma linhagem que permanecerá resistindo. O que corrobora isso é o fato de Leonilde, essa, sim, falar. Como uma empregada, teoricamente ela não teria voz, mas ela se faz ouvir por suas patroas: “passados dois meses as patroas a ouviram cantarolar no sótão e perceberam que ela era apenas uma criança transtornada pelos anos de fome e de pavor.” (CORREIA, 1997, p. 171). Ainda que Leonilde seja vítima das injustiças sociais, muitas outras já haviam passado pela casa dos Sastes e,

provavelmente, na mesma condição, mas ela é a primeira a ser notada. Ser vista é o primeiro passo para a mudança.

Leonilde demonstra fluência nas duas linguagens, marcando a posição de que ela conhece o novo que está surgindo, mas que, se assim o quiser, pode também dominar a linguagem ultrapassada do seu opressor.

O segundo ponto é a loucura, ela é a responsável por instaurar o caos e desestabilizar a ordem. Amélia, no momento da prisão do médico, é a única que tem uma reação: “– Há que comer o Diabo. Apanhá-lo e comê-lo, ou nunca mais há paz.” (CORREIA, 1997, p. 169). Em todo o romance, essa é a principal referência a necessidade de derrubar um líder. Fala-se das prisões, da polícia e da política, mas, se o leitor não sabe que o país passava por uma ditadura na década de 40, esse dado não é fornecido pelo romance, apenas sugerido. Ainda que indiretamente, Amélia é a única que na loucura diz sem rodeios o que é preciso ser feito. Apenas sob a luz da loucura que a verdade é declarada.

O terceiro e último ponto é a ação direta contra o sistema opressor: Madalena e o pai são os principais responsáveis por essas atividades no romance, aprende-se com eles que a resistência já operava há muitos anos em Portugal, indicando que o Estado Novo não era uma unanimidade como se tentava fazer parecer. Durante o romance os representantes da burguesia falam na necessidade da manutenção da ordem – como defende Ângela em determinado momento – e afirmam também que “[o] País estava em ordem” (CORREIA, 1997, p. 46), como assegura Ramiro. Portanto, a presença dos movimentos de antagonismo ao regime salazarista é importante na marcação dessa posição que tentava ser abafada pelos que tinham interesse na perpetuação da ditadura.

Ao discutir a necessidade da reestruturação de Portugal, é natural que a principal mudança em mente seja a troca da ditadura salazarista por um sistema democrático. As reformas políticas, no entanto, precisam se refletir também na mentalidade do próprio povo. Em *O número dos vivos*, o que começa a se insinuar é esse início da consciência da população de origem mais pobre de que era possível e necessário mudar.

As transformações já são vistas na rua – para o choque das senhoras e dos senhores olhando de dentro dos seus casarões:

Dizia-se que estava preparada uma leva de operários, essa gente de ganga que à tardinha atravancava o largo com palavrões e festa. Muitos tinham chegado de outras terras e alugado cubículos em casa de viúvas. [...] Também algumas vinte raparigas, criadas de servir e aprendizas de costureira, haviam ocorrido a um emprego que lhes oferecia não só melhores salários e horas de saída, como a vasta alegria da vida colectiva, das caminhadas de braço dado umas com as outras, cantarolando e demorando o passo, refinando miradas com algum daqueles jovens morenos e suados, orgulhosos de si como se fossem filhos secretos de um rico, que as tratavam por tu e falavam dos sítios de onde tinham nascido como quem se recorda de amores desenganados. (CORREIA, 1997, p. 167-168)

Na cena transcrita, veem-se mulheres andando livremente na rua sem a preocupação de colocar em risco a própria honra. Rapazes passando altivos sem medo da reprovação. A exibição de alegria publicamente decerto afrontava a ordem que os tentava oprimir. A algazarra da felicidade dos mais pobres no fim do dia era o desdém ao silêncio a que antes se submetiam resignadamente.

Essa nova forma de reformular a sociedade começa nos pequenos detalhes da ‘alegria da vida colectiva’, da confiança reconquistada pelos jovens, na força recém descoberta. A Revolução que se anuncia não é apenas a dos Cravos que virá apenas no 25 de abril de um ainda distante 74. Ela se faz na transformação das formas de interagir e de se integrar, do questionamento das hierarquias e dos papéis sociais. É a busca pela liberdade das mulheres da opressão exercida pelo patriarcalismo, e também a dos homens, que na maioria das vezes não se percebem vítimas do próprio sistema.

O romance, *O número dos vivos*, não trata apenas de narrar a história de uma personagem de nome Maria Emília que deixou sua vila em direção à cidade grande em busca de uma vida melhor. O livro revela ao leitor, através do olhar debruçado sobre o cotidiano, essa capacidade de resistência nos atos mais corriqueiros, naqueles que se passam dentro de casa, entre a sala e a cozinha. E assim, antes que alguém perceba e consiga impedir, estará feita a revolução.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. Marialvismo: Fado, touro e saudade como discursos da masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, v. 37, n 1-2, p. 41-66, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de M. Bezerra, Paulo Azevedo. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Huicitec / Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo* 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São paulo: Edição Européia do Livro, 1967. 2 v.

BÍBLIA. Apocalipse. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução de Ivo Storniolo et al. São Paulo: Paulus, 2002. Apocalipse, 6, vers. 11.

BUDARCH, C.F. *Traité de physiologie considerée comme science d'observation*. Paris: J-B Baillière, 1837.

BUTLER, Judith. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. *Yale French Studies*, Yale, n. 72, p. 25-49, 1986.

CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Dir.). *A invenção da virilidade, da Antiguidade às Luzes*. Tradução de Francisco Moras. Petrópolis: Vozes, 2013. v 1.

\_\_\_\_\_. *História da virilidade: O triunfo da virilidade – o século XIX*. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. v 2.

\_\_\_\_\_. *História da virilidade: A virilidade em crise? – Século XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. 3.

CORREIA, Hélia. *A terceira miséria*. Lisboa: Relógio d'água, 2012.

\_\_\_\_\_. *Adoecer*. Lisboa: Relógio d'água, 2010.

\_\_\_\_\_. *Bastardia*. Lisboa: Relógio d'água, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fascinação*. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

\_\_\_\_\_. *O número dos vivos*. Prefácio de Hilary Owen. 2. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

\_\_\_\_\_. *Soma*. Lisboa: Relógio d'água, 1987.

\_\_\_\_\_. *Montedemo*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

CORTESÃO, L.; PINTO, F. (Org.). *O povo cigano: cidadãos da sombra – processos explícitos e ocultos de exclusão*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FALUDI, Susan. *Stiffed: the betrayal of modern man*. 2. ed. London: Vintage. 2000.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas as ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 8. ed. Perspectiva: São Paulo, 2005.

GAY, Peter. *A educação dos sentidos: a experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUIMARÃES, Elina. A mulher portuguesa na legislação civil. *Análise Social*, Lisboa, v. 22, p. 557-577, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Teoria política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

KONG-DUMAS, Catherine. Resenha de O número dos vivos, de Hélia Correia. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n 76, p. 89-90, 1983.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 1984.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal – O Estado Novo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.7 v.

\_\_\_\_\_. (Dir.) *História de Portugal – Portugal em transe*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.8 v.

MOSSE, George M. *The image of man: the creation of modern masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.

NAGEL, Joane. Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and racial studies*, London, v 21, 1998.

PIMENTEL, Irene Flunser. A mocidade portuguesa feminina nos dez primeiros anos de vida (1937-47), *Penélope*, Lisboa, v. 19-20, p. 161-187, 1998.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: FTD, 1994.

REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa: o realismo e o naturalismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001. v 5.

RICHARD, Nelly. Feminismo e desconstrução: novos e desafios críticos. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura e política*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 156-172.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo*. Tradução de Christine Rufino Dabat; Edileusa Oliveira da Rocha; Sônia Corrêa. Recife: SOS Corpo, 1993, p. 2-32.

SANTOS, Boaventura de Sousa Santos. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Furor: Ensaio sobre a obra dramática*. Coimbra: Imprensa da universidade de Coimbra, 2006.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: percursos e desafios (1947 – 2007)*. Alfragide: Texto Editores, 2011.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.