

VIAGEM A SARAGOÇA

ENSaios

Organização e prefácio
Carlos Nogueira e José Vieira

Textos

ANTONIO AUGUSTO NERY, CARINA INFANTE DO CARMO,
CARLOS NOGUEIRA, CHARLES VITOR BERNDT, DANIEL VECCHIO,
EDUARDO NUNES, JOSÉ VIEIRA, GABRIELA IURCEV,
MIGUEL ALBERTO KOLEFF, MONICA FIGUEIREDO,
NAIARA BARROZO, PAULO ALEXANDRE PEREIRA,
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO, SARA GRÜNHAGEN

LISBOA
TINTA-DA-CHINA
MMXXIV

ILUSTRAÇÃO E COLAGEM NARRATIVA: A VIAGEM PELA PALESTINA DE *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

SARA GRÜNHAGEN

Universidade de Coimbra — CLP / Université Sorbonne Nouvelle — CREPAL

Entre os tantos atributos que fizeram a fama de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), o romance é conhecido pelo seu atípico primeiro capítulo e pelo diálogo ali estabelecido com Albrecht Dürer (1471-1528), o famoso gravador alemão de quem Saramago tomou emprestada uma representação da crucificação de Cristo para marcar o início de uma narrativa que, em muitos pontos, vai se distanciar daquela cena clássica. A intermedialidade é manifesta, com consequências para a estruturação e para o desenvolvimento da narrativa, e ela já foi explorada diversas vezes.

A presença de Dürer foi destacada desde a época do lançamento do livro, sendo com frequência mencionada em entrevistas, e Saramago chegou a dar a sua chave de leitura, explicando que a «descrição minuciosa de uma gravura de Dürer [...] tem um sentido: é como se eu dissesse aqui está a representação tópica deste acontecimento, agora vamos contar a história» (Vasconcelos 1991, 10).

O diálogo com a iconografia presente no *Evangelho* não se restringe, porém, a uma imagem nem mesmo a uma só *ekphrasis*. A descrição inicial da obra de Dürer dá o tom do romance; ela

pode ser vista como um longo *incipit* que é retomado no igualmente longo *explicit* da última crucificação do *Evangelho*, com a qual a narrativa se fecha.

Nesse ínterim, outras imagens vão intervir e produzir sentidos em tal reescritura de uma das histórias mais recontadas e pintadas no Ocidente. O desafio de ser original nesse tipo de criação já se colocou para tantos escritores e artistas, e parte da originalidade de Saramago, nesse e em outros romances, resulta do fato de ele não ter moderado os seus empréstimos, apropriando-se tanto de textos como de outros *media*, materiais e tradições diferentes para compor a sua própria obra. Às vezes, essa apropriação é marcada; em outros casos, é preciso recorrer à oficina do romance para entender como ela se construiu e como se manifesta na narrativa.

Uma parte menos conhecida da pinacoteca do romance é identificável graças ao que ficou registrado em materiais preparatórios. As obras em questão, algumas delas alvo de detalhadas *ekphrasis*, não levam a assinatura antiga e canônica dos grandes mestres, mas foram importantes para a construção do *Evangelho*, emprestando-lhe mais detalhes e cores do que Dürer, por exemplo. Esse é o tipo de material que, talvez, dada a sua natureza menos prestigiosa — não estamos falando de obras capitais de museus —, dificilmente seria a primeira referência citada por um autor quando perguntado sobre as suas influências. O que é uma pena: reconhecer e estudar esse tipo de diálogo ajuda a entender o quanto a ficção é feita de materiais tão diversos quanto inusitados, e isso vale para Saramago, mas provavelmente para muitos outros escritores e artistas também.

Este trabalho pretende revelar e analisar, portanto, uma das referências de Saramago, identificada a partir das fichas preparatórias do romance, incorporadas ao acervo da Fundação José Sara-

magos¹. Ainda não estudada, tal referência esteve presente em uma parte significativa do processo de fabricação da obra e contribuiu, em especial, para assentar as bases da viagem pela Palestina de outros tempos empreendida pelo romance. Foi possível identificar várias das ilustrações de um mesmo livro de que o escritor se serviu, e que foram essenciais para uma parte da reconstituição de episódios e espaços do *Evangelho*, assim como para a construção de personagens: até Deus herdou certos contornos dessa referência.

Antes de analisá-los, convém ressaltar que a utilização de materiais provindos de outras obras em uma composição artística não se dá sem consequências; herdam-se, compreensivelmente, certas propriedades inerentes aos originais. Pense-se numa colagem, processo de criação tão associado ao século xx, e no modo como ela reúne fragmentos de natureza diversa que, combinados em um novo objeto, vão trazer consigo certos atributos: sua matéria, suas cores, sua textura, etc. Essas propriedades podem permitir que se reconheçam, com maior ou menor facilidade, as peças originais, e isso influi na percepção da obra. Assim, um recorte de jornal, com a sua medialidade tão característica, é facilmente identificável como tal; já um caco de vidro ou mesmo um papel colorido, se reconhecível pela substância, nem sempre revela à primeira vista o objeto de que foi parte.

É outro o procedimento literário, mas a imagem convém aos propósitos desta análise: os romances de Saramago incorporam a medialidade, os atributos, as cores dos seus materiais de base. Às vezes, certas referências e suas propriedades são mais evidentes, em outros casos elas são evidenciadas pela narração, no destaque, por

1 No momento da realização dessa pesquisa (2020), os materiais preparatórios do *Evangelho* encontravam-se na exposição permanente da Fundação José Saramago, intitulada «A semente e os frutos», com a curadoria de Fernando Gómez Aguilera.

exemplo, dado aos traços atribuídos à mão de Dürer. Ocorre também de a narrativa só revelar cacos: trechos que saltam à vista, que por alguma razão se diferenciam, mas cuja origem nem sempre é possível precisar de imediato. É o caso de certas cenas descritas com detalhes e cores particularmente vibrantes no *Evangelho*, uns e outros tomados de empréstimo e retrabalhados na composição final.

Veja-se, por exemplo, a cena em que ficamos sabendo, com José, da morte de Herodes. O acontecimento é crucial no evangelho de Mateus (2: 19-23), pois permite que a família de Jesus retorne a Nazaré. No *Evangelho* de Saramago, a notícia, que não bastará para fazer José suspirar de alívio, serve para aprofundar o drama da culpa dessa personagem. A narração é por um momento transferida a um almocreve, que apresenta os detalhes do funeral de Herodes à gente de Nazaré:

La posto num sarcófago de ouro todo a brilhar de pedrarias, a carroça, que dois bois brancos puxavam, era também dourada, coberta por panos de púrpura, e de Herodes, também envolto em púrpura, não se distinguia mais que o vulto e uma coroa no lugar da cabeça, os músicos que iam atrás, tocando pífaros, e as carpideiras a seguir aos músicos, é que tinham de respirar o cheiro pestilento que lhes dava em cheio nos narizes, na beira da estrada estava eu e quase me saía o estômago pela boca, e depois vinham os guardas do rei, a cavalo, à frente da tropa, armada de lanças, espadas e punhais, como se fossem para a guerra, passavam e não acabavam de passar, tal uma serpente de que não vemos nem a cabeça nem o rabo e que ao mover-se é como se não tivesse fim, entra-nos no coração o medo, assim eram aquelas tropas marchando atrás de um morto, mas também em direção à sua própria morte. (Saramago 2016, 121-122)

A concessão do relato a uma «presencial testemunha» já é por si só uma pista importante de colagem, de empréstimo de material alheio, como o são os comentários sobre aquele narrador de passagem, um almocreve que «pela amostra mais bem estaria, peripatético, passeando sob os capitéis coríntios duma academia do que tocando burros pelos caminhos de Israel, dormindo em caravancas fedorentas ou contando histórias a campônios, como estes de Nazaré» (Saramago 2016, 121-122).

Destaca-se na cena a abundância de pormenores, não sendo esse, em geral, o estilo mais característico de Saramago, cujo narrador é um exímio comentador, mas pouco dado a precisar as características das suas personagens — a não ser quando descreve uma imagem (ou a ela se opõe), como aquela atribuída a Dürer. É de *ekphrasis* que se trata aqui também, mas há, antes, uma referência textual de base por trás dela que o leitor é capaz de supor e recuperar.

Sabe-se que quem descreveu com detalhes a vida e a morte de Herodes foi Flávio Josefo (37-100 d.C.), um judeu que se envolveu na luta contra os romanos e que, derrotado, caiu nas boas graças de Vespasiano por ter predito que ele se tornaria imperador — o que de fato ocorreu, com Josefo tornando-se parte da comitiva imperial e indo, mais tarde, morar em Roma, já como cidadão romano. Josefo foi, portanto, testemunha de muitos dos acontecimentos que narrou, e ainda que seja possível, como reconhecem os historiadores, que ele tenha tomado certa licença poética em alguns trechos dos numerosos livros que escreveu, o seu relato é crucial para entender a Palestina do século I. É no livro XVII de *Antiguidades Judaicas* que encontramos a detalhada descrição daquele cortejo (Josefo 1997, 1047-1048).

Josefo, claro, ainda não tinha nem nascido quando Herodes morreu (4 a.C.), mas o relato que faz do seu cortejo fúnebre tem algo do olhar atento de uma testemunha ocular. Ele poderia, assim,

como consultores, ficando o crédito ao Reader's Digest. As ilustrações do livro são, porém, assinadas, e a do cortejo de Herodes é de Richard Williams (figura 1), que toma como base uma breve citação de Josefo, mas vai além dela.

Como é próprio desse tipo de *medium*, o que não é dito precisa ser completado, a exemplo de um desenho de um par de bois a puxar a carroça, de cor branca. Por sua vez, o cortejo em si é diferente em Josefo: «os músicos tocando pífaros, e as carpideiras a seguir aos músicos» são uma interpretação do ilustrador; em princípio, quem teria de aguentar aquele «cheiro pestilento» era a família de Herodes. Esse detalhe, introduzido pelo almocreve do *Evangelho*, pode ser pressuposto a partir de um dado histórico: embalsamar corpos não é costume no judaísmo (Reader's Digest 1988, 117), e pode-se imaginar o que isso teria significado para um cortejo que percorreu, a pé, atravessando os montes da Judeia, os cerca de 40 quilômetros que separam Jericó da fortaleza de Herodium.

Ilustrar a História é, portanto, fazer escolhas, e a ficção não tem dificuldade em assumi-las. Como numa colagem, a narrativa de Saramago incorpora alguns dos atributos das ilustrações que descreve, sem se privar de fazer comentários sobre a parte de imaginação que pode haver nelas: diz-se daquele narrador de passagem que era «desses com jeito para contar histórias, tanto das reais como das inventadas» (Saramago 2016, 121).

Com frequência, a inclusão de narrativas alheias, textuais ou imagéticas, é acompanhada desse tipo de artifício, que vai como que sublinhar os contornos das peças utilizadas e incorporadas na obra final. Mesmo quando a referência externa não chega a ganhar, por exemplo, a substância de uma personagem, o comentário do narrador costuma assinalar certas bordas, remetendo um dado conhecido a uma voz coletiva, por exemplo, de que o narrador

e o leitor fazem parte. É o caso quando se diz, em outro passo do romance, que «*qualquer um sabe* que este rei Herodes não é homem a quem amedrontem ameaças» (Saramago 2016, 85; grifo meu). Dados mais precisos são introduzidos, também relatados por Josefo e obtidos por intermédio de *Jesus no Seu Tempo*: «*Lembremos* que mandou afogar o irmão da mulher a quem mais amou na vida, Mariame, que fez estrangular o avô dela, e por fim a ela própria, depois de tê-la acusado de adultério» (Saramago 2016, 85; grifo meu)³.

Não são poucas as informações de *Jesus no Seu Tempo* retrabalhadas no *Evangelho*, e as ilustrações nas quais Saramago se inspirou ajudam a entender parte do caráter imagético do livro, da sua profusão de detalhes, das suas cores tão vivas, como se o objetivo fosse provocar no leitor a sensação de presenciar aquelas cenas, voltando no tempo, testemunhando um cortejo fúnebre ao lado daquele almocreve.

Pode-se recorrer à hipotipose para explicar esse esforço em pintar e mostrar, mais do que em expor fatos, mas em Saramago essa figura não costuma intervir sozinha: ela é construída graças à intermedialidade (cf. teorizado por Rajewsky 2005, 43-64, bem como por Wolf 1999, 35-46, e Wolf 2011, 1-10), aos recursos emprestados de outros *media*, mesmo quando a referência não está clara na narrativa, como é o caso das ilustrações de *Jesus no Seu Tempo*. A paisagem que provém única e exclusivamente da imaginação é possível, mas talvez um tanto mais rara, por mais que artistas e escritores gostem de apregoá-la.

Para o caso aqui, em geral, ao menos no *Evangelho*, há uma referência textual ou mediática que serve de ponto de partida, e o estudo dos materiais preparatórios o atesta. A criação, há que insistir,

3 O livro consultado por Saramago inclui toda uma seção sobre as «intrigas familiares» na corte de Herodes (Reader's Digest 1988, 85, 88-89).

não é menor por causa disso: o resultado da colagem, qualquer que seja a forma que ela assume, é uma obra nova, cuja originalidade pode derivar precisamente do trabalho feito com os cacos ali inseridos, da transformação em arte até de um material que, em princípio, poderia ser considerado banal.

Jesus no Seu Tempo serviu de base para uma parte considerável da contextualização da narrativa, intervindo particularmente em trechos dedicados a pintar a Palestina do século I, e que insistem na cor local, em elementos próprios da cultura sendo tratada — é natural, portanto, que esse tipo de referência se destaque na primeira parte do romance.

O início do quarto capítulo é um bom exemplo, em que os meses do calendário judaico vão ser elencados, juntamente com aquilo que neles seria marcante para a vida de aldeões como os de Nazaré: «foi na passagem dos dias do mês de Tamuz para o mês de Av, quando se colhiam as uvas nos vinhedos e os primeiros figos maduros começavam a pintar entre a sombra verde das ásperas parras, que estes acontecimentos se deram» (Saramago 2016, 41). Todo o trecho inicial desse capítulo é construído com dados bastante precisos, apresentados num fluxo contínuo que vai marcar a passagem do tempo, listando-se meses e eventos e enfatizando-se cores e sensações:

Vão chegar aí os grandes calores, os campos estão pelados, só restolho e segura, Nazaré é uma aldeia parda rodeada de silêncio e solidão nas sufocantes horas do dia [...]. O tempo foi passando, um lento mês seguindo-se a outro, o de Elul, ardente como uma fomalha, com o vento dos desertos do sul varrendo e queimando os ares, época em que as tâmaras e os figos se tornam em pingos de mel, o de Tishri, quando as primeiras chuvas do outono amaciam a

terra e chamam os arados à lavra para as sementeiras, e foi no mês seguinte, o de Marhesvan, tempo da apanha da azeitona, que finalmente, arrefecendo já os dias, José se resolveu a carpintear um rústico catre [...]. Nos últimos dias do mês de Quislaue e quase todo o mês de Tavet [sic] caíram as grandes chuvas [...]. No mês de Shevat floriram as amendoeiras, e entrara-se já no mês de Adar, depois das festas do Purim, quando apareceram em Nazaré uns soldados romanos. (Saramago 2016, 41-43)⁴

Com exceção do mês de Iyar, todo o calendário judaico será referido — a alusão ao mês de Nisan é feita logo em seguida, pelo viziinho de José (Saramago 2016, 45). Essa ilustração narrativa de um ano típico e de como aquelas personagens o viviam toma como base um quadro de *Jesus no Seu Tempo* (figura 2).

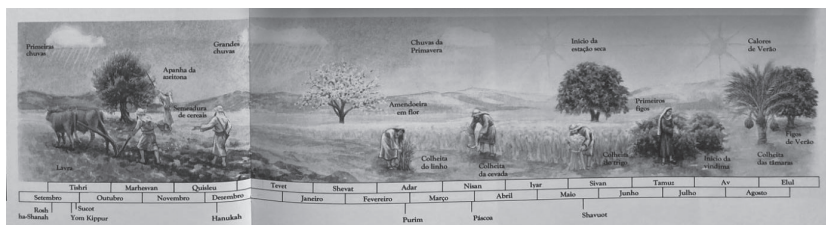


FIGURA 2. Ilustração de Larissa Lawrynenko (Reader's Digest 1988, 100-101)

Nesse caso, o texto em si se destaca, mas a sua composição ilustrativa é igualmente importante. Expressões do quadro como «primeiros figos», «primeiras» e «grandes chuvas», «apanha da azei-

4 A ortografia de «Quislaue» e «Tavet» (em vez de Quisleu e Tevet), já presente na edição da Caminho, parece ser uma gralha de digitação ou edição.

tona», etc., são reutilizadas, como o são, ao longo da narrativa, certas especificidades daquela paisagem e até da sua nomenclatura. Entende-se, assim, por que em alguns trechos o romance opta por designar o «mar da Galileia», segundo Mateus e Marcos na tradução da Bíblia dos Capuchinhos (Mateus 4: 18; Marcos 7: 31), como «lago», termo mais adequado para esse acidente geográfico, conforme explicam textos de aparato bíblico e o *Evangelho*: «o mar da Galileia é quase sempre um tranquilo, manso e comedido lago» (Saramago 2016, 332)⁵.

Cabe aqui um parêntesis sobre esse emprego de nomes e expressões, pois o aproveitamento narrativo excede o mero conjunto de dados. No caso de *Jesus no Seu Tempo*, além das imagens, é como se um certo estilo moderno de revisitação histórica fosse emulado e parodiado.

São próprias do estilo de Saramago descrições que recorrem a terminologias anacrônicas para o seu objeto, isto é, descrições em que o passado da narrativa é lido, propositadamente, com os olhos do presente da narração. Em alguns trechos do *Evangelho*, esse modo de ler vai como que espelhar a linguagem da referência que lhe serviu de base, a exemplo das explicações que o narrador dá sobre os milagres no lago de Tiberíades, em que «a fartura do peixe fez baixar os preços [...]. É verdade que houve uma ou outra tentativa de manter os preços pelo conhecido método corporativo de lançar ao mar uma parte do produto da pesca» (Saramago 2016, 333).

Pouco antes já se falara da «indústria das pescas e derivados», e tudo isso parece ecoar algo do vocabulário técnico de *Jesus no Seu*

5 Lucas fala ainda em «lago de Genesaré» (Lucas 5: 1), e a expressão aparece uma vez no romance (Saramago 2016, 272). Em *Jesus no Seu Tempo*, explica-se que o «lago de Tiberíades», «um lago tranquilo», é um «nome mais apropriado do que o de mar da Galileia» (Reader's Digest 1988, 45).

Tempo, explicando que «o lago de Tiberíades sustentava uma indústria florescente de pesca de água doce», e que havia ainda na Galileia «corporações para regulamentação dos preços e dos períodos de trabalho» (Reader's Digest 1988, 42, 77).

Se assim é, há também algo de irônico no tratamento dado a esse tipo de fonte, no modo como o romance se serve daquela linguagem, aludindo aos «conhecidos transtornos de agricultura e comércio» causados pelo recenseamento romano, ou falando do «comércio dos anhos e dos cabritos» (Saramago 2016, 137, 413), termo, algo eufemístico, usado por *Jesus no Seu Tempo* para explicar que, «em Jerusalém, verificava-se um ativo comércio em animais de sacrifício» (Reader's Digest 1988, 76). Em outras palavras, a intertextualidade, como a intermedialidade, interfere no estilo, dá-lhe material para se consolidar.

As personagens do *Evangelho* circulam, assim, pelas expressões, pelas imagens e, provavelmente, pelos mapas de *Jesus no Seu Tempo*, que retraza com detalhes a viagem de José e Maria, de Nazaré a Belém, e relaciona os lugares pelos quais Jesus passou em seu ministério (Reader's Digest 1988, 19, 239). Alguns desses espaços vão ser recriados no romance seguindo de perto as ilustrações de *Jesus no Seu Tempo*.

O caravancharai em que José e Maria se hospedam em seu primeiro dia de viagem é um bom exemplo. Encontramos na narrativa a sua estrutura quadrada típica, a arcada em que, segundo aquela fonte, os viajantes mais pobres costumavam se abrigar e até a menção aos camelos junto do bebedouro, estes saídos da pena do ilustrador (figura 3):

Fizeram alto numa aldeia grande, chamada Isreel [*sic*], onde havia um caravancharai, o qual, por serem estes dias, como dissemos,

de intenso tráfego, foram encontrar numa confusão [...], naquele adjunto de gente e de animais em constante movimento dentro dos quatro muros [...]. Ainda assim, tiveram as três famílias sorte de poder acolher-se ao abrigo de um arco [...]. Antes tiveram as mulheres que preparar a comida e encher os odres no poço, enquanto os homens descarregavam os burros e os levavam a beber, mas numa ocasião em que não houvesse camelos no bebedouro, porque estes, em não mais que dois brutos sorvos, punham a caleira da água a seco. (Saramago 2016, 54-55)

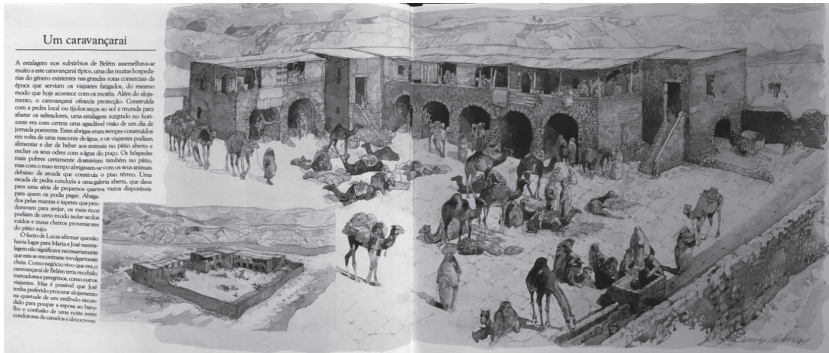


FIGURA 3. Ilustração de Jerry Pinkney (Reader's Digest 1988, 20-21)

O livro do Reader's Digest alude a uma estalagem já perto de Belém, transportada, no romance, para «Isreel» — provável gralha de «Jezreel». Seja como for, a ilustração é uma forma de exemplificar, de pôr um protótipo em evidência, de modo que os detalhes de uma estalagem vão convir à outra.

O mesmo princípio de suposição serve para o modo como Jerusalém e seu Templo são pintados no *Evangelho*. A narrati-

va revela uma preocupação em apresentar um retrato fidedigno e pormenorizado, mas, não havendo registros fotográficos daqueles lugares, recorre-se à ilustração. A intermedialidade está presente em mais de um nível: esses lugares de 2000 anos atrás geraram descrições, como as de Josefo, que preservaram imagens a que hoje não teríamos acesso sem esse tipo de *ekphrasis*. É sobretudo nessas descrições que ilustradores modernos se baseiam para tentar recriar, em imagem, em filme, aquilo que se perdeu no tempo. Saramago, por sua vez, faz uma espécie de *ekphrasis* reversa ao ancorar-se em ilustrações que se basearam em textos. O resultado ficcional inclui a soma de atributos herdados de narradores e ilustradores:

Jerusalém, Jerusalém, gritam os devotos viajantes à vista da cidade, de repente levantada como uma aparição no cimo do morro do outro lado, além do vale, cidade em verdade celeste, centro do mundo, agora despedindo mil centelhas em todas as direções, sob a luz forte do meio-dia, como uma coroa de cristal, mas que sabemos se tornará em ouro puro quando a luz do poente lhe tocar e será branca de leite sob o luar, Jerusalém, ó Jerusalém. O Templo aparece como se nesse mesmo momento Deus ali o tivesse pousado, e o súbito sopro que percorre os ares e vem roçar a cara, os cabelos, as roupas dos peregrinos e viajantes é talvez o movimento do ar deslocado pelo gesto divino, que, se olharmos com atenção as nuvens do céu, podemos ver a imensa mão que se retira [...]. A estrada descai em rampa, e à medida que os viajantes vão descendo para o vale, antes de abordarem a nova subida que os levará a esta porta da cidade, o Templo parece erguer-se mais e mais, escondendo, por efeito da perspetiva, a execrada Torre Antónia, onde, mesmo a esta distância, se percebem os vultos dos soldados romanos que vigiam do eirado e rápidas fulgurações de armas. (Saramago 2016, 70-71)

des do Templo «alvejavam como neve no alto da montanha [...] e estavam cobertas com tanto ouro que, quando o sol brilhava, o seu reflexo feria os olhos de quem olhasse» (Reader's Digest 1988, 123).

Repare-se ainda no convite do narrador a olhar para as nuvens do céu, como se conduzisse o leitor pela mão, um viajante voltando no tempo, colocado ao lado dos outros. Todo o trecho também tem a marca de uma câmara que fixa uma cena e se desloca na direção da cidade, filmando em seguida o vento a bater na roupa dos peregrinos, voltando-se de repente para o céu, documentando, enfim, aquela paisagem imensa — um tipo de narração cinematográfica recorrente em Saramago.

A mesma ilustração pode ter servido para mais de uma cena do *Evangelho*, sendo Jerusalém um espaço tão importante na narrativa. Esse parece ser o caso da breve descrição da cidade vista por José a partir do Templo, em perspectiva oposta, portanto, mas com algo das cores e da forma pintadas pelo ilustrador: «parou um momento a contemplar a cidade que se levantava na encosta fronteira, toda construída em degraus, com a sua cor de pedra tostada que era como a cor do pão» (Saramago 2016, 104).

O sétimo capítulo do *Evangelho* volta a dar destaque à cidade e ao monumento que tanto contribuiu para a sua fama. De novo, Jerusalém é vista junto com as personagens em movimento, mas dessa vez o plano panorâmico é associado a enquadramentos aproximados da cidade e das pessoas que por ela circulam. Apresenta-se, assim, uma imagem do Templo de baixo para cima, num trecho em que ele é comparado à torre de Babel («visto assim de perto, do plano inferior em que estamos, é uma construção que dá vertigens»); e uma imagem de José, Maria e o bebê Jesus acompanhando uma «multidão de peregrinos e vendedores» (Saramago 2016, 94-95).

Nesse esforço de pintar a profusão de gente e nacionalidades,

recorre-se, como é próprio do estilo de Saramago, a uma listagem: a família passa por soldados romanos e por «um ou outro grupo da tropa mercenária de Herodes, onde se podia encontrar de tudo, recrutas judeus, evidentemente, mas também idumeus, gálatas e trá-cios, germanos e gauleses e até babilónios, com a sua fama de habi-líssimos arqueiros» (Saramago 2016, 94). As informações provêm de *Jesus no Seu Tempo* (Reader's Digest 1988, 84-85), que parece ter con-tribuído para outras enumerações, como aquelas que surgem em meio à descrição do Templo, de seus pormenores e frequentadores:

No Pátio dos Gentios, que rodeava, entre o grande quadrilátero das arcadas, o recinto do Templo propriamente dito, havia já uma multidão de gente, cambistas, passarinheiros, marchantes que vendiam borregos e cabritos, peregrinos que sempre vinham por um motivo ou outro, e também muitos estrangeiros aqui trazidos pela curiosidade de conhecer o templo mandado construir pelo rei Herodes, de que em todo o mundo se fala. Mas sendo o pátio o que era, aquela imensidão, alguém que se encontrasse do lado oposto não pareceria maior do que um minúsculo inseto, como se os arquitetos de Herodes, tomando para si o olhar de Deus, tivessem querido sublinhar a insignificância do homem perante o Todo-Po-deroso, mormente em se tratando de gentios. Porque os judeus, se não vêm apenas a passear como ociosos, têm no centro do pátio o seu objetivo, o centro do mundo, o umbigo dos umbigos, o santo dos santos. (Saramago 2016, 95-96)

São muitas as reconstituições já feitas do Primeiro e do Segundo Templo, graças a descrições minuciosas que se preservaram, a começar por aquelas presentes em livros da Bíblia Hebraica, no primeiro caso (ver, por exemplo, 1 Reis 6). É possível que, no caso

do Templo construído ou reconstruído por Herodes, sobre cuja existência não há dúvidas, Saramago tenha se baseado, ao menos em parte, numa ilustração presente em *A Vida no Tempo de Jesus de Nazaré*, de Peter Connolly, e incorporada a *Jesus no Seu Tempo* (figura 5). Nela, vê-se o «grande quadrilátero» numa perspectiva panorâmica que, ao incluir minúsculas figuras humanas, ressalta a grandiosidade arquitetônica do monumento.

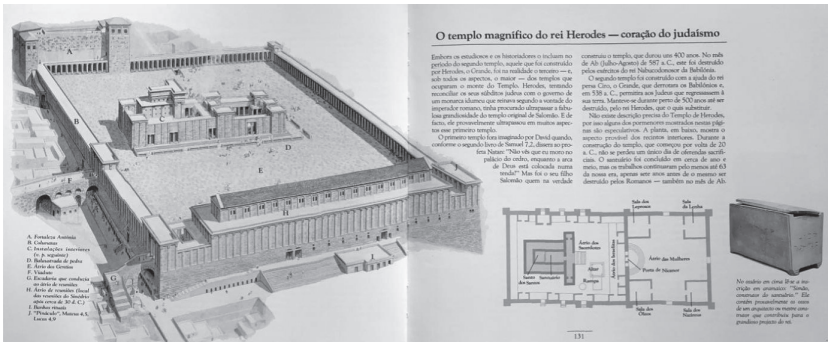


FIGURA 5. Ilustração de Peter Connolly (Reader's Digest 1988, 130-131)

Livros ilustrados sobre os tempos bíblicos não são, afinal, incomuns, e o tipo de detalhe que esse gênero de publicação traz é propício a uma narrativa como a do *Evangelho*, que dá consistência e realismo até aquilo que, no conjunto, não poderia ser mais do que uma possibilidade: como indicado no livro do Reader's Digest, «não existe descrição precisa do Templo de Herodes, por isso alguns dos pormenores mostrados [...] são especulativos» (Reader's Digest 1988, 131).

Se o texto pode fazer essa ressalva, a imagem, como o cinema, fixa a reconstituição, e o *Evangelho*, como obra ficcional, pode as-

sumir esse atributo das referências com que dialoga: o Templo também é narrativamente fixado; não há, nesse caso, linhas borradas ou comentários a sugerir uma parte de imaginação. Aquele espaço vai se constituindo como o cenário de um filme histórico:

Vão entrar pela Porta da Lenha, uma das treze passagens por onde se chega ao Templo, e que, como todas as outras, tem em proclama uma lápida insculpida em grego e latim, que assim reza, A nenhum gentio é permitido cruzar este limiar e a barreira que rodeia o Templo, aquele que se atrever pagará com a vida. [...] Sobem José e Maria os catorze degraus por onde se acede, finalmente, à plataforma sobre a qual está levantado o Templo. Aqui é o Pátio das Mulheres, à esquerda está o armazém do azeite e do vinho usados na liturgia, à direita a câmara dos nazireus [...]. Em frente, do outro lado, ladeando a porta fronteira a esta, e também à esquerda e à direita, respetivamente, a câmara onde os leprosos que se creem curados esperam que os sacerdotes vão observá-lo e o armazém onde se guarda a lenha [...]. Maria já não tem mais muitos passos que dar. Ainda subirá os quinze degraus semicirculares que levam à Porta de Nicanor, também Preciosa chamada, mas aí se detirá, porque às mulheres não é permitido entrar no Pátio dos Israelitas, para onde dá a porta. (Saramago 2016, 96-97)

A mencionada advertência aos gentios é conhecida graças a achados arqueológicos, e uma fotografia de um fragmento de pedra com uma versão em grego da inscrição é incluída no livro do Reader's Digest (figura 6). Além disso, a referência aos últimos degraus que Maria subirá parece repercutir um trecho do livro, que supõe que «Maria pode ter acompanhado José e Jesus até à base dos 15 degraus curvos que conduziam à magnificente Porta de Nicanor, no muro

ocidental do Átrio das Mulheres, mas aí eles tê-la-iam deixado» (Reader's Digest 1988, 134).

Outros detalhes do trecho do romance não estão, porém, presentes em *Jesus no Seu Tempo*: a especificação de «treze passagens», o uso de «pátio» em vez de «átrio», por exemplo. A planta dos recintos interiores, colocada ao lado da ilustração maior do Templo, pode, no entanto, ter servido à cena em que Jesus, adolescente, vai ao Templo sozinho, e que utiliza os termos das legendas: «entrou no Átrio das Mulheres pela porta entre a Sala dos Óleos e a Sala dos Nazarenos [*sic*]» (Saramago 2016, 207)⁶.

Qualquer que tenha sido a referência, ou as referências, de base para toda a reconstituição narrativa do Segundo Templo, é importante ter ciência da sua presença, isto é, de que aquele espaço não é uma invenção de Saramago e de que ele já foi alvo de uma série de descrições, ilustrações, debates e estudos, como os de Joachim Jeremias, que faz menção, por exemplo, às tradições mishnaicas que falam ora em sete portões para o pátio interno, ora em treze, contabilizando os do átrio das mulheres (Jeremias 1969, 165-166).

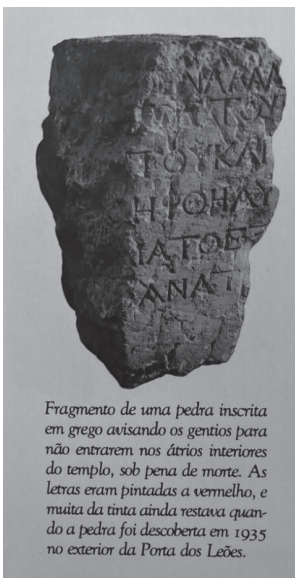


FIGURA 6. Fragmento de uma pedra do Templo de Herodes (Reader's Digest 1988, 132)

6 Parece haver um erro no texto, pois só se tem notícia de uma sala dos «nazareus».

Insisto em detalhes dessa natureza porque há um risco de superinterpretação também na leitura de espaços construídos com palavras, risco esse que a perspectiva da intertextualidade e da intermedialidade poderia minimizar. Um dos raros estudos que chegou a tratar do referido episódio do romance, uma tese defendida em 2014, não só insiste numa leitura cabalística das 13 portas como vê naquela que seria a escolha do nome «Porta da Lenha» uma sugestão de violência; mesmo a advertência da inscrição arqueológica estaria ali como contraponto à «perspectiva saramaguiana de evolução humana» (Diógenes 2014, 84).

O Templo não é um lugar pacífico no romance, e não há dúvidas de que todo o universo de sacrifícios ali realizados é descrito de maneira a ressaltar a irracionalidade do ato, que não apresenta nada do tom poético de algumas cenas bíblicas, da intimidade entre o homem e seu Deus, como no caso da cena de promessa e aliança com Abraão (Gênesis 15). No *Evangelho*, «o sangue esguicha» e «a atmosfera será tudo menos piedosa, [...] não é só o cheiro e o fumo das gorduras estorricadas, do sangue fresco, do incenso, é também o vozear dos homens, os berros, os balidos, os mugidos dos animais que esperam vez no matadouro, o último e áspero grasnido dum ave» (Saramago 2016, 99, 97).

Mesmo esse tipo de descrição pode ter se baseado, em parte, nos detalhes sensoriais supostos em *Jesus no Seu Tempo*: «o ar devia estar cheio dos odores confusos do sangue, do incenso e das gorduras animais queimadas — cheiro cuja intensidade fora crescendo à medida que a família caminhava através do monte do Templo» (Reader's Digest 1988, 134).

Em Saramago, porém, não há ressalvas quanto à «instituição do sacrifício animal», sua função de «reconhecimento de que toda a vida pertencera a Deus», de modo que ele «não teria causado repulsa a Jesus e à sua família» (Reader's Digest 1988, 135). Com palavras,

a narrativa de Saramago constrói um monumento para, de certa forma, destruí-lo com as suas próprias peças, como um castelo de cartas que não se sustenta: descrever é, aqui, dar tanto realismo àquele mundo que ele se autodenuncia.

A abundância de detalhes, que buscam reconstituir, com o maior rigor possível, o Templo e as cenas que ali se passavam, tem ainda um efeito de tirar qualquer aura que se lhe poderia atribuir: o narrador não deixa espaço para leituras metafóricas, benevolentes, contextualizadoras até. O sacrifício animal é, nesse cenário, intolerável, como será inaceitável na narrativa o sacrifício humano de Jesus, esse Isaque neotestamentário.

Apresento ainda um último exemplo, de maneira a reforçar que, afinal, até nos mínimos detalhes houve um trabalho de colagem, de apropriação e transformação de materiais alheios: mesmo a personagem Deus é, em parte, construída pela intermedialidade. Como é compreensível, a representação iconográfica do Todo-Poderoso é muito menor do que aquela já feita sobre Jesus, embora haja exemplos clássicos, como o de Michelangelo, que fixou para gerações os traços do criador de Adão no teto da Capela Sistina. Esse ancião de vestes e cabelos brancos não corresponde, porém, à personagem do *Evangelho*, que apresenta o leitor a

Um homem grande e velho, de barbas fluviiais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se. Está vestido como um judeu rico, de túnica comprida, cor de magenta, um manto com mangas, azul, debruado de tecido de ouro, mas nos pés tem umas sandálias grossas, rústicas, dessas de que se diz que são para andar, o que mostra que não deve ser pessoa de hábitos sedentários. (Saramago 2016, 364)

Os detalhes não são típicos das personagens de Saramago. Não é apresentado o equivalente de informações sobre Jesus; não sabemos, por exemplo, quais eram as suas roupas ou o seu aspecto no dia em que ele entrou numa barca para encontrar com Deus. Mesmo o Diabo é construído, na cena, apenas por comparações: primeiro ele parece, aos olhos de Jesus, «um porco com as orelhas esticadas fora da água», logo assumindo os contornos de «um homem ou algo que de homem tinha todas as semelhanças», para então ser descrito como um quase «gémeo» de Deus, ainda que «mais novo, menos enrugado» (Saramago 2016, 367-368).

Já Deus, comparado a um judeu rico, não é difícil de imaginar, e isso mesmo se o narrador não tivesse se preocupado em descrevê-lo, já que, embora a arte judaica em si seja escassa em representações desse tipo, a história da arte ocidental nos deixou não poucos exemplos. Pense-se, por exemplo, nos judeus ricos pintados por Rembrandt van Rijn, como o pai de *O Retorno do Filho Pródigo* (c. 1668, Museu Hermitage): sua barba comprida e densa, suas vestes ocres, com detalhes dourados, seu manto vermelho. Ocorre que o Deus de Saramago também não é um Rembrandt. Esse Deus é uma figura pouco simpática cujo traje foi emprestado de um comerciante rico ilustrado em *Jesus no Seu Tempo* (figura 7).

No capítulo do qual provém essa ilustração, o livro do Reader's Digest busca apresentar o modo de vida de ricos e pobres — «as classes e as massas» —, descrevendo e ilustrando a indumentária e mesmo os calçados típicos daquela época e daquela cultura. Lemos que os ricos, em geral, «calçavam botas até ao tornozelo, feitas de dispendiosas peles de hiena ou chacal, ou talvez sapatos pintados de vermelho e de ponta revirada. As sandálias eram vulgares em todos os ambientes menos romanizados» (Reader's Digest 1988, 80).



FIGURA 7. Ilustração de Lane Dupont (Reader's Digest 1988, 78, recorte).

O Deus do *Evangelho* traz, enfim, aquelas sandálias desenhadas nos pés do comerciante rico; traz a sua «túnica comprida», num tom violeta ou magenta; traz ainda o seu «manto com mangas», entre o azul e o roxo, «debruado de tecido de ouro» (Saramago 2016, 364). Ficamos, porém, sem saber qual é a cor exata dos seus cabelos: na ilustração, como era costume dos judeus da época, essa figura tem a cabeça coberta.

Emprestando informações, cores e detalhes, servindo para a construção de percursos, viagens e personagens, uma referência pouco usual como a estudada aqui permite reforçar, enfim, o quanto o acervo de referências de um livro não é feito só de clássicos. Qualquer que seja a natureza das obras que o compõem, todas elas ganham, enfim, outra vida nesse empréstimo e na recriação de que são alvo.

OBRAS CITADAS

- BÍBLIA SAGRADA. 1976. Versão portuguesa preparada a partir de textos originais pelos Rev. Padres Capuchinhos. Lisboa: Difusora Bíblica.
- CONNOLLY, Peter. 1983. *Living in the Time of Jesus of Nazareth*. Oxford: OUP.
- DIÓGENES, Nivaldo Medeiros. 2014. *Um Manual para a Vida, por José Saramago: O limiar da nova humanidade*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP.
- GRÜNHAGEN, Sara. 2022. *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris: Honoré Champion.
- Jeremias, Joachim. 1969. *Jerusalem in the Time of Jesus*. Trad. de F.H. e C.H. Cave. Filadélfia: Fortress Press.
- JOSEFO, Flavio. 1997. *Antigüedades judías: libros XII-XX*. Madrid: Akal.
- RAJEWSKY, Irina. 2005. «Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality». *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n.º 6: 43-64.
- Reader's Digest, ed. 1988. *Jesus no Seu Tempo*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest.
- SARAMAGO, José. 2016. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 35.ª ed. Porto: Porto Editora.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo — Materiais preparatórios: fichas preparatórias do Evangelho*. Acervo da Fundação José Saramago, exposição «A semente e os frutos» (consultado em 7-8 jul. 2020).
- VASCONCELOS, José Carlos de. 1991. «José Saramago: 'Deus é o mau da fita'». *JL*, n.º 487: 8-10.
- WOLF, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdão: Rodopi.
- WOLF, Werner. 2011. «(Inter)mediality and the study of literature». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n.º 3: 1-10.