

ANDREIA CASTRO
CLAUDIA AMORIM
MÁRIO BRUNO
(ORGANIZADORES)

**LITERATURA
PORTUGUESA EM
TRÊS TEMPOS**

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação
e revisados por pares.

A publicação deste livro foi realizada com recursos do
PROAP/ CAPES / PPG Letras UERJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C3551 Castro, Andreia; Amorim, Cláudia; Bruno, Mário (org.).
Literatura portuguesa em três tempos /
Organizadores: Andreia Castro, Cláudia Amorim e Mário Bruno.
1. ed. - Campinas, SP : Pontes Editores, 2025.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-217-0893-3

1. Crítica Literária. 2. Língua Portuguesa. 3. Linguística.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística. 410
2. Literatura portuguesa: crítica. 869.42

ENTRE MUNDOS: SOBREVIDA E PERSONAGENS TRANSFICCIONAIS NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

Sara Grünhagen (Universidade Aberta e CLP/UC)

Categoria outrora relegada a um segundo plano pela chamada narratologia clássica, a personagem tem sido objeto de renovado interesse há algum tempo, especialmente quando entram em cena transgressões metalépticas¹. Já no final da década de 1980, McHale indicava que as “personagens com frequência servem como agentes ou ‘portadores’ de metalepse, perturbadores da hierarquia ontológica de níveis por meio da sua consciência das estruturas recursivas em que se encontram”².

O contexto de sobrevivência da personagem, em especial, revela-se um terreno fértil para movimentos metalépticos, e este trabalho busca aprofundar essa discussão a partir da análise de dois romances de José Saramago. Servindo-se de figuras oriundas de outros mundos narrativos e jogando de maneira recorrente com as chamadas fronteiras da ficção, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) propõem considerações metaficcionalistas sobre o estatuto da personagem, que por

1 Para uma revisão mais aprofundada desta revalorização da personagem, ver Reis e Grünhagen (2021, p. 5-18). Para a importância dessa categoria no estudo da obra de Saramago de maneira geral, ver todo o número da *Revista de Estudos Literários* dedicado a esse tema (Reis; Arnaut; Grünhagen, 2022).

2 “Characters often serve as agents or ‘carriers’ of metalepsis, disturbers of the ontological hierarchy of levels through their awareness of the recursive structures in which they find themselves” (McHale, 1987, p. 121). Salvo menção em contrário, todas as traduções são minhas.

vezes não executa bem o papel e as funções que lhe caberiam, mormente quando a sua atuação é comparada com a do seu universo de origem. Nisso que será também uma reflexão intermediática, trata-se de mostrar o quanto tais jogos metalépticos contribuem tanto para o exercício crítico de cada romance quanto para a revalorização de uma categoria que permanece sendo essencial na narrativa.

A minoração da personagem é frequentemente associada a Gérard Genette, que afirmou que a prioridade narratológica era “se interessar mais pelo discurso constituinte do que pelo objeto constituído, esse ‘ser sem entranhas’ que é aqui [...] apenas um efeito de texto”³. Ocorre que, mesmo na obra do pai da narratologia, a personagem acabou por ganhar um pouco mais de densidade e protagonismo: vemos personagens no centro das reflexões mais recentes de Genette (2004) sobre a metalepse, transpondo níveis, perturbando a lógica narrativa e forçando a teoria a dar-lhes a devida atenção.

É interessante notar que muitos dos exemplos metalépticos de Genette, além de tratarem de personagens, provêm do cinema; a metalepse é reveladora da abertura narratológica e do quanto um *medium* pode contribuir para a análise de outro. Dificilmente alguém diria, por exemplo, que personagens de filmes não passam de “efeitos de câmera”, e talvez, dada a sua consistência de atores de carne e osso, algumas transgressões metalépticas possam parecer mais evidentes no cinema. À sua maneira, personagens de romance também podem ter corpo e entranhas e são até capazes de circular para além do seu universo de partida, como é o caso de tantas personagens de Saramago, a começar por Ricardo Reis e Jesus.

Por maior que sejam a sua consistência e relevância na economia da narrativa, nem sempre as personagens são, porém,

3 «S’intéresser davantage au discours constituant qu’à l’objet constitué, ce ‘vivant sans entrailles’ qui n’est ici [...] qu’un effet de texte » (Genette, 1983, p. 93).

convincentes. A sua falta de habilidade no papel que deveriam exercer pode tornar-se, por si só, uma temática importante, o que resulta em um contexto particularmente favorável a movimentos metalépticos. É o caso do papel que John Robbie (Cary Grant) tem que representar em *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955), dirigido por Alfred Hitchcock. Como ex-ladrão de joias regenerado, ele precisa descobrir quem está imitando o seu antigo estilo consagrado de roubo, colocando a polícia no seu encaixe.

Para pegar o novo ladrão em flagrante, ele vai aproximar-se de vítimas carregadas de joias na Riviera francesa apresentando-se como Mr. Conrad Burns, um turista americano caipira e rico. Nesse ponto, porém, ele não tem, nem poderia ter, sucesso; Frances (Grace Kelly), filha de uma matrona rica e par romântico de John Robbie, é quem vai confrontá-lo, dizendo: “você simplesmente não convence, John. Parece uma personagem americana num filme inglês”⁴. Frances está falando de John Robbie ou de Cary Grant? A tirada é metaléptica, pois joga com a nossa dupla percepção da personagem e desse ator incontornável da era clássica de Hollywood, um britânico americanizado com um estilo particular – elegante, sempre de terno, sotaque transatlântico – que foi metalépticamente tematizado por mais de um diretor⁵.

Os romances de Saramago com frequência também jogam com a nossa dupla percepção da personagem, mesmo que não haja uma sobreposição com a *persona* do ator, algo tão característico do cinema e do teatro. Mesmo assim, certas personagens são apresentadas como maus atores de si mesmas, e em dados momentos d’*O ano* e do *Evangelho* é como se o narrador ou Fernando Pessoa e Deus dissessem: Ricardo Reis, Jesus, há algo errado com a personagem de vocês. Ou: vocês não estão convencendo. Como na *performance* de John Robbie, essa má atuação é proposital e crucial para os efeitos buscados pela narrativa; mais ainda, nos

4 “You’re just not convincing, John. You’re like an American character in an English movie” (63”).

5 Outros exemplos em Wood (1997, n. p.).

dois romances, o estatuto de cada protagonista, sua identidade, quem eles são, quem deveriam ser, são pontos-chave em torno dos quais a história se desenvolve.

Convém ressaltar que a relação que se pretende estabelecer entre Ricardo Reis e Jesus não tem que ver com uma suposta atitude passiva de ambos, conforme já foi sugerido em outro estudo (Frier, 2005, p. 377-378). Pelo contrário: estamos diante de personalidades opostas, Ricardo Reis tendo de fato sido concebido, nas palavras de Saramago, como personagem “negativa” e “desistente” (Saramago, 1999, p. 109), ao passo que Jesus, confrontado com um futuro já certo, “vai tentar o impossível: que o cristianismo não aconteça”⁶, sendo a sua rendição à cruz uma última tentativa, malograda, de frustrar os desígnios divinos. O protagonista do *Evangelho* mostra-se rebelde até o final do romance; ele é uma personagem lutando contra as imposições de um roteiro predefinido, e é precisamente essa sua consciência narrativa, mais do que a reencenação de uma história tão familiar, que atualiza ideologicamente a história de Jesus.

O que une Ricardo Reis e Jesus é o fato de que nem um nem outro é como Raimundo Silva, o herói de *História do cerco de Lisboa* (1989): os dois são personagens intertextuais, recuperadas de maneira semelhante pelo narrador, que afirma no *Evangelho*, com uma piscadela para o leitor do seu romance anterior, “que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não” (Saramago, 2023, p. 240). Percebe-se que o método é outro; as histórias e personagens recuperadas são expandidas, e não negadas, embora o resultado de provocação dos intertextos seja parecido, com os protagonistas tendo também grande parte nisso.

6 Anotação presente em um dos materiais preparatórios d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, intitulado “Calendarização do romance”. Trata-se de um texto inédito que integra o espólio da Fundação José Saramago, consultado em 2020.

Ricardo Reis e Jesus têm, pois, uma dupla relação de dependência e autonomia para com os universos de que se originam, por isso é pertinente analisá-los como personagens transficcionais – supondo-se, para esta comparação, um mesmo estatuto ficcional e uma mesma abordagem ficcional dos textos de partida: “tenho a consciência clara que o meu Jesus é uma criatura de ficção e para mim vale tanto, neste aspecto, como a Blimunda, o Ricardo Reis ou o Raimundo Silva” (Saramago *in* Vasconcelos, 1991, p. 10).

Conforme Richard Saint-Gelais, a transficcionalidade é definida como “o fenômeno pelo qual dois ou mais textos, do mesmo autor ou não, remetem conjuntamente a uma mesma ficção, seja pela retomada de personagens, pelo prolongamento de uma trama anterior ou pelo compartilhamento de um universo ficcional”⁷. Nessa concepção, a personagem não é um simples fenômeno linguístico que deixa de existir com o ponto final de um livro; o seu alcance é pensado para além de um só texto, interessando ao “olhar transficcional [...] as repercussões desses contratos e desses deslocamentos diégéticos”⁸.

Dada a proeminência da criação intertextual e intermediática em Saramago, seus romances estão repletos de personagens transficcionais, e nos dois livros em questão podemos dizer que José e Maria, Deus e o Diabo, Lídia e Marcenda, e mesmo a estátua de Camões e o ortônimo Fernando Pessoa são também personagens transficcionais, carregando consigo algo da sua existência original, nem que seja apenas um nome, um atributo, um vínculo – e isso já basta para que uma relação com outro universo, com toda a sua complexidade, se estabeleça.

A transficção pode ser entendida como uma forma de refiguração, conforme Carlos Reis, que aprofunda tanto a composição

7 « Le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel » (Saint-Gelais, 2011, p. 7).

8 « Regard transfictionnel [...] les répercussions de ces contrats et de ces déplacements diégétiques » (Saint-Gelais, 2011, p. 7).

quanto a possibilidade de sobrevida das figuras da ficção. Na sobrevida, figuras e personagens são “projetadas para um destino transficcional e transliterário que o autor não domina” (Reis, 2015, p. 121); a sua refiguração é, ao mesmo tempo, um fenômeno de recepção, uma marca da projeção de determinada obra⁹. O jogo transficcional e refiguracional torna-se metaléptico quando a própria personagem se revela consciente do seu estatuto continuado, como Sancho Pança na segunda parte do *Quixote* (Reis, 2015, p. 135-136).

Se não chegam a se portar como Sancho Pança, Ricardo Reis e Jesus vão ter, porém, um vislumbre da sua posição algo instável:

E há papéis para guardar, [...] e a folha mais recente de todas tem a data de treze de novembro de mil novecentos e trinta e cinco, [...] e diz, Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente [...]. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão o que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser (Saramago, 2016, p. 22-23).

A ode de Ricardo Reis é associada ao apropriado nome do autor borgiano, e essa partilha de elementos transficcionais tem consequências para todos os mundos ficcionais envolvidos: para a construção desse novo Ricardo Reis prosificado, mas também

⁹ Para um aprofundamento dos conceitos de figura, refiguração e sobrevida, propostos pelo autor do *Dicionário de estudos narrativos*, ver Reis (2018, p. 162-168, 421-424, 485-488).

para a releitura do heterônimo e de Herbert Quain, relidos e aproximados. A metalepse n’*O ano* é potencializada porque, além da referência borgiana (Borges, 1974, p. 461-464), o seu universo de base já é marcado pela circulação transficcional de poetas-personagens que dialogam, trocam cartas e se influenciam, com criador e criaturas sendo ainda colocados num mesmo plano. Ricardo Reis, tanto o heterônimo quanto a personagem, talvez não saiba quem pensa e sente por ele, mas o leitor pode saber que mais de uma cabeça está sendo convocada aqui e que o jogo da multiplicidade é elevado ao quadrado.

A presença de Fernando Pessoa completa esse quadro. Ao fazer Ricardo Reis encontrar o seu criador, já morto, no romance, e isso em diálogo com o texto do próprio Pessoa, Saramago procede a uma narrativização de um mundo que já era, por si só, metaléptico. À semelhança da peça de teatro *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do italiano Luigi Pirandello, *O ano* pode ser visto como “uma vasta expansão da metalepse”¹⁰, contando a história do heterônimo transformado em personagem que não só escapa da obra e do gênero poético em que existia como ainda sobrevive a seu autor.

A transficcionalidade “põe em jogo, e às vezes em crise, as principais categorias a partir das quais pensamos os textos, a sua produção e recepção. [...] Quais são as suas relações com o estatuto e a autoridade do autor? [...] É legítimo falar de identidade?”¹¹. O debate interessa a Pessoa e a Saramago, e o trabalho transficcional do segundo não se limita a uma continuação do primeiro ou a uma revisitação e preenchimento dos espaços em branco no caso da história de Jesus. Trata-se de discuti-los, de pensá-los por um viés crítico, problematizando, com o auxílio da metalepse, autores e deuses, criadores e criaturas, cânones e tipificações.

10 « Une vaste expansion de la métalepse » (Genette, 1972, p. 245).

11 « Met en jeu, et parfois en crise, les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception. [...] Quels sont ses rapports avec le statut et l’autorité de l’auteur ? [...] Est-il légitime de parler d’identité ? » (Saint-Gelais, 2011, p. 8).

A obra e mesmo a biografia de Pessoa são recuperadas e re-trabalhadas com detalhes n’*O ano*, a ponto de em Ricardo Reis encontrarmos não apenas as características próprias do heterônimo, mas também certa herança de posicionamentos e vivências tanto do seu criador quanto de outras das suas criaturas, de Álvaro de Campos a Bernardo Soares. O mesmo vale para o *Evangelho*, que constrói seu Jesus a partir de uma recriação elaborada dos textos bíblicos, do Antigo ao Novo Testamento¹².

Para funcionar melhor, portanto, tanto *O ano* quanto o *Evangelho* precisam de um leitor minimamente familiarizado com cada universo sendo recriado, e que é constantemente referido ou citado pelo narrador, num gesto que aponta para fora, para outros textos. Esse é o caso, n’*O ano*, até da descrição física de Reis feita em comparação com o bagageiro que o auxilia: “um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis [...]. Acompanha-o um bagageiro cujo aspeto físico não deve ser explicado em pormenor, [...] deste teríamos de dizer que é seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada, *como daquele foi dito já*” (Saramago, 2016, p. 11-12, grifo meu)¹³.

A narrativa d’*O ano* é construída como se fosse um espelho de outro mundo, projetando os seus elementos transficcionais, dos contornos de Ricardo Reis a seus poemas, e o trabalho principal do leitor está em entender a dimensão da distorção da imagem refletida:

Ele não respondeu, apenas pareceu que repetira o nome, Lídia, num sussurro, [...] há pessoas assim, repetem as palavras que ouvem, as pessoas, em verdade, são papagaios umas das outras, nem há

12 Procedo a uma análise pormenorizada de ambas as recriações em Grünhagen (2023). O presente estudo constitui uma versão adaptada de parte dessa investigação mais ampla, dedicada aos dois romances citados, bem como ao estilo e à obra de José Saramago de maneira geral.

13 O fato de Ricardo Reis, ainda não nomeado, estar sem barba não fora mencionado antes no livro, mas remete à famosa descrição dos heterônimos feita por Fernando Pessoa: “cara rapada todos; [...] Reis de um vago moreno mate” (*in* Monteiro, 1985, p. 234).

outro modo de aprendizagem, acaso esta reflexão veio fora de propósito porque não a fez Lúdia, que é o outro interlocutor, deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, [...] já não resta vestígio de ironia no sorriso, [...] quando por dentro da pele se alterou o jogo dos músculos, ricto agora ou doloroso esgar se diria em estilo chumbado. Também isto não durará. Como a imagem de si mesmo refletida num trémulo espelho de água, o rosto de Ricardo Reis, suspenso sobre a página, recompõe as linhas conhecidas, daqui a pouco poderá reconhecer-se, Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento (Saramago, 2016, p. 51-52).

Ricardo Reis esforça-se por ser quem é, o seu espelho é a sua poética, mas ele vai falhar com frequência, e esse fracasso na possibilidade mesma de ser aquela personagem indiferente, ausente, é essencial para o gesto crítico do romance, que ganha vida própria e interpela o mundo espelhado. O fio que costura essa interpelação é o narrador metaléptico, sempre se mostrando e sublinhando a sua condução das personagens, as coincidências e diferenças, os nomes que se justapõem e as vidas incompatíveis, como a Lúdia musa *versus* a criada amante.

Vê-se que Reis vai acabar por se angustiar com a sua própria inconstância e transformação: “e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos” (Saramago, 2016, p. 259-260). O seu envolvimento com o mundo que o cerca e o afeta alcançará o ápice na comoção que ele sente ao ver o bombardeamento do navio em que o irmão de Lúdia está:

[Ricardo Reis] entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença (Saramago, 2016, p. 489).

O afastamento da imagem primeira do heterônimo e a angústia resultante de Ricardo Reis são, assim, frutos de uma acumulação de confrontações, pois Reis é enredado em uma trama que vai encurralá-lo em seu próprio jogo, construído a partir das suas próprias premissas. A questão da identidade é acentuada pela narrativa, como se a categoria da personagem se tornasse um elemento da intriga:

Digamos que foi por ter dormido pouco durante a noite que Ricardo Reis adormeceu tão profundamente, [...] digamos que não é isto nenhuma história de deuses e que a Ricardo Reis familiarmente poderíamos ter dito, antes que adormecesse como vulgar humano, O teu mal é sono. Porém, está uma folha de papel em cima da mesa e nela foi escrito, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, existe pois este papel, as palavras existem duas vezes, cada uma por si mesma e em terem-se encontrado neste seguimento [...]. Ricardo Reis afasta o cobertor, repreende-se por se ter deixado dormir vestido, não é seu hábito condescender com tais negligências, sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes, ao ponto de se poder afirmar que sempre procura estar como se sempre o estivessem observando os deuses. [...] Mas antes de sair releu o que escrevera, sem tocar no papel,

diríamos que impaciente, como se estivesse a tomar conhecimento de um recado deixado por alguém de quem não gostasse, ou o irritasse mais do que é normal e desculpável. Este Ricardo Reis não é o poeta, é apenas um hóspede de hotel que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escritos, quem me terá deixado isto aqui [...], que maçada, agora que está começado vai ser preciso acabá-lo, é como uma fatalidade, E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais (Saramago, 2016, p. 53-55).

A metalepse ontológica, em oposição à metalepse retórica (Ryan, 2006, p. 204-211), insinua-se aqui na sugestão de que o narrador poderia se dirigir diretamente à sua personagem, e a última frase do trecho, um enunciado solto com inicial maiúscula, irrompe como intromissão suspensa entre a diegese e a narração.

Tais intromissões vão, portanto, provocar o leitor, chamar a sua atenção para o universo de Pessoa sendo convocado tanto quanto para o funcionamento da ficção, dos seus mundos possíveis, outro conceito a partir do qual a metalepse costuma ser pensada:

O fato [...] de provocar curtos-circuitos entre diversos níveis ontológicos leva naturalmente o leitor a uma reflexão pelo menos intuitiva sobre os mundos possíveis da ficção, sobre as fronteiras que deveriam separá-los e sobre a possibilidade, lúdica ou fantástica, de transgredi-los¹⁴.

14 « Le fait [...] de provoquer des courts-circuits entre divers niveaux ontologiques induit évidemment, chez le lecteur, une réflexion au moins intuitive sur les mondes possibles de la fiction, sur les frontières censées les séparer et sur la possibilité, ludique ou fantastique, de les transgresser » (Saint-Gelais, 2010, p. 110).

O curto-circuito é marcado em Saramago porque visa ao mesmo tempo à própria personagem, que nem sempre sabe quem é o seu interlocutor ou quem invade os seus pensamentos: “Fala assim por se lembrar da sua própria experiência, Não, falo assim porque a todos nos convém que assim seja, O que você queria, Fernando, era voltar ao princípio, O meu nome não é Fernando, Ah” (Saramago, 2016, p. 279).

Ricardo Reis, afinal, está sendo observado e conduzido, e se ele só parece sentir essa vibração de outro mundo em alguns momentos (“quem se serve de mim”), o leitor é constantemente lembrado das fronteiras ficcionais e da mão que as perturba. O universo metaléptico de Pessoa é propício a esse jogo, que não será, porém, exclusivo d’*O ano*:

Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, [...] mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há de ser, nós podemos pronunciá-las, murmurá-las ou suspirá-las enquanto o vamos vendo entregue à sua faina de pastor. [...] Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, [...] sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão de comer, [...] um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo, porque o moço [...] goza do robusto ceticismo próprio da sua idade e mandar-nos-ia passear. Mudará de ideias, claro está, quando se encontrar com Deus, mas esse decisivo acontecimento não é para amanhã (Saramago, 2023, p. 239-240).

Como n’*O ano*, o narrador é soberano, ele poderia “familiarmente” ter falado com a sua personagem, poderia anunciar-lhe o futuro ao pé do ouvido, mas opta por não o fazer: é a nós, leitores,

que ele se dirige, pelo conhecido recurso retórico-metaléptico de negar para enunciar e explicitar determinado ponto.

A provocação em anunciar-se como Deus é evidente, e a sobreposição das duas figuras é importante para o efeito trágico da história de Jesus como personagem conduzida por entidades externas, narrativas e divinas. Essa condução e imposição narrativa é tematizada no *Evangelho*, e Jesus, mais do que Ricardo Reis, vai revelar-se particularmente consciente do seu estatuto de personagem, herói de uma história que quer evitar. O destino de Jesus é dramático menos pelo seu fim conhecido e mais pelo que nele é mostrado como paradoxal: o sucesso da empreitada divina, com a morte do filho de Deus na cruz marcando a invenção do Cristo e da narrativa cristã, é ao mesmo tempo o fracasso de Jesus – e de quem quer que se identifique com ele, incluindo o narrador – em frustrá-la.

Por tudo isso, o *Evangelho* configura-se também, à sua maneira, como uma “vasta expansão” da metalepse, no cruzamento constante entre os níveis diegético e discursivo e, sobretudo, no reconhecimento, por parte da personagem, dos fios narrativos que a conduzem. Nesse sentido, é como se o romance desvelasse os bastidores de uma história já encenada incontáveis vezes, com um roteiro predefinido, mas cuja repetição é agora abalada pela insubordinação do ator principal, que tenta escapar ao controle do seu encenador.

O reconhecimento, por parte da personagem, do seu próprio estatuto é construído de forma progressiva na segunda parte do romance, a partir do capítulo doze, momento em que o narrador passa a dedicar uma “atenção exclusiva” a Jesus (Saramago, 2023, p. 221). O filho do carpinteiro parte em busca de respostas sobre a culpa do pai e sobre si próprio; a incógnita da sua história move-o e move a narrativa, assim como pesa, na decisão de Ricardo Reis de voltar a Portugal, a sua identidade mal resolvida. Nesse caso, porém, a possibilidade de uma revelação pertence a outro gênero,

como Fernando Pessoa irá lembrar: “Talvez que eu tenha voltado [...] para saber quem sou, Tolice, meu caro, criancice, alumbramentos assim só em romances místicos e estradas que vão a Damasco, nunca se esqueça de que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas” (Saramago, 2016, p. 133).

Jesus será igualmente acompanhado durante um período por uma figura confrontadora, que não mede as palavras – um Pastor que, à semelhança da personagem de Fernando Pessoa, também apresenta mais de uma faceta. Mesmo antes dos confrontos diretos com Deus e o Diabo, os indícios de que tudo parece previamente orquestrado começam já a chamar a atenção de Jesus e a nossa, graças àquele constante narrador comentador. Na saída do Templo, tal narrador nos diz que o que perturba o rapaz “é a embaraçosa impressão de que todas as perguntas [que Jesus ouviu e fez] eram, afinal, uma só” (Saramago, 2023, p. 214).

Inicialmente centrado na questão da culpa, o desconforto de Jesus vai aumentando à medida que se reforça, de forma cada vez mais explícita, que a sua trajetória faz parte de uma construção narrativa:

Como o pai e a mãe haviam feito em seu tempo, parou diante do túmulo de Raquel para orar. Depois, sentindo que se lhe aceleravam as pancadas no coração, seguiu para diante. As primeiras casas de Belém estavam ali, esta é a entrada da aldeia por onde todas as noites irrompiam, no sonho, o pai assassino e os soldados da companhia, em verdade não parece sítio para tais horrores, [...] talvez o melhor fosse dizer, Deixemos as coisas como estão, não removamos os ossos do passado, e, antes que uma mulher, com uma criança ao colo, aparecesse num destes postigos perguntando, A quem procuras, tornar atrás, apagar o rasto dos passos que aqui nos trouxeram [...]. Demasiado tarde. Há um momento, quase a roçar a teia, em que a mosca

ainda estaria a tempo de escapar à armadilha, mas, se chegou a tocar-lhe, se o visco filou a asa doravante inútil, qualquer movimento apenas servirá para que o inseto mais se enrede e paralise, irremediavelmente condenado, mesmo que a aranha desprezasse, por insignificante, esta peça de caça. Para Jesus, o momento já passou (Saramago, 2023, p. 214-215).

Ao interromper o fluxo da narração com uma prolepse – antecipando a interação de Jesus com outra personagem –, o narrador nos confronta com algo que normalmente passaria despercebido: a possibilidade de outro desfecho no momento mesmo da ação, sublinhando-se com isso que aquilo tudo é uma construção ficcional.

Não é sutil a sugestão de que o que aguarda Jesus é uma armadilha, tornada inevitável, levando-se em conta o nosso conhecimento de leitores. Sabemos, afinal, que o desfecho de um evangelho é a cruz e que, a princípio, não houve maneira de escapar disso no *Evangelho*. Ao mesmo tempo, o romance insinua que Jesus é vítima tanto da narrativa atual quanto daquela a que ela remete, pelo jogo intertextual instaurado desde o início com os textos bíblicos.

Milagres começam a acontecer após o primeiro encontro com Deus no deserto, e Jesus tem pouco controle e ainda menos compreensão deles. Há forças maiores em jogo, há uma história em construção, e à medida que toma consciência disso, Jesus é forçado a reinterpretar o presente e o passado, vendo “a sua vida como se ela pertencesse a outro, aí está, se os diabos falaram verdade [sobre ele ser o filho de Deus], então tudo quanto antes lhe sucedeu tem de ter um sentido diferente do que parecia” (Saramago, 2023, p. 358).

Essa trajetória de autoconhecimento culmina na cena da barca, quando Jesus reencontra Deus e fica a saber, enfim, o que dele se espera. Inconformado, Jesus reage e interpela Deus:

Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz, Como meu pai, Teu pai sou eu, não te esqueças, Se ainda posso escolher um pai, escolho-o a ele, [...]. Foste escolhido, não podes escolher, Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer, Palavras inúteis, meu filho, ainda não percebeste que estás em meu poder (Saramago, 2023, p. 371).

Encurrulado, Jesus tenta rejeitar a ação e, com ela, o protagonismo que lhe é imposto: “toma já nota de que me recuso a fazer os milagres cuja oportunidade me apareça, e, sem milagres, o teu projeto é nada”. Tentativa inútil, porém, como a própria narrativa vinha anunciando e como o leitor pode intuir, pelo conhecimento que tem do papel que essa personagem exerce nos evangelhos canônicos e vinha exercendo na narrativa presente. Ao herói do *Evangelho* não resta alternativa senão render-se: “Jesus deixou cair os braços e disse, Faça-se então em mim segundo a tua vontade” (Saramago, 2023, p. 373-374, 377).

A frase de Maria em Lucas 1:38 adquire, na boca de Jesus, contornos mais sombrios. Nesse momento, volta a sugerir-se a possibilidade de outra história, caso o percurso trilhado não fosse o do desfecho já preestabelecido e conhecido pelo leitor. Jesus pergunta: “como será o futuro depois da minha morte, que haverá nele que não haveria se eu não tivesse aceitado sacrificar-me à tua insatisfação, a esse desejo de reinar sobre mais gente e mais países”. Deus passa então a enumerar, em longas listas, mortes e acontecimentos funestos da história do cristianismo, até que Jesus, enfim, lamenta: “E tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa”, responde Deus, ao que Jesus diz: “Pai, afasta de mim este cálice” (Saramago, 2023, p. 377-378, 391).

A súplica recontextualizada de Jesus – presente nos três sinóticos (Mateus 26:39, Marcos 14:36 e Lucas 22:42) – é exemplar do gesto crítico deste romance, que projeta à sua maneira, como

em espelho, diversos elementos do seu mundo de referência, refletindo-os com cores fortes, lendo neles certas implicações. É nesse sentido que se pode afirmar que o tratamento metaléptico de personagens e narrativas transficcionais interfere em todos os mundos envolvidos: o desejo bíblico de Jesus de escapar ao “cálice” divino é aqui reinterpretado e encenado de maneira dramática, sem metáforas, assim como Deus é tornado quase maquiavélico ao se pôr em relevo o seu controle e conhecimento da história, cumprida à revelia do sofrimento que causará até para o seu filho.

Como Ricardo Reis, Jesus também representa mal o seu papel, e a partir de dado momento começa a fazê-lo de propósito. Ele é mau profeta e, aos olhos do seu pai divino, mau pregador, a exemplo de quando se atreve, “num dia em que Deus o deixara mais à solta, a improvisar um discurso que arrebatou todos os ouvintes”, elencando as bem-aventuranças, até Deus dar-se “conta do que ali se estava a passar, e, não podendo suprimir o que por Jesus tinha sido dito, forçou a língua dele a pronunciar umas outras palavras, [...] Bem-aventurados sereis quando os homens vos odiarem” (Saramago, 2023, p. 404; Lucas 6:20-22).

Nesse contexto, a angústia de Jesus difere da de Ricardo Reis: ele deseja ser outro, deseja viver uma história diferente, mas essa possibilidade lhe escapa tanto quanto a tentativa de permanência de Reis. Por mais que o protagonista do *Evangelho* tente interromper a engrenagem da narrativa concebida por Deus, morrendo como um zelote que se revoltou contra Roma, o desfecho não se altera: será exatamente aquele que o leitor já conhece. Na cruz, Jesus “compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios” (Saramago, 2023, p. 447).

A principal novidade do *Evangelho* de Saramago, em relação a tantas outras releituras dessa história, reside na consciência que Jesus adquire sobre o seu próprio papel, sobre a construção da sua personagem e as implicações que ela terá. A novidade d’O

ano também está na releitura crítica de outro cânone, ainda em formação e ao qual se dá nova vida; nesse processo, Ricardo Reis é forçado a perceber a sua própria inconsistência como personagem.

Com frequência, personagens que alcançam certo conhecimento das suas condicionantes narrativas pagam um preço: elas morrem no final. McHale (1987, p. 123) já indicara o quanto a conscientização metaléptica funciona como um tropo determinista, apontando para a morte da personagem, e a coincidência do destino de Ricardo Reis e de Jesus pode ser lida por essa lente. Ser personagem e sabê-lo é doloroso, e em ambas as narrativas a morte surge como inevitável, necessária para que os protagonistas possam continuar a ser quem são.

Em graus diferentes, certa fatalidade é indissociável dessas personagens intertextuais, mas no modo como elas tomam consciência inclusive dessa fatalidade, o romance desestabiliza os mundos envolvidos e propõe uma reflexão importante sobre a construção de narrativas, de heróis, mitos e divindades. Convivendo com deuses, sentindo-se observados por eles, tanto Ricardo Reis quanto Jesus revelam-se, enfim, desconfiados das consequências da sua imposição:

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido (Saramago, 2016, p. 71).

REFERÊNCIAS

BORGES, José Luis. Examen de la obra de Herbert Quain. *In*: BORGES, José Luis. **Obras completas**: 1923-1972. Organização de Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974. p. 461-464.

FRIER, David. José Saramago's. O evangelho segundo Jesus Cristo: outline of a newer testament. **The Modern Language Review**, Londres, v. 100, n. 2, p. 367-382, 2005.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Métalepse**: de la figure à la fiction. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

GRÜNHAGEN, Sara. **A cor dos cabelos de Deus**: a oficina de escrita de José Saramago. Lisboa; Coimbra: Fundação José Saramago; Centro de Literatura Portuguesa. 2023.

MCHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. Londres: Methuen, 1987.

MONTEIRO, Adolfo C. **A poesia de Fernando Pessoa**. Organização de José Blanco. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, Carlos; ARNAUT, Ana Paula; GRÜNHAGEN, Sara (org.). Dossier José Saramago: personagens, refigurações, sentidos. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 12, 2022.

REIS, Carlos; GRÜNHAGEN, Sara (org.). **Characters and figures**: conceptual and critical approaches. Coimbra: Almedina, 2021.

RYAN, Marie-Laurie. **Avatars of Story**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SAINT-GELAIS, Richard. **Fictions transfuges**: la transfictionnalité et ses enjeux. Paris: Seuil, 2011.

SAINT-GELAIS, Richard. Le monde des théories possibles: observations sur les théories autochtones de la fiction. *In*: LAVOCAT, Françoise (org.). **La théorie littéraire des mondes possibles**. Paris: CNRS Éditions, 2010. p. 101-124.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 25. ed. Porto: Porto Editora, 2016 [1984].

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. 38. ed. Porto: Porto Editora, 2023 [1991].

SARAMAGO, José. As notas de Ricardo Reis. **Revista Ler**, Lisboa, n. 44, p. 106-115, 1999.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**: materiais preparatórios: calendarização do romance. Acervo FJS, exposição “A semente e os frutos”, [s. d.]. Disponível em: https://www.josesaramago.org/wp-content/uploads/2023/12/TEXTOS_PT-Preview-.pdf. Acesso em: 26 out. 2025.

TO CATCH a thief. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Paramount Pictures. Los Angeles, 1955 (106 min).

VASCONCELOS, José Carlos de. José Saramago: “Deus é o mau da fita”. **JL**, Lisboa, n. 487, p. 8-10, 5-11 nov. 1991.

WOOD, Gaby. The man who made men seem like a good idea. **London Review of Books**, Londres, v. 19, n. 5, 1997. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v19/n05/gaby-wood/the-man-who-made-men-seem-like-a-good-idea>. Acesso em: 13 maio 2025.

Sara Grünhagen

Professora Auxiliar na Universidade Aberta e especialista em Estudos Portugueses e Estudos Narrativos, com ênfase na produção literária dos séculos XX e XXI, em particular na obra de José Saramago. Doutora pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra, é autora de *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago* (FJS/CLP, 2023) e de *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022), bem como coautora, com Carlos Reis, de *O essencial sobre José Saramago* (INCM, 2023), entre outros. Foi gestora da fase piloto do Projeto Joanina Digital (BGUC) e é investigadora do CLP/Universidade de Coimbra e do CREPAL/Sorbonne Nouvelle.

E-mail: sara.grunhagen@uab.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9025-2687>

Sérgio Nazar David

Professor Titular da UERJ, bolsista do CNPq e da FAPERJ, membro da Equipe Garrett (Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra). Autor dos livros de poemas *Onze Moedas de Chumbo*, *A Primeira Pedra*, *Tercetos Queimados* (2014), *O Olho e a Mão* (2018, com Ana Marques Gastão) e *Gelo* (2023); e de ensaios *Freud e a Religião* (2003), *O Século de Silvestre da Silva* (2007). Organizou as edições críticas de *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz* (2007), *Correspondência Familiar* (2012, Menção Honrosa – Prémio Grémio Literário – Lisboa), *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães* (2016, Menção Honrosa – Prémio Grémio Literário – Lisboa), *Filipa de Vilhena/A Sobrinha do Marquês* (2020) e *O Corcunda por Amor/Tio Simplício/Falar Verdade a Mentir/O Conde de Novion* (2025) de Almeida Garrett.

E-mail: snazardavid@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6550-0837>

Veronica Prudente Costa

Professora Adjunta do Curso de Letras da UFRR. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFRR. Pós-Doutora em Letras (UFF). Doutora e Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas