

Reflexos

ISSN : 2260-5959

Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

Introduction au dossier José Saramago : création, dialogue et critique

Fernando Curopos, Maria Araújo da Silva, Sara Grünhagen et Silvia Amorim

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1384>

Référence électronique

Fernando Curopos, Maria Araújo da Silva, Sara Grünhagen et Silvia Amorim,
« Introduction au dossier José Saramago : création, dialogue et critique », *Reflexos*
[En ligne], 7 | 2023, mis en ligne le 16 mai 2023, consulté le 21 mai 2023. URL :
<http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1384>

Droits d'auteur

CC BY

Introduction au dossier José Saramago : création, dialogue et critique

Fernando Curopos, Maria Araújo da Silva, Sara Grünhagen et Silvia Amorim

PLAN

- I. Présentation de José Saramago
- II. Présentation du numéro
 - 1. Création et adaptation : L'Histoire et les histoires de Saramago
 - 2. Dialogue : la bibliothèque de Saramago
 - 3. Critique : éthique et utopie chez Saramago

TEXTE

I. Présentation de José Saramago

- 1 Auteur d'une œuvre vaste et reconnue, José Saramago (1922-2010), à ce jour le seul Portugais lauréat du prix Nobel de littérature, est étudié et célébré dans ce dossier thématique qui s'associe aux commémorations du centenaire de sa naissance et du 25^e anniversaire du prix Nobel. Cette publication contribue ainsi à dûment exalter l'écrivain et à témoigner de son importance, tant dans le monde lusophone que dans le vaste panorama qu'on appelle la littérature mondiale. Lire Saramago, réexaminer et analyser son œuvre avec rigueur et clarté, constitue en soi un hommage à un écrivain qui a beaucoup fait pour promouvoir et valoriser la littérature et la culture portugaises.
- 2 Le parcours de Saramago jusqu'à ce que l'on pourrait appeler sa consécration en tant qu'écrivain est impressionnant à plusieurs égards, et il convient de le rappeler ici afin de mieux contextualiser son œuvre et les études qui lui sont consacrées dans ce dossier, marqué par la diversité thématique caractéristique de la création saramaguienne.
- 3 Né dans le petit village d'Azinhaga le 16 novembre 1922, José Saramago aurait dû s'appeler José de Sousa, mais il s'est vu affublé du surnom peu flatteur sous lequel sa famille était connue¹. Moins de deux

ans plus tard, tels des « migrants poussés par la nécessité » (Saramago, [2006] 2014, 10, nous traduisons), lui et sa famille déménagent à Lisbonne. Saramago y passera la majeure partie de sa vie et exercera diverses professions, de serrurier-mécanicien à employé administratif. N'ayant pas fait d'études supérieures, mais grand autodidacte, il publie un premier roman à l'âge de 24 ans : l'ouvrage aurait dû s'intituler *A viúva* [La veuve], mais par choix de l'éditeur, il a été publié sous le titre *Terra do pecado* [Terre de péché²] (1947), puis réédité seulement un demi-siècle plus tard, en 1997.

- 4 Le jeune écrivain a commencé à jouer un rôle sur la scène culturelle de son pays surtout à partir des années 1950, avec la publication de nouvelles, de chroniques et de comptes rendus critiques dans des périodiques, ainsi qu'avec la traduction de livres de fiction et d'essais. Au cours de trois décennies (1955-1985), Saramago traduit plus de soixante titres du français vers le portugais, dont des œuvres de Colette, Guy de Maupassant, Charles Baudelaire, Georges Duby et Étienne Balibar. C'est également grâce à son travail d'éditeur, entre 1959 et 1971, puis d'éditorialiste (pour des journaux comme le *Diário de Lisboa* et le *Diário de Notícias*), qu'il a pu prendre part activement au contexte culturel et politique de son époque, qui vivait encore sous le régime de l'État Nouveau (1933-1974). Entre-temps, Saramago a publié deux recueils de poèmes – *Les poèmes possibles* (1966) et *Provavelmente alegria* [Probablement l'allégresse] (1970) – et un autre, de nouvelles, intitulé *Quasi objetos* (1978). Ses chroniques, qui révèlent une intense activité journalistique et un regard aiguisé sur son époque, ont également été rassemblées en volumes : *Deste mundo e do outro* [De ce monde et de l'autre] (1971), *A bagagem do viajante* [Le bagage du voyageur] (1973), *As opiniões que o DL teve* [Les opinions du DL] (1974), *Os apontamentos* [Les notes] (1976) et, plus de deux décennies plus tard, *Folhas políticas* [Feuilles politiques] (1999).
- 5 Dans le sillage de la révolution du 25 avril 1974, Saramago publie un petit livre de courts récits poétiques intitulé *O ano de 1993* [L'année 1993] (1975) et le « roman-essai » *Manuel de peinture et de calligraphie* (1976), ainsi désigné dans la première édition du livre. Il est ensuite encouragé à se lancer dans le théâtre, d'abord avec *A noite* [La nuit]

(1979), également indissociable de la révolution des Œillets, puis avec quatre autres pièces : *Que farei com este livro?* [*Que vais-je faire de ce livre ?*] (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* [*La seconde vie de François d'Assise*] (1987), *In nomine Dei* (1993) et *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* [*Don Giovanni ou Le dissolu pardonné*] (2005).

- 6 En dialogue avec l'écrivain du XIX^e siècle Almeida Garrett, l'un des favoris de sa bibliothèque, Saramago compose ses *Pérégrinations portugaises* (1981), et cet espace, qu'il parcourt en tous sens, marque une part importante de sa production romanesque. Un autre paysage, l'île canarienne de Lanzarote, fait également partie de sa vie et de ses écrits à partir de 1993. À la suite d'une malheureuse polémique autour de l'un de ses romans les plus remarquables et les plus controversés, *L'Évangile selon Jésus-Christ* (1991), il s'installe à Lanzarote avec Pilar del Río, l'île dont le nom servira de titre à ses journaux de 1993 à 1997, publiés entre 1994 et 1998 (*Cahiers de Lanzarote*). Saramago y réside jusqu'à la fin de sa vie et décède à son domicile de Tías, le 18 juin 2010.
- 7 Saramago est surtout connu comme romancier, et comme romancier tardif, n'ayant acquis une véritable notoriété qu'à l'approche de son sixième anniversaire, après la publication du roman qui a inauguré le style qui allait faire sa renommée, *Relevé de terre* (1980). Parmi ses dix-huit romans, dont deux publiés à titre posthume, certains peuvent déjà être considérés comme des œuvres canoniques, à l'instar de *Le Dieu manchot* (1982) et de *L'année de la mort de Ricardo Reis* (1984), qui figurent dans le programme d'enseignement des lycées portugais. Ces deux ouvrages ont été suivis de : *Le radeau de pierre* (1986), *Histoire du siège de Lisbonne* (1989), le susmentionné *L'Évangile selon Jésus-Christ* (1991), *L'aveuglement* (1995), *Tous les noms* (1997), *La caverne* (2000), *L'autre comme moi* (2002), *La lucidité* (2004), *Les intermittences de la mort* (2005), *Le voyage de l'éléphant* (2008), *Caïn* (2009), *La lucarne* (achevé en 1953, mais publié seulement en 2011) et *Hallebardes* (inachevé, publié en 2014).
- 8 Ce parcours littéraire est jalonné de nombreux autres événements et marques de reconnaissance, tels que la quarantaine de doctorats *honoris causa* qui lui ont été décernés à travers le monde, dont deux en France, par l'Université Bordeaux Montaigne (1999) et l'Université de Lille (2004). La plus prestigieuse des distinctions reçues est certainement le prix Nobel de littérature, décerné en 1998 et célébré comme

une victoire collective de toute une littérature enfin dûment mise en lumière. L'écrivaine Lídia Jorge raconte ces jours d'euphorie : la nouvelle du lauréat est arrivée en pleine Foire du livre de Francfort, alors que Saramago s'apprêtait déjà à prendre l'avion pour rentrer chez lui, mais il a été intercepté à temps et accueilli dans la liesse par des écrivains, éditeurs et lecteurs compatriotes et étrangers, parmi lesquels la romancière Agustina Bessa-Luís (1922-2019) dont le centenaire a également donné lieu à une série de commémorations.

- 9 Vingt ans après le Nobel, écrivait Lídia Jorge en 2018, la fête n'a pas pris fin et « s'est étendue à toute notre Littérature » (Jorge 2018, 14, nous traduisons). En cette année 2023, un quart de siècle après cette fête, nous comprenons également que célébrer Saramago permet de continuer à donner de l'importance et de la visibilité non seulement à un auteur, mais à toute une littérature qui, sans aucun doute, mérite d'être bien davantage lue, traduite et étudiée.

II. Présentation du numéro

- 10 Les principaux aspects de l'œuvre de Saramago sont abordés dans ce dossier thématique qui embrasse non seulement ses romans les plus connus, mais aussi d'autres composantes de son œuvre, comme ses chroniques et son théâtre, tout en touchant aux questions liées à la réception et aux adaptations cinématographiques. Intitulé « José Saramago : création, dialogue et critique », ce dossier rassemble douze études de chercheurs d'universités de France, du Portugal, du Brésil, d'Italie, de Belgique et du Canada. Il reprend le titre du colloque international au cours duquel ces travaux ont été présentés et qui s'est tenu à Paris les 17 et 18 octobre 2022, organisé par les signataires de cette introduction et les centres de recherche CREPAL (Sorbonne Nouvelle), CRIMIC (Sorbonne Université) et AMERIBER (Bordeaux Montaigne). Ce colloque et la présente publication ont vu le jour grâce à une série de partenariats et ils résultent, principalement, d'un travail collectif et interuniversitaire dans le cadre des études lusophones en France. Rappelons que le colloque a bénéficié du soutien de l'Institut Camões, de la Fondation José Saramago et du centre de recherche CRILUS (Université Paris Nanterre). En outre, ce numéro est le fruit d'un partenariat avec l'Université Toulouse-Jean Jaurès et son Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines (CEIIBA) que

nous remercions vivement, avec une mention spéciale pour Marc Gruas, le rédacteur en chef de la revue *Reflexos* (rattachée à ces institutions). Ces remerciements et l'évocation de ces partenariats ne sont pas de simples politesses convenues, mais le signe d'une nouvelle dynamique au sein des équipes de recherche travaillant dans le champ des études lusophones en France, conscientes de ce que celles-ci ne pourront s'épanouir et exister que grâce à un travail collectif, collégial et collaboratif afin de résister aux menaces qui pèsent sur la discipline.

- 11 Ces deux jours de débats fructueux, avec trois conférences et sept tables rondes, ont abouti à ces essais qui approfondissent la réflexion entamée et révèlent à la fois l'ampleur et la vitalité de la recherche sur l'œuvre de Saramago, notamment hors du monde lusophone et des études sur la littérature portugaise. Les grands axes thématiques du colloque structurent également ce dossier, divisé en trois parties, chacune comprenant quatre articles qui dialoguent fréquemment entre eux. Les trois axes de réflexion proposés, résumés sous les termes création, dialogue et critique – volontairement larges et, par conséquent, susceptibles de développements et d'approfondissements divers –, visent avant tout à souligner quelques-uns des points de contact entre les textes. Il est certain, cependant, que les réflexions sur la composition narrative et les stratégies propres à la création, de même que celles se rapportant à l'adaptation, également incluses dans le premier axe, ne manqueront pas de mentionner les nombreux dialogues qui traversent l'œuvre saramaguienne. De même, l'étude de la bibliothèque de l'écrivain mènera à traiter l'inévitable caractère critique et le débat éthique présents dans les œuvres analysées. Ainsi, les trois axes, loin d'être cloisonnés, dialoguent constamment entre eux, ce qui ajoute de nouvelles perspectives et de nouveaux sujets de réflexion.

1. Création et adaptation : L'Histoire et les histoires de Saramago

- 12 L'article de Carlos Reis ouvre le présent numéro, une manière aussi de rendre hommage au travail accompli par ce grand spécialiste de l'œuvre de Saramago – rappelons ici son ouvrage *Diálogos com José Saramago* (1998) –, à son travail de divulgation de l'auteur hors des

frontières du monde lusophone, mais aussi à son effort conceptuel pour mettre en avant, à partir d'outils théoriques les plus divers, l'originalité de l'écrivain dans le panorama de la « littérature-monde ». Carlos Reis nous livre une réflexion autour du concept de dialogue, à la fois dans une perspective de stricte conformation discursive et, surtout, dans une acception plus large, à partir des travaux de Bakhtine, un théoricien qui préfigure pour ainsi dire les études sur le post-modernisme, courant esthétique dans lequel s'inscrivent les deux romans étudiés par le chercheur. C'est surtout à partir de l'exégèse de *L'année de la mort de Ricardo Reis* que le critique travaille la question de la scène dialogique ; c'est là que se situent les rencontres du personnage avec Fernando Pessoa et la projection de manifestations intertextuelles qui traversent le récit. Pour étayer ses propres réflexions, Carlos Reis convoque les débats suscités par le roman, en fonction des éléments critiques abondant dans son sens et de manière à relever certaines apories que contient l'œuvre de Saramago.

- 13 D'une certaine manière, Cícera Antoniele Cajazeiras fait écho au travail de Reis puisqu'elle met en avant l'adaptation de *L'année de la mort de Ricardo Reis*, de João Botelho, réalisateur portugais familier des adaptations d'œuvres littéraires, auquel elle ajoute celle de *L'aveuglement*, tourné par le cinéaste brésilien à réputation internationale, Fernando Meirelles, séduit sans aucun doute par la dimension universelle du roman. La spécialiste en études cinématographiques s'attache à observer comment les deux cinéastes aux choix esthétiques fort différents – plus littéraires pour le premier, plus hollywoodiens pour le second – s'approprient les romans de Saramago dans le sens d'adhérer à leur nature métafictionnelle et politique, en composant des textes filmiques à caractère autoréflexif.
- 14 Quant à José Vieira, il s'intéresse à un autre genre littéraire, les chroniques publiées par l'auteur dans le journal *A Capital* entre 1968 et 1969 et réunies en un volume sous le titre *Deste mundo e do outro*, en 1971. Sa réflexion vise à comprendre comment les thèmes abordés dans ces textes courts ont contribué à l'édification des grands romans écrits à partir de la fin des années 70. En effet, le critique démontre comment nombre des thèmes et motifs abordés dans les romans se retrouvent en germe dans les chroniques. Ainsi, José Vieira émet l'hypothèse d'un Saramago en herbe, d'une écriture en gestation où se

retrouve une grande partie de la sève littéraire qui a nourrit son œuvre.

- 15 L'aspect éminemment postmoderne des romans de Saramago est souligné par Simon Dansereau-Laberge, lequel s'intéresse à l'édification d'un contrefactuel ludique et à l'écriture de l'uchronie chez le prix Nobel. En effet, dans *l'Histoire du siège de Lisbonne* et dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, le romancier propose de sortir des cadres génériques normatifs pour offrir une réflexion à partir du présent sur les écritures de fondation. Alors que l'écriture d'une uchronie « en palimpseste » est méticuleusement décrite à l'aide d'un narrateur « surgressif » dans le premier exemple, la seconde œuvre offre un « effet » de lecture contrefactuel en tablant sur un changement perceptif et intentionnel derrière les figures symboliques du Nouveau Testament. Cette approche intéressée par le jeu contrefactuel montre les similitudes dans « l'interventionnisme » narratif de Saramago, notamment à l'aide de principes indiciars et de l'usage du clin d'œil, une pratique ludique qui est, pour ainsi dire, l'image de marque de l'auteur.

2. Dialogue : la bibliothèque de Saramago

- 16 En parcourant l'œuvre littéraire de José Saramago, le lecteur ne peut que percevoir de vastes résonances intertextuelles, dans un croisement de voix, de thèmes, de souvenirs, de temps et d'espaces qui se devinent dans les interstices d'une écriture à la fois singulière et plurielle, où le dire et le redire s'entremêlent indéniablement. Nous savons bien, depuis Kristeva qui s'est appuyée sur la notion bakhtinienne de dialogisme, déjà convoquée par Carlos Reis dans son article, que « [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva 1969, 85), assertion dont Saramago se fait l'écho en affirmant, dans une interview accordée lors d'un voyage en Amérique latine, que « [t]oute littérature est un palimpseste » (Saramago *apud* Gómez Aguilera 2010, 194), à l'instar de sa singulière et vaste production qui convoque et dialogue avec une pluralité d'œuvres, dans un tissage où diachronie et synchronie se rejoignent.

- 17 La deuxième partie de ce dossier monographique réunit quatre études qui témoignent du dialogue constant entre l'univers de l'écrivain et un ensemble de productions qui se déploie de façon rhizomatique et polyphonique. Dans l'essai « José Saramago : la voix et les échos », qui ouvre cette deuxième partie, Ana Paula Arnaut rend amplement compte, à travers des exemples illustratifs, de l'immense fascination et de la profonde influence qu'ont exercé sur Saramago les écrivains canoniques portugais tels que Raul Brandão, Almeida Garrett, Cesário Verde, Fernando Pessoa et sa constellation hétéronymique, ainsi que les grands maîtres du XVII^e siècle, António Vieira et Francisco Manuel de Melo, ou encore Luís de Camões, dont les voix résonnent tantôt de manière très claire, tantôt de façon plus ténue, dans la prose de Saramago.
- 18 Si le cercle de résonances avec des auteurs nationaux et étrangers est dense et diversifié – mais aussi extrêmement ludique –, les archétypes sacrés sont également convoqués dans la trame de certains récits traversés de questionnements sur l'essence divine et la condition humaine. En s'attachant au dernier roman que José Saramago a publié de son vivant, *Cain* (2009), Francisco Martins met en évidence les diverses interactions avec le canon biblique, soulignant la manière dont l'écrivain, en véritable connaisseur de différentes traditions extrabibliques d'interprétation et de supplémentation rabbiniques, récupère certains personnages et épisodes du livre de la Genèse, dans un exercice de déconstruction et d'interrogation qui les revêt de nouvelles apparences. Francisco Martins analyse ainsi les méthodes employées par l'écrivain dans cette réinterprétation subversive et audacieuse du récit sacré, avec une sensibilité et une « discipline herméneutique » très proches de la tradition midrashique classique. Comme Francisco Martins le démontre dans sa fine analyse, cette pratique se manifeste dans la recreation de personnages appréhendés comme des « constructions midrashiques », dans l'exploration des ambiguïtés et de la polysémie du texte sacré, dans la transformation des silences et des lacunes en opportunités qui s'ouvrent à de possibles eisegèses ou encore dans les processus d'assimilation entre récits et personnages à travers le transfert de motifs littéraires.
- 19 Dans une perspective mythocritique en étroite dialogue avec la tradition biblique, Katherine Rondou s'intéresse, quant à elle, à la figure évangélique et hagiographique de Marie-Madeleine, à laquelle José

Saramago accorde une place particulière dans *L'Évangile selon Jésus-Christ* (1991), roman où le prix Nobel propose un portrait humanisé des personnages bibliques, envisagés comme des êtres fragiles et révoltés contre les desseins d'un dieu insensible, arbitraire et cruel. Dans ce récit qui a profondément choqué l'orthodoxie religieuse et suscité la plus grande polémique lors de sa publication au Portugal, Saramago reconfigure, comme l'illustre Katherine Rondou, les invariants du personnage évangélique en s'inspirant, entre autres textes hérités de la tradition, de la représentation de la Madeleine gnostique et des religions matriarcales. Dans cette reconstruction du mythe de Marie de Magdala, personnage qui a acquis, au fil du temps, de multiples facettes, José Saramago reprend, comme elle le démontre, l'image de la femme de la théologie gnostique ici mise en exergue et jouant un rôle essentiel auprès du prophète – à la figuration de la femme pécheresse se superpose ainsi celle d'un guide spirituel –, renforçant ainsi sa position critique envers la religion catholique et illustrant également par le biais de cette héroïne, la force de l'identité féminine qui marque son écriture.

- 20 Si les deux approches précédentes se sont attachées à revisiter et à déconstruire le canon biblique, l'analyse proposée par Sara Grünhagen, dans un essai au titre évocateur « Une lettre envoyée au loin : José Saramago et Gabriel García Márquez », cherche à établir un parallèle entre l'œuvre du prix Nobel portugais et celle de l'écrivain colombien, portant notamment sur les romans *Levantado do chão* (1980) et *Cien años de soledad* (1967), dans le but de mettre en évidence un ensemble d'affinités, tant au niveau des thèmes abordés que des techniques narratives mises en œuvre. Partant d'une analyse comparative et tenant compte des études antérieures sur les romans de ces écrivains aux trajectoires et aux positions idéologiques très similaires, Sara Grünhagen établit une série de rapprochements, qui portent notamment sur la reconstitution d'épisodes historiques aux accents tragiques et la recréation de parcours individuels et collectifs, de façon à mettre l'accent sur les vies précaires, réduites au silence, à l'effacement et à l'oubli. Elle observe également les fortes similitudes dans l'évocation des environnements et des expériences quotidiennes des familles placées au centre des récits, résultant des minutieuses recherches entreprises par chacun des auteurs. De la connaissance du passé aux grandes transformations des périodes où

ils ont vécu, de la construction des personnages à la dénonciation des abus et de la violence exercés par les instances de pouvoir, les liens sont multiples entre la production de Saramago et celle de García Márquez, deux écrivains qui ont, par ailleurs, toujours témoigné d'une profonde admiration mutuelle.

3. Critique : éthique et utopie chez Saramago

- 21 José Saramago instaure un dialogue fécond entre son œuvre et des productions culturelles diverses tout en enrichissant ce patrimoine par le biais d'une force créative qui ouvre la voie à la réinterprétation, au détournement et à l'expansion, dans une entreprise de réinvention permanente de ce qui semble pourtant définitivement fixé. Une démarche analogue, dont il est spécifiquement question dans la troisième partie de ce volume, vise toutes sortes de savoirs institués et de pratiques, jugements et pensées cristallisés. Les quatre derniers travaux présentés dans ce dossier mettent en évidence l'autorité de ce que Boaventura de Sousa Santos nomme « les canons uniques de la production de la connaissance et de la création artistique » (Santos 2011, 34) qui, selon le sociologue, ont le pouvoir de produire de la « non-existence », rendant absent ce qui est exclu de ces canons ou qui échappe à la rationalité occidentale. Toutefois, ces quatre textes recèlent également des alternatives à la conjoncture actuelle qui sont autant d'incursions de José Saramago sur les territoires de l'utopie. En restant dans la ligne de Boaventura de Sousa Santos, nous pouvons dire que José Saramago s'applique à « remplacer ce que le temps linéaire présente comme le vide du futur (un vide qui pourrait être aussi bien tout que rien) par des possibilités plurielles et concrètes, qui sont à la fois utopiques et réalistes » (Santos 2011, 36). Dès lors, si l'œuvre saramaguienne semble, à première vue, empreinte d'un certain pessimisme et d'une vision quelque peu désabusée du genre humain, elle n'est peut-être pas totalement dépourvue d'aspects utopiques. Ce postulat sert de point de départ à Teresa Cristina Cerdeira qui, dans son essai « José Saramago - La survivance de l'utopie : du « soleil de justice » à l'intermittence des lucioles », se propose de saisir, dans l'œuvre du Prix Nobel, les derniers scintillements d'une humanité déliquescence. La persistance de ces lueurs, décelables dans les

gestes d'humanité accomplis par certains personnages ou dans leurs expériences esthétiques, sont autant de signes de la permanence d'une forme d'utopie et d'un centre éthique, y compris dans des textes aussi dystopiques et désespérés que *L'Aveuglement*. Les petites lumières vacillantes de ce roman, restes du « soleil de justice » qui éclairait *Relevé de terre* quelques décennies auparavant, correspondent aux traces d'humanité assimilées à des « lucioles » par Georges Didi-Huberman dans son célèbre essai, *Survivance des lucioles* (2009). En reprenant la proposition du philosophe et historien de l'art, Teresa Cerdeira capte ces lueurs résistantes, de même que le font, de différentes manières, les auteurs des trois derniers textes de ce dossier.

22 En effet, cette possible dimension utopique n'a pas échappé à Agnès Levécot dont l'essai, « José Saramago, décolonisateur de la pensée », met en évidence les stratégies visant, dans le roman saramaguien, à dévoiler les rapports de domination qui régissent le monde tout en suggérant des pistes pour résister aux injustices et aux inégalités ainsi dénoncées. L'auteure propose une relecture de Saramago à travers le prisme de la pensée décoloniale et des propositions de Boaventura de Sousa Santos, notamment celles qui revendiquent de nouvelles modalités du savoir dans le cadre d'un nécessaire tournant épistémologique. Les analogies sont nombreuses entre le monde décrit dans la fiction saramaguienne et les clivages induits par le capitalisme, le colonialisme et le patriarcat dénoncés par le sociologue portugais. Les solutions proposées par les deux penseurs pour les dépasser s'avèrent également convergentes, notamment quand elles passent par la lutte contre l'absence et la non-existence qui prend la forme, dans le roman de saramaguien, d'une réhabilitation des oubliés de l'Histoire ou de l'intervention de personnages clairvoyants, capables de voir au-delà des apparences. La lutte contre l'exclusion « abyssale » passe aussi par un rééquilibrage des rapports femme-homme également opéré dans le roman. Ainsi, l'œuvre de José Saramago reflète la dimension humaniste de la pensée de son auteur tout en luttant contre les valeurs et pouvoirs institués.

23 Cette lutte est également présente dans le théâtre de José Saramago. Bien que moins étudiée, l'œuvre dramaturgique s'inscrit pourtant dans les lignes thématiques chères au Prix Nobel. Dans « L'écriture dramaturgique de José Saramago : dissonance, reconfiguration et

utopie », Leonor Coelho examine tour à tour les cinq pièces de José Saramago en vue de mettre au jour les engagements éthiques et civiques de l'auteur, de même que la dimension utopique qui se révèle sous la forme de « brèches lumineuses » qui reflètent l'espoir de l'avènement de temps plus harmonieux et plus justes. Cette utopie prend différents aspects : vent de liberté qui subvertit les hiérarchies et libère la parole au sein de la rédaction d'un journal à l'aube du 25 Avril 74 (*A noite*) ; persévérance de l'artiste face à l'indifférence des puissants, à l'adversité, à l'austérité religieuse et au conservatisme ambiant (*Que farei com este livro ?*) ; élan anticapitaliste amorcé par le héros de *A segunda vida de Francisco de Assis* au sein de sa Compagnie devenue entreprise multinationale soumise à l'économie de marché ; persistance d'une attitude critique et recherche d'issues à un conflit religieux féroce (*In nomine Dei*) ; subversion de configurations sociales et de systèmes de valeurs dépassés dans *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, où le mythe de l'éternel séducteur est mis à mal au profit d'un pouvoir davantage assumé par les femmes. Ainsi, le scénario le plus dystopique n'est jamais exempt de nouvelles perspectives, autrement dit, selon la formule de Leonor Coelho, « à la dissonance, l'écrivain oppose le mode utopique qui peut permettre au lecteur/spectateur d'(entre)voir des brèches lumineuses » (nous traduisons).

- 24 Le texte de Pedro Fernandes de Oliveira Neto, « José Saramago et les principes d'une éthique de l'histoire », vient clore ce dossier en proposant une réflexion sur le recentrement éthique opéré par José Saramago dans des textes théoriques publiés dans le *Jornal de Letras*. Ces deux articles, « O tempo e a História » (publié initialement en 1989 sous le titre « Sobre a invenção do presente ») et « História e ficção » (1990), posent les principes d'une éthique de l'histoire qui vient rompre avec une conception traditionnelle, mais encore très ancrée dans les pratiques et les imaginaires, qui en fait une vérité unique, consensuellement admise et indiscutable, une histoire partielle et partielle, souvent récupérée à des fins idéologiques par les régimes autoritaires. Tout en présentant les écueils d'une telle conception de l'histoire, Pedro Fernandes met en évidence les principes d'une éthique saramaguienne fondée sur l'idée que l'historiographie est une « aventure critique du savoir » qui mise sur l'imagination comme instrument d'intellection du passé. La conception sarama-

guienne du temps invite à questionner le passé en vue de débusquer les silences, lacunes et contradictions de l'histoire tout en faisant émerger de nouveaux sens à partir de ce qui « aurait pu être » (en renonçant à chercher « ce qui a été »). En nous invitant à repenser les liens étroits entre littérature et historiographie, entre fiction et histoire, José Saramago fait bouger, une fois encore, des lignes qui semblaient figées.

- 25 Assurément, José Saramago rejetait l'utopie comme simple rêve compensatoire face à une réalité jugée affligeante, et il est possible de débattre du caractère utopique de son œuvre (voir à ce propos Arnaut 2014, 6-7). Mais nous pouvons également nous ranger à cette opinion nuancée :

L'action, les convictions et l'écriture de José Saramago n'ont pas été utopiques au sens de l'orthodoxie communiste ou socialiste. Saramago pratiquait un matérialisme radical du *hic et nunc*, certainement étendu au futur, mais toujours un futur immédiat. Il soutenait qu'il était urgent et pressant d'agir sur les dangers, les inégalités et les injustices de la vie présente et concrète. (Nogueira, Baltrusch, Cerdà 2021, 9, nous traduisons)

- 26 Dans l'œuvre saramaguienne, cette « action » consiste à ouvrir le champ des possibles et à chercher des alternatives à la réalité existante, non pas dans un ailleurs lointain, fantasmé et hypothétique, mais dans le monde lui-même ou, qui sait, dans l'homme lui-même, en tant que « centre de concrétisation des utopies » (Arnaut 2014, 11).
- 27 En touchant à ce qui semble indiscutable ou immuable et en osant abandonner le certain pour l'incertain, le pensé pour l'impensé, le consensuel pour le discutabile, l'œuvre saramaguienne s'ouvre à toutes sortes de possibles qui permettent de futurs changements. Une telle démarche a exposé José Saramago aux opprobres et aux attaques les plus virulentes, mais elle est cependant le cap que nous invite à tenir l'écrivain pour préserver notre humanité.

BIBLIOGRAPHIE

ligne]. 2014, vol. 33, p. 1-18. URL : <http://journals.openedition.org/cultura/2415> [consulté le 7 mars 2023].

GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.

JORGE, Lídia. « Memória delicada ». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 2018, n° 1252, p. 13-14.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

NOGUEIRA, Carlos, Burghard BALTRUSCH et Jordi CERDÀ (eds.). *José Saramago e os desafios do nosso tempo*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.

REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. « Épistémologies du Sud ». *Études rurales*. 2011, n° 187, p. 2-50.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. 4^a ed. Porto: Porto Editora, [2006] 2014.

NOTES

- 1 *Saramago* est une sorte d'herbe adventice consommée par les pauvres.
- 2 Les titres présentés en français entre crochets sont des traductions libres d'ouvrages qui n'ont pas encore été publiés en France.

AUTEURS

Fernando Curopos

Crepal – Université Sorbonne Nouvelle fernando.curopos@sorbonne-nouvelle.fr
fernando.curopos@sorbonne-nouvelle.fr

Maria Araújo da Silva

Crimic – Sorbonne Université maria.araujo_da_silva@sorbonne-universite.fr

Sara Grünhagen

Crepal – Université Sorbonne Nouvelle / CLP – Université de Coimbrasara.grunhagen@sorbonne-nouvelle.fr
sara.grunhagen@sorbonne-nouvelle.fr

Silvia Amorim

Ameriber – Université Bordeaux Montaigne silvia.amorim@u-bordeaux-montaigne.fr
silvia.amorim@u-bordeaux-montaigne.fr

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023


José Saramago : création, dialogue et critique

A cena dialógica da ficção de José Saramago: *O ano da morte de Ricardo Reis*

La scène dialogique de la fiction de José Saramago : L'année de la mort de Ricardo Reis

The Dialogical Scene of José Saramago's Fiction: The Year of the Death of Ricardo Reis

Carlos Reis

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1558>

Carlos Reis, « A cena dialógica da ficção de José Saramago: *O ano da morte de Ricardo Reis* », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 25 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1558>

CC BY

A cena dialógica da ficção de José Saramago: *O ano da morte de Ricardo Reis*

La scène dialogique de la fiction de José Saramago : L'année de la mort de Ricardo Reis

The Dialogical Scene of José Saramago's Fiction: The Year of the Death of Ricardo Reis

Carlos Reis

Texto integral

Texto integral

1. N'O *ano da morte de Ricardo Reis*, a abertura do capítulo 12 mostra-nos uma muito elucidativa situação de diálogo entre personagens. Trata-se do momento em que duas mulheres, vizinhas de Ricardo Reis acabado de se instalar no Alto de Santa Catarina, comentam as novidades que quebram a rotina da casa:

Diálogo e juízo, Ontem veio cá uma, agora está lá outra, diz a vizinha do terceiro andar, Não dei fé dessa que esteve ontem, mas vi chegar a de hoje, vem fazer a limpeza da casa, diz a vizinha do primeiro, Mas olhe que não tem nada ar de mulher a dias, Lá nisso tem razão, parecia mais uma criada de gente fina, se não viesse carregada de embrulhos, e levava sabão amêndoa, conheci-o pelo cheiro, e trazia também umas vassouras, eu estava aqui na escada, a sacudir o capacho, quando ela entrou, A de ontem era uma rapariga nova, por sinal com um bonito chapéu, destes que agora se usam, por acaso nem se demorou muito, a vizinha o que é que acha, Francamente, vizinha, não lhe sei dizer, mudou-se faz amanhã oito dias e já lá entraram duas mulheres. (Saramago 2016, 293)

2. O diálogo formalmente estabelecido entre duas figuras anónimas traduz, na sua formalização, uma interação discursiva que pode ser lida no âmbito da chamada narrativa conversacional. Nesta e num contexto relativamente informal de vivência quotidiana (social, profissio-

nal, familiar, etc.), os sujeitos envolvidos recorrem a narrativas com propósitos argumentativos, explicativos, emocionais ou lúdicos (cf. Reis 2018b, 306-309). Assenta esta prática em dois princípios concretizados neste e noutros romances de Saramago: primeiro, o princípio da naturalização narrativa, mediante o qual reconhecemos a pertinência do relato como procedimento social e cognitivo próprio da ação humana e nela disseminado; segundo, o princípio da polifonia, que determina a instalação, na narrativa conversacional, de uma pluralidade de vozes eventualmente discordantes, num movimento de interação de que se deduzem virtualidades narrativas.

- 3 No caso em apreço, não existe discordância manifesta entre as vozes que, por alguns momentos, ocupam a cena do romance. Sem desaparecer por completo, a dimensão polifónica do diálogo-relato acaba por se desvanecer; parece evidente até que se insinua nele uma certa concordância de juízo (“Diálogo e juízo”, assim começa o capítulo), bem justificada pela cumplicidade da conversa e pelo propósito de solidária fiscalização de costumes que a motiva.
- 4 Ainda assim e salvo exceções, as personagens são usualmente entidades individualizadas. Por isso, terminado o diálogo, cada uma das vizinhas segue o seu caminho, cabendo a uma delas uma ação individual que sugere o seguinte: sem prejuízo de uma certa tendência saramaguiana para a “coletivização” da personagem – muito nítida em *Levantado do chão* e em *Memorial do Convento* e ainda, noutros termos, em *Ensaio sobre a cegueira* –, em momentos determinados a personagem acaba por recuperar a sua individualidade. Vejamos como se encerra o breve episódio:

Quero ver é se apanho a mulher a dias para lhe dizer que tem de lavar o lanço dela todas as semanas, esta escada sempre se pôde ver, Diga, diga, não julgue ela que vai fazer de nós criadas, Ah, era o que faltava, nem sabe com quem se metia, este foi o remate da vizinha do terceiro andar, assim se concluindo o juízo e o diálogo, faltando apenas mencionar a cena muda que foi subir à sua casa muito devagar, pisando maciamente os degraus com os chinelos de ourelo, e rente à porta de Ricardo Reis parou à escuta, com o ouvido mesmo junto à fechadura, ouviu um barulho de águas a correr, a voz da mulher a dias que cantava baixinho. (Saramago 2016, 294)

- 5 Ao longo deste “diálogo e juízo”, estão bem expressas algumas dominantes do estilo de Saramago (ou, pelo menos, do Saramago dos anos 80) e da sua retórica de composição da personagem, a saber: o anonimato das figuras representadas, a sua pontual indiferenciação, a ausência de verbos declarativos (com apagamento da intervenção do narrador), o uso singular da pontuação, a dinâmica de dramatização, a entoação coloquial do que aparenta ser uma reportagem ao vivo, etc.
- 6 A estas dominantes, que são, em geral, entendidas como “marca de água” estilística do escritor, nos tais anos 80, acrescento agora componentes que julgo mais consequentes, tendo em vista o que vem a seguir. Visivelmente, o diálogo, para além de inserto em contexto narrativo, estabelece-se como processo de conhecimento *in fieri*; neste caso (que é ainda o das duas vizinhas bisbilhoteiras), o diálogo revela não apenas uma atitude trivial de curiosidade, relativamente à vida alheia, mas também uma atmosfera social provinciana, bem própria da Lisboa de então (e também da de agora, diga-se de passagem), no ano em que Ricardo Reis vive na capital portuguesa. Mais: o processo de conhecimento propiciado pelo diálogo assume uma dimensão mais ampla e profunda do que na conversa com que se inicia o capítulo 12; penso, evidentemente e conforme disse a abrir, na relevância dos vários diálogos entre Ricardo Reis regressado e Fernando Pessoa escapado do túmulo.
- 7 2. São essas várias ocorrências que legitimam a aproximação d’*O ano da morte de Ricardo Reis* de uma filosofia do romance que o concebe como prática de dialogismo e pluridiscursividade. Ao mesmo tempo (insisto), aquela filosofia do romance suscita algumas dificuldades, tendo-se em atenção aspetos importantes do pensamento literário do escritor.
- 8 Num colóquio realizado na Fundação Calouste Gulbenkian a 31 de junho e 1 de julho de 2022, pude debruçar-me sobre a estética do romance segundo José Saramago. Aí sublinhei que, em diversos momentos e circunstâncias da sua vida literária, Saramago enunciou contributos que apontam para uma informal poética do romance. Estão implicadas nessa poética questões atinentes à condição social da literatura e do romancista, bem como à configuração do romance e de algumas das suas categorias, à sua retórica, às suas dominantes

- estilísticas e às suas mutações, como género dominante no Ocidente, desde os alvares da modernidade (cf. Saramago 2022, 55-87).
- 9 A associação de Saramago, por via doutrinária, a uma certa estética do romance ocorre na passagem do século XX para o século XXI; para esboçar essa estética do romance, o escritor leva a cabo um diálogo metaliterário com os títulos que integram o *corpus* romanesco que produziu, diálogo por vezes processado em registo ensaístico. Que o mesmo é dizer, em jeito de tentativa.
- 10 Entretanto, contextualizo: a tentativa mencionada tem lugar na posteridade do neorrealismo, um movimento literário com forte impacto na literatura portuguesa dos anos 40 e 50 do século XX; como Saramago reconheceu, aquele movimento prolonga-se terminalmente em *Levantado do chão*, que é o “último romance do neorrealismo, fora já do tempo neorrealista” (Reis 2018a, 103). Antes e depois disso, a ficção narrativa saramaguiana situa-se em contexto pós-modernista, um contexto bem distanciado, em termos formais, temáticos e ideológicos, do realismo crítico oitocentista que, de resto, havia sido posto em causa também pelo neorrealismo e pelo referencial marxista que o orientava. Resta saber (fica para daqui a pouco) como esse referencial ideológico, que em Saramago não se extinguiu, se articula com uma conceção dialógica do romance.
- 11 Uma tal conceção provém, como é sabido, do pensamento de Mikhail M. Bakhtin e, sendo embora conhecida, deve ser recordada muito sumariamente. O seu ponto de partida é a noção genérica de que o dialogismo é uma propriedade constitutiva dos atos discursivos, correspondendo à “tendenza naturale di ogni parola viva”; assim, “in tutti i suoi cammini verso l’oggetto, in tutte le direzioni la parola s’incontra con la parola altrui e non può non entrare con essa in una viva interazione piena di tensione” (Bakhtin 1979, 87; a grafia do nome do autor é a que é adotada na tradução citada).
- 12 Rejeitando uma suposta feição monológica da linguagem, Bakhtin defende o carácter interativo do processo discursivo e valoriza outras entidades que participam na comunicação, designadamente componentes de contexto que acentuam a proeminência das interações pluridiscursivas. Pode dizer-se, então, que o dialogismo é subsumido na noção de heteroglossia; no seu âmbito, o sujeito do discurso “operates not with language as an abstract regulatory norm, but with a

multitude of discourse practices that form in their totality a dynamic verbal culture belonging to the society concerned” (Tjupa 2013, 1).

- 13 Por fim, o discurso do romance em prosa é aquele que mais claramente favorece o dialogismo; em palavras do grande teórico russo, “l’orientamento dialogico della parola tra le parole estranee (di tutti i gradi e i modi di estraneità) crea nuove e sostanziali possibilità artistiche nella parola, una sua particolare *artisticità prosastica* che ha trovato la sua espressione più piena e più profonda nel romanzo” (Bachtin 1979, 83). A partir daqui, podemos entrever um confronto de efeitos aporéticos entre uma conceção do romance como dialogismo e pluridiscursividade e as postulações de Saramago acerca da díade autor/narrador, das prerrogativas da autoria e da sua legitimidade para reger e determinar o texto romanescos.
- 14 3. Antes de aprofundar esta aporia, devo aludir a algumas emergências dialógicas na ficção saramaguiana, que o mesmo é dizer, à afirmação de uma escrita narrativa como confronto de diferentes vozes e posições.
- 15 Desde logo e muito significativamente, a obra fundacional e de aprendizagem que é *Manual de pintura e caligrafia* centra-se em oscilações em que se projeta uma pluralidade de movimentos artísticos e de géneros discursivos. E assim, o trajeto do protagonista desenvolve-se da pintura à escrita (que será uma escrita narrativa), concretizando um conhecimento que deriva para um autoconhecimento não isento de hesitações, de incertezas e de tentativas.
- 16 Exatamente porque desse processo não está ausente o sentido da aprendizagem e das suas dificuldades, a escrita que o pintor frustrado leva a cabo oscila entre vários géneros, todos eles marcados por forte investimento subjetivo: o relato de viagens, a crónica e a autobiografia, harmonizadas no culto da narrativa como ensaio (a não esquecer: a primeira edição de *Manual de pintura e caligrafia* trazia o subtítulo *Ensaio de romance*). O desenlace deste trajeto é a consciência do romance e da sua inevitabilidade, mais o surgimento do romancista (cf. Reis 2018a, 9-23).
- 17 A dimensão de alteridade que o relato também encerra reforça um potencial dialógico e interpessoal destacado pelo próprio Saramago, num texto autobiográfico:

A história é contada na primeira pessoa, e aí, tal como logo sucederia noutros romances posteriores, a figura da mulher aparece como um forte elemento de transformação, porque sem ela, sem o “outro” que ela é, sem essa mulher que é citada apenas com a inicial M., o pintor H. não chegaria a descobrir que os caminhos pelos quais transitava não o conduziriam ao conhecimento de si mesmo como homem e como artista. A descoberta do próprio chegará através do conhecimento do outro, a mulher será a guia desse percurso que acabará dando um novo sentido à vida do pintor e, em definitivo, à vida de ambos. (Saramago 2013, 21)

- 18 Toda a questão do relacionamento com o “outro”, como “forte elemento de transformação” concretizada em autoconhecimento, pode ser orientada para o exterior desta ficção. Uma das leituras mais certeiras que este romance suscitou notou precisamente que “as considerações de H. projetam-se para além do espaço literário”, levando-nos “a compreender que o artista plástico, tornado escritor, tem muito de um heterónimo de José Saramago” (Rebelo 1983, 32). Numa extensão desta interpretação e indo além de *Manual de pintura e caligrafia*, o mesmo ensaísta comenta um aspeto crucial de *Memorial do Convento*, aspeto a que é também inerente a dimensão de dialogismo: o confronto de linguagens e de culturas provindas de universos em tensão. Nas palavras do mesmo ensaísta:

Ora esta escrita, que no *Memorial do Convento* se forja no crisol de duas linguagens e no encontro de duas culturas, tem a sua contrapartida estrutural no desenvolvimento da narrativa, onde se jogam e contrapõem dois universos bem definidos. De um lado temos a corte de D. João V, com os problemas de alcova e da sucessão até à fecundidade conseguida da rainha com a bênção dos céus e a marca do milagre. Do outro temos o mundo de Baltasar, Blimunda, Padre Bartolomeu de Gusmão e a sua máquina voadora. (Rebelo 1983, 14)

- 19 A dualidade de linguagens e de culturas de que aqui se fala autoriza a que se diga que este é um romance dominado por aquela viva interação plena de tensão de que falava Bakhtin. Curiosamente (mas também compreensivelmente), este pendor dialógico não agradou a uma certa crítica muito fiel a um romance mais próximo do ideário neorrealista.

- 20 Numa abordagem dissonante em relação ao generalizado aplauso crítico que *Memorial do Convento* mereceu, Álvaro Pina falou do exemplo (um bom exemplo, do seu ponto de vista) de *Levantado do chão* e da sua voz narrativa “como consciência estética do real narrado”, capaz de conduzir a respostas “inteligentes e fecundas”. Não assim em *Memorial do Convento*; segundo Pina, neste magistral romance de Saramago evidencia-se o “doloroso fracasso do narrador” que é “incapaz de nos guiar para a participação estética no material tematizado”. Conclusão: “*Memorial do Convento* fracassa porque lhe falta a voz ordenadora do narrador em pleno e rigoroso sentido” (Pina 1983, 83-84). Compreende-se que, em sintonia com a *doxa* ideológica e literária do neorrealismo, o crítico sinta nostalgia do romance como prática monológica e ideologicamente dirigida.
- 21 4. Aquilo a que chamo a cena dialógica n’*O ano da morte de Ricardo Reis* reporta-se a um conjunto de espaços e de episódios neles encenados, espaços esses de natureza específica e nem todos de conformação material. Primeiro: a cidade de Lisboa, que é o grande cenário labiríntico por onde Ricardo Reis deambula, ao longo de ruas, de avenidas e de praças, no reencontro ocorrido quando do seu regresso do Brasil. Um segundo espaço, para onde Reis momentaneamente se desloca, é o de Fátima (com pouco interesse para a presente análise). Terceiro: o espaço (ou espaços) movente que é constituído pelos diversos lugares interiores e exteriores onde decorrem as cenas dialogadas com Fernando Pessoa. Por fim, o espaço imaterial e simbólico da literatura, onde se processam importantes “movimentos” intertextuais.
- 22 Daqui recortarei três episódios ou conjuntos de episódios dialógicos, com variável incidência dramática, no sentido representacional e não emocional do termo. Nesse sentido, as chamadas cenas dialogadas, entre Reis e Pessoa, aproximam-se da encenação teatral propriamente dita: conforme ensina a narratologia, estabelece-se nelas uma velocidade narrativa que imita a duração temporal dos diálogos entre as personagens, com desvanecimento ou desaparecimento total da voz do narrador. O que não significa que ele abdique necessariamente da sua condição de organizador da história e das prerrogativas que o autorizam a controlar o desenrolar da cena (por exemplo, decidindo os momentos adequados para a sua instauração e para a sua interrupção; cf. Reis 2018b, 52-53).

- 23 Note-se que esta propensão dramática não é exclusiva dos diálogos Reis-Pessoa, a que voltarei. Ela manifesta-se também através da inscrição do drama propriamente dito na ficção: falo, evidentemente, da representação da peça de teatro *Tá Mar*, de Alfredo Cortez, que ocupa parte do capítulo 5 do romance.
- 24 A ida de Reis ao teatro facultava-lhe um contacto por assim dizer inicial e ainda moderado com a atmosfera nacionalista e tradicionalista que domina Portugal, nesses meados dos anos 30, e que a peça em causa muito bem ilustra; a isto poderia acrescentar-se que o comício do final do romance, no capítulo 18, acentua aquela atmosfera, em ambiente de forte teatralização política. Para além disso, a peça de Cortez é pretexto para uma breve reflexão de Ricardo Reis, em que se expressa uma conceção anti-mimética da arte; de acordo com essa conceção e em harmonia com o ideário estético do heterónimo pessoano, “foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno” (Saramago 2016, 121). E mais adiante: “na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito” (Saramago 2016, 141).
- 25 5. Tratarei agora mais demoradamente daquilo a que chamei episódios dialógicos n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, começando (e de acordo com uma expressão que se encontra no romance), pelo caminho das estátuas. Está aqui em causa a narrativização do espaço, dinamizada em função da deambulação que é protagonizada por Reis, tema de que me ocupei já com algum desenvolvimento (cf. Reis 2020, 109-129) e que reiteradamente aparece nos estudos sobre este romance.
- 26 É a deambulação por ruas e por praças de Lisboa que desenha o caminho das estátuas e, nesse caminho, a interpelação dialógica de figuras e de tempos históricos e literários. Diz-se no romance: “[Ricardo Reis] seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D’Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas” (Saramago 2016, 486). Tenha-se em atenção que aquilo que aqui é dito, em jeito de síntese, está reportado a um momento adiantado da ação, no capítulo 19, como se a voz (do narrador) que isto diz pudesse já assumir e sugerir a relevância do “caminho das estátuas” como elemento central do ro-

mance. Assim é, efetivamente, como, de resto, foi observado logo nas primeiras reações críticas à obra (cf. Morão 1993, 142-143; trata-se de uma resenha publicada em 1984).

- 27 A primeira estátua e o primeiro tempo com que o protagonista-viajante dialoga aparece durante o trajeto seguido por Reis a partir do Hotel Bragança. Situada a meio da Rua do Alecrim, no Largo do Barão de Quintela, a estátua em causa, em mármore e da autoria de Teixeira Lopes (atualmente está naquele largo uma réplica em bronze), não é nova para o caminhante: ela foi ali implantada em 1903 e, por isso, facultava um reencontro e não, conforme acontece noutros casos, o conhecimento de algo que, para Reis, seria uma novidade.
- 28 É no contexto descrito que ocorre um relevante momento de interação dialógica com Eça de Queirós, com aquilo que ele representa no nosso imaginário e com o seu discurso como legado histórico:

Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusiva, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, só-lida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar. (Saramago 2016, 67)

- 29 O que me parece mais significativo neste episódio é o confronto de discursos: o de Eça, presente na citação da epígrafe d'*A Relíquia* ("Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia"), com o discurso do narrador, certamente reportando o pensamento de Ricardo Reis, num comentário centrado na subversão daquela epígrafe: "Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade".
- 30 Citação e subversão, repito, para notar o seguinte: não só está aqui expressa a intertextualidade propriamente dita (a citação), mas também a hipertextualidade que parte do texto consagrado (o hipotexto), para enunciar um discurso outro, num discreto tom de paródia. Mas não só isso. A exemplo do que fará, de forma desenvolvida e muito consequente, o Raimundo Silva da *História do cerco de Lisboa*, trata-

se de, pela transformação de um discurso alheio, construir uma verdade alternativa. Tal como naquele outro romance, afirma-se aqui uma verdade construída pelo discurso, neste caso diáfana, transparente e vaga, mas não impeditiva, em todo o caso, da legitimação da fantasia (ou da ficção) e até, indo um pouco mais além, cúmplice dela. Como se entre ambas, verdade e ficção, não houvesse, afinal, fronteiras rígidas, mas antes uma porosidade permeável a deslocamentos irrisíveis.

- 31 A estátua que se segue é a de Camões, na sequência de um passeio em regime dialogante que é algo mais do que divertimento: “é instrutivo o passeio, ainda agora contemplámos o Eça e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal, e se um pusessem qual poriam, Aqui, com grave dor, com triste acento” (Saramago 2016, 67). De novo um discurso literário alheio, neste caso ausente, mas trazido ao texto do romance pela lembrança de quem cita um verso da égloga V de Camões. Como se as estátuas fossem não apenas as balizas de um trajeto (o tal “caminho das estátuas”), mas também um repositório de memórias literárias a evocar, a citar e mesmo a subverter.
- 32 A estátua que agora está em causa permite a Ricardo Reis um novo reencontro, depois de uma larga volta pelo Bairro Alto (cf. Saramago 2016, 67-77). Erigida no largo que tem o nome do épico, a estátua de Camões, rodeada de cronistas e de historiadores, é da autoria de Victor Bastos e encontra-se ali desde 1867, tendo sido, desde então, motivo de expressiva simbolização literária (por exemplo, em Cesário Verde e em Eça; cf. Grünhagen 2022, 65ss.). Do mesmo modo, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*; neste caso, parece evidente que o monumento e a figura representada surgem como centro não apenas do labirinto de ruas em que Reis se move, mas do próprio cânone literário português. Também por isso, a interpelação dialógica é, neste caso, mais flagrante e subversiva:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D’Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as polí-

ticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência. (Saramago 2016, 77)

- 33 Repare-se: a obra de Bastos – e com ela, de certa maneira, a figura que a motiva – é reduzida a um “bronze afidalgado e espadachim” ou mesmo, como se diz mais adiante, a “um peralta de corte” (Saramago 2016, 426). Daí à descanonização paródica vai um passo, envolvendo a interação de três discursos: aquele que, ao longo dos séculos, tem contribuído para canonizar Camões, discurso não enunciado, mas implícito; o do romance de Alexandre Dumas, *Os três mosqueteiros*, aqui drasticamente resumido; e o discurso do romance que dinamiza a interação dialógica, levando a uma espécie de reconstrução da imagem simbólica do escritor que é fulcro da nossa história literária. Noutros termos: “a monumentalidade de Camões [...] não é negada pelo romance, mas trata-se sobretudo de (re)considerá-la criticamente” (Roani 2020, 112).
- 34 O texto narrativo e o olhar de Ricardo Reis em movimento são as instâncias que assumem a responsabilidade, que é também ideológica, de parodiar Camões. O épico é, então, (quase) refigurado em D’Artagnan, por uma deslocação transficcional que associa Camões à personagem de Dumas e às agitadas “maquinações” em que ela se envolve. Como se um romance de capa e espada e uma epopeia nacional, mais o seu celebrado autor, devessem ser revistos em função de uma descanonização paródica que culmina numa denúncia: a dos aproveitamentos políticos de Camões, tendo a sua obra sido manipulada “de acordo com programas completamente alheios à mensagem literária”, em prol da “consciência de uma grandeza que não existiu nem existiria, mas que estimulou o imaginário coletivo, entorpecendo-o e confundindo-o” (Roani 2020, 118).
- 35 6. A estátua de Camões e o impulso para a sua re-modelação simbólica pela focalização de Reis não desaparecem da cena dialógica do romance, depois daquelas cogitações. Ressurgindo ainda outras vezes, o “bronze afidalgado” confirma-se como eixo e polo de atração da deambulação do protagonista. Quando ele encontra um lugar em Lisboa para, por algum tempo, exercer como médico, esse lugar é o

mesmo e, evidentemente, dominado pela mesma figura. “Parece isto obra do destino”, lê-se no romance. E depois:

Tendo Ricardo Reis procurado tão insistentemente e de tão longe, veio a encontrar, já na quarta-feira, um porto de abrigo, por assim dizer, mesmo ao pé da porta, no Camões, e com tanta fortuna que se achou instalado em gabinete com janela para a praça, é certo que se vê o D’Artagnan de costas, mas as transmissões estão asseguradas, os recados garantidos, do que logo fez demonstração um pombo voando da sacada para a cabeça do vate, provavelmente foi-lhe segregar ao ouvido, com malícia columbina, que tinha ali atrás um concorrente. (Saramago 2016, 301)

- 36 Temos em conta o seguinte: Camões continua a ser D’Artagnan, mas agora é visto de costas, como se fosse curial (e é mesmo) interpelá-lo a partir de uma outra perspectiva, diferente da que o institucionalizou como figura sacralizada no imaginário da cultura portuguesa. Em sintonia com uma das linhas de desenvolvimento da grande ficção saramaguiana (a revisão ficcional de personalidades e eventos históricos), este Camões é outro porque outros são os olhos que o veem, a partir de um singular tempo histórico e também pessoal:

Ricardo Reis saiu, eram três menos um quarto, tempo de ir andando, atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. (Saramago 2016, 208)

- 37 Já se sabe: “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões”. Com Ricardo Reis, esse caminho é o das estátuas e inclui um terceiro monumento, também ele diretamente ligado ao universo de Camões.
- 38 Ao reencontrar o Alto de Santa Catarina para onde vai viver, Reis apercebe-se, dezasseis anos depois de ter deixado Lisboa, de uma significativa novidade urbanística: no miradouro está um monumento ao Adamastor, da autoria de Júlio Vaz Júnior, ali colocado em 1927. É, pois, com o gigante reinventado no canto V da epopeia camoniana que Reis dialoga agora, mas não só com ele, uma vez que o olhar lan-

çado a partir daquele ponto de observação induz, inevitavelmente, uma interpelação dialógica da História, com mediação da memória literária. Com efeito, a estátua remete diretamente para um tempo-lugar histórico: “se o instalaram aqui não deve ser longe o cabo da Boa Esperança” (Saramago 2016, 209). Não se chega lá, contudo, a não ser por intermediação da memória literária; ou de uma memória literária em segunda instância:

Friorento, levantando a gola da gabardina, Ricardo Reis aproximou-se da grade que rodeia a primeira vertente do morro, pensar que deste rio partiram, Que nau, que armada, que frota pode encontrar o caminho, e para onde, pergunto eu, e qual [...]. (Saramago 2016, 209)

- 39 A segunda instância memorial é, pela via da intertextualidade, a citação “Que nau, que armada, que frota”, provinda do poema “Calma”, da *Mensagem* (III: “O Encoberto”). Deste modo, o diálogo alarga-se e inclui agora não apenas Camões e *Os Lusíadas*, por interposto Adamastor e respetiva estátua, mas também Fernando Pessoa: é ele quem, com voz “ácida, irónica”, interrompe Reis e cita a sua *Mensagem*, curiosamente o livro que omite o autor d’*Os Lusíadas* (no romance, Pessoa quase se auto-recrimina por causa disso; cf. Saramago 2016, 417-418). Tudo isto aparece subordinado ao olhar e à vivência de Reis, que é quem, por fim, enquadra este diálogo entre figuras e textos evocados num cenário tão especial, no plano simbólico: o lugar de onde se vê a barra do Tejo.
- 40 Mas isto não é nem poderia ser tudo. A interpelação ao Adamastor segue a mesma via de dessacralização que recaiu sobre Camões, quando a sua estátua apareceu no caminho de Ricardo Reis. Por outras palavras: está em causa o diálogo com um texto já não de um romance de capa e espada, mas do próprio Camões, o passo d’*Os Lusíadas* em que o gigante aparece. Quando Reis vive a sua rotina no Alto de Santa Catarina e por ocasião de um seu novo encontro com a estátua, estabelece-se um diálogo que resulta na redução da epopeia, ou seja, na sua provocatória desautorização, também por via da interação discursiva:

Se a manhã está agradável [Ricardo Reis] sai de casa, um pouco sórtuna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protetor de Adamastor, já

se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados, a postura nem medonha nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus. (Saramago 2016, 308)

- 41 Os efeitos dialógicos que surpreendemos neste passo decorrem de duas modalidades de enunciação da literatura em segundo grau, numa imagem cunhada por Genette, sempre útil nestas análises. Em primeiro lugar, o recurso à citação (o “rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados”); depois, a transformação hipertextual, mais o seu potencial subversivo: n’Os *Lusíadas*, diz-se “a postura / medonha e má” e não “nem medonha nem má”, como está no romance; do mesmo modo, o discurso interpelante do romance banaliza estilisticamente a imagem e o comportamento do Adamastor agora refigurado: “quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo...”
- 42 Assim, o gigante vai a caminho de ser, como no final do romance “o pobre Adamastor visto de costas” (Saramago 2016, 486). A imagem já aqui foi citada, também a propósito de Camões, mas retomo-a agora, porque quero sublinhar nela a face reversa de uma figura que, colocada no caminho de Ricardo Reis sob forma de estátua, é praticamente virada do avesso, naquilo que significa.
- 43 7. Falta António Ribeiro Chiado. A brevidade da referência à sua estátua decorre do facto de ela não ocupar, na cena dialógica d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, um papel semelhante ao das três restantes, a de Eça, a de Camões e a do Adamastor. Colocada embora no caminho das estátuas e no centro de um espaço que leva o seu nome (ou o contrário, não se sabe bem e agora pouco importa), o escritor que ela evoca não alcança, nem de perto nem de longe, a mesma estatura literária de Eça de Queirós ou de Camões.
- 44 Pelo que se sabe, a estátua da autoria de Costa Motta (tio), que é de 1925 (e, por isso, tal como a do Adamastor, desconhecida do regressado Ricardo Reis), enfrentou, na época, resistências motivadas pela falta de estatuto cultural deste frade quinhentista que abandonou a clausura para viver em Lisboa uma existência boémia de poeta e dramaturgo satírico. A consagração um tanto discutível de Ribeiro Chi-

ado é até objeto de diálogo entre Pessoa e Reis, um diálogo em que comparecem algumas das questões que aflorei.

- 45 Para além daquela consagração, está em causa, no romance, a relação simbólica do Chiado com Camões:

Olhe que até há quem exija a retirada do Chiado, Também o Chiado, que mal lhes fez o Chiado, Que foi chocarreiro, desbocado, nada próprio do lugar elegante onde o puseram, Pelo contrário, o Chiado não podia estar em melhor sítio, não é possível imaginar um Camões sem um Chiado, estão muito bem assim, ainda por cima viveram no mesmo século, se houver alguma coisa a corrigir é a posição em que puseram o frade, devia estar virado para o épico, com a mão estendida, não como quem pede, mas como quem oferece e dá, Camões não tem nada a receber de Chiado, Diga antes que não estando Camões vivo, não lho podemos perguntar, você nem imagina as coisas de que Camões precisaria. (Saramago 2016, 426)

- 46 A última fala citada é de Pessoa e vale como confirmação de algumas coisas que ficaram ditas: a presença de Camões, em Lisboa e no imaginário cultural português, é muito impressionante, mas (argumenta o ortónimo) não é inamovível nem intocável. Em concordância com isso, Reis, logo acima, insistira na antonomásia com que Camões é designado: “um D’Artagnan” (Saramago 2016, 426). Tudo isto – ou seja: a refiguração de Camões, agora à custa do Chiado – acontece em contexto dialógico.
- 47 8. Segundo conjunto de episódios dialógicos: os que ocorrem entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, estendidos ao longo de vários capítulos do romance e resultando do insólito aparecimento do primeiro, em diferentes momentos. Reclamando o direito de “sobreviver” depois da morte, por mais nove meses (correspondendo ao tempo da gestação), Pessoa aparece na cena do romance para interpelar Reis, sendo que só ele, naqueles encontros, tem o privilégio de o ver e ouvir. São oito ocorrências de diálogo, com realce para a do capítulo 13 e culminando na derradeira página do relato, quando Reis se decide a acompanhar Pessoa, para se encerrar no cemitério a que este para sempre regressa.
- 48 Os diálogos entre as duas figuras, na lógica e na formulação que são próprias desta interação verbal, implicam, desde logo, a omissão pra-

ticamente total da voz narradora. Recordo que há muito que o grande romancista norte-americano Henry James atribuiu àquela interação a designação *showing*, em oposição a *telling* (quando a voz do narrador dispensa a das personagens). Com efeito, ceder a palavra às personagens é optar por uma representação em que o narrador “desaparece” momentaneamente: de certo modo, as personagens transformam-se em atores e os seus discursos funcionam como componentes de um diálogo dramático (cf. Reis 2018b, 427-428).

- 49 Acontece assim nos diálogos Pessoa-Reis. E mais: as conversas-debate entre ambos permitem rever, em regime transficcional, a dinâmica dialógica que rege a heteronímia e o conceito de poesia dramática, ambos objeto de longa e circunstanciada atenção, em testemunhos doutrinários de Fernando Pessoa; no presente contexto, vale por todos aquele em que o genial poeta descreve, com a minúcia analítica que o caracteriza, os graus da poesia lírica. Trata-se do conhecido texto que começa “Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática”, culminando aquela graduação na configuração de um poeta dramático:

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente. (Pessoa 1966, 106)

- 50 O mencionado “passo final” viabiliza o potencial dialógico da heteronímia e também, naturalmente, da interação do ortónimo com os heterónimos. É isso que a exegese do universo pessoano claramente confirma, tal como está fixado num dos títulos capitais dos estudos pessoanos, *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1988), de José Augusto Seabra. Daquela interação é possível deduzir algo que já está em Pessoa: uma espécie de reversão que leva a que, nos diálogos d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, o ortónimo seja interpelado pelo heterónimo. O final do romance, com a partida de ambos para o cemitério, traduz não apenas o fechamento da biografia de Ricardo Reis (que Pessoa,

como se sabe, deixara em aberto), mas também o desenlace do movimento transficcional que levou aquela figura literária a ser protagonista do romance de Saramago.

- 51 É no contexto narrativo e ontológico que acabo de descrever sumariamente que se desenrolam os diálogos Pessoa-Reis. As suas virtualidades narrativas são, pode dizer-se, um atípico mas muito sugestivo contributo do romancista José Saramago para a história de Pessoa como escritor, incluindo a sua complexa e sinuosa relação com os heterónimos (falo aqui, é claro, dos grandes heterónimos pessoanos); convém recordar que o referido contributo surge num tempo em que a obra e a personalidade de Pessoa estavam na ordem do dia, de um modo que alguns acharam até excessivo (cf. Blanco 2012, 332-333). Com efeito, os anos 80, que foram os da escrita e publicação d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, correspondem à década em que pela primeira vez foi editado o *Livro do desassossego de Bernardo Soares* (1982; dele saiu uma epígrafe para o romance de Saramago), em vésperas de duas grandes e muito festejadas efemérides pessoanas: o cinquentenário da morte (1985) e o centenário do nascimento (1988).
- 52 Para além destas circunstâncias, digamos, celebrativas, a temática pessoana do romance em análise e, nela, os diálogos de Pessoa com Ricardo Reis assumem significados que quero sublinhar, sendo o mais evidente o seguinte: acentua-se neles a tensão de Pessoa com os heterónimos. Essa tensão revela fraturas de temperamento e de comportamento que, de outro modo – quero dizer: tão só pelo confronto poetodramático “das personagens fictícias sem drama” –, não seriam tão flagrantes. O passo que vou transcrever confirma as tais fraturas, em termos agrestes, ao que se junta a propensão narrativa do diálogo:

Não penso em casar com a Lídia, e ainda não sei se virei a perfilhar a criança, Meu querido Reis, se me permite uma opinião, isso é uma safadice, Será, o Álvaro de Campos também pedia emprestado e não pagava, O Álvaro de Campos era, rigorosamente, e para não sair da palavra, um safado, Você nunca se entendeu muito bem com ele, Também nunca me entendi muito bem consigo, Nunca nos entendemos muito bem uns com os outros, Era inevitável, se existíamos vários. (Saramago 2016, 429)

- 53 Ressalvadas as distâncias, emerge neste diálogo e noutros semelhantes a dinâmica de construção do conhecimento que é própria da maiêutica socrática, incluindo a componente proto-narrativa inerente à explanação de argumentos e à sua eventual contestação, em direção a uma conclusão. De forma mais lata: a presença, neste romance, do heterónimo em interação dialógica com o ortónimo conduz a um certo conhecimento narrativo inferido, que ilumina a biografia de Ricardo Reis: o seu regresso, a sua deambulação pela Lisboa dos anos 30 e o desenlace a que já aludi. Como se esse desenlace, ao juntar Pessoa e Reis, fosse a culminância da dialética que eles protagonizam.
- 54 Já Álvaro de Campos fica fora do diálogo, sendo referido como terceira pessoa num tempo verbal do passado (“O Álvaro de Campos era [...] um safado”). Isto bate certo com a informação prestada pelo ortónimo, na carta a Casais Monteiro (em 1935, Campos estava em Lisboa em inatividade) e com a sua deslocação para Glasgow, logo depois da morte de Pessoa, segundo o que se lê no romance (cf. Saramago 2016, 89). Diferente é a situação do ausente Alberto Caeiro: tendo morrido, disse Pessoa, em 1915, o “guardador de rebanhos” é mencionado apenas três vezes e de passagem; mas mesmo que estivesse vivo, o campestino Caeiro seguramente não teria disponibilidade mental para se envolver em diálogos que obrigavam a pensar – coisa que, para ele, era o mesmo que estar doente.
- 55 Os diálogos Reis-Pessoa contemplam temas muito relevantes. Por exemplo, a teoria do fingimento, como eixo em torno do qual giram a doutrina e a prática poetodramática pessoanas. É o heterónimo quem interroga: “Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou como homem [?]”; a isto responde Pessoa: “O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem que ver com o homem e com o poeta” (Saramago 2016, 133). Assim se esboça um juízo que incide não apenas sobre o heterónimo, mas sobre o fingimento propriamente dito como retórica hipertrofiada, intensificando a síndrome de alteridade modelizada pela heteronímia.
- 56 Os diálogos e o potencial narrativo por eles desenvolvido não se limitam, contudo, a matérias literárias, nem ao confronto entre temperamentos e atitudes ético-morais específicas de cada um dos sujeitos envolvidos. Quase sempre exibindo um certo distanciamento irónico,

como prerrogativa de quem, à maneira do defunto autor Brás Cubas, fala a partir dessa condição póstuma, o autor defunto Pessoa dialoga sobre gente política e sobre questões históricas, bem de acordo com um dos grandes veios temáticos representados no romance: a História, as suas figuras destacadas e os seus eventos, ainda em curso para quem dialoga, mas já históricos para nós.

- 57 Num dos diálogos, trata-se de esclarecer Reis sobre “quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte”. Palavras de Pessoa: “é o ditador português, o protetor, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole” (Saramago 2016, 327). Não trato agora de indagar o efeito que estas palavras provocam em Ricardo Reis. Noto apenas que ele assume um contraditório (“quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira”; “a imprensa de cá também se derrete em louvações”; Saramago 2016, 328) que incute, a este e aos demais encontros com Pessoa, o tom de enfrentamento intersubjetivo que o dialogismo implica.
- 58 Por fim, o confronto dialógico suscita um efeito genérico de refiguração que leva à reinvenção ficcional de figuras já conhecidas (Pessoa e Reis); essa refiguração é dinâmica, gradual e complexa, vai além de dispositivos de descrição ou de caracterização e concretiza-se naquilo a que chamo conformação acional (cf. Reis, 2018b, 168). Falo de comportamentos humanos implicados numa ação narrativa e nela desenvolvidos, como é o caso dos diálogos de que tenho falado e da sua carga performativa, indiciando ou explicitando o perfil psicológico, ideológico ou moral das personagens.
- 59 9. Em vários momentos do que acima escrevi, aludi a manifestações intertextuais (por exemplo, em citações ou em transformações hipertextuais) que atravessam a cena dialógica d’*O ano da morte de Ricardo Reis*. Mais: uma parte considerável da obra saramaguiana, para além daquele romance, é devedora de práticas daquela natureza, o que nos coloca num terreno conceptual muito fértil e já abundantemente tratado, tanto no plano teórico, como no plano exegetico. Pode dizer-se mesmo que a noção de intertextualidade é não apenas muito fecunda, mas também, não raras vezes, indutora de discursos críticos que a tomam como *passepapartout* operatório, aquém do potencial heurístico que ela encerra.

- 60 As manifestações intertextuais são o terceiro componente da cena dialógica d'*O ano da morte de Ricardo Reis* de que quero tratar. Está nelas em causa a correlação entre a intertextualidade como conceção dinâmica da produção textual e o dialogismo como condição da linguagem verbal; essa correlação pode ser verificada no relato saramaguiano, até pelo modo como ele se inscreve num *ethos* literário e cultural que, nas últimas décadas, nos habituou à interação entre géneros, à carnavalização da linguagem e à subversão do monologismo narrativo. A intertextualidade é agente dinâmico daquela subversão; por isso, percebe-se bem que diversas análises, de qualidade e alcance desiguais, tenham abordado, deste ponto de vista, *O ano da morte de Ricardo Reis* (cf., por exemplo, Sousa 2004, 251-265; Ventura 2006, 1-7; Redü 2013, 1-25) que é, juntamente com *O evangelho segundo Jesus Cristo*, o romance de Saramago mais desafiante para tais leituras.
- 61 Conforme é sabido, a valorização crítica da intertextualidade funda-se em análises pioneiras de Julia Kristeva, aqui recordadas de forma sumária. Penso, naturalmente, no livro seminal e a mais do que um título histórico, *Σημειωτική : recherches pour une sémanalyse* (1969) e na caracterização do texto como dispositivo translinguístico e resultado do cruzamento de enunciados, em direta conexão com o conceito bakhtiniano de polifonia. Kristeva foi, de resto, uma das responsáveis pela difusão de Bakhtin no Ocidente e prefaciadora de uma das suas obras capitais, *La poétique de Dostoïevski* (1970).
- 62 São conhecidos também os desenvolvimentos de que a noção de intertextualidade beneficiou, bastando, para o que agora interessa, mencionar dois deles: primeiro, o já citado contributo de Genette que, em *Palimpsestes*, levou a cabo uma sistematização do conceito amplo de transtextualidade (cf. Genette 1982, 7-14); mais recentemente, e em parte como resultado do movimento interdisciplinar que atingiu os estudos narrativos, um segundo desenvolvimento: o alargamento transliterário da lógica e dos limites da intertextualidade. Ganha, então, pertinência e vigor operatório o conceito de intermedialidade, como “processo de interação estabelecido entre discursos de *media* autónomos, compreendendo vários âmbitos e permitindo desenvolver relações funcionais entre diversas linguagens, em diferentes suportes e contextos comunicativos” (Reis 2018b, 218). Opto, no presente contexto, por uma caracterização ampla que, no estado

atual dos estudos mediáticos, deu já lugar a diferenciações específicas, a partir daquele sentido genérico. Nesse sentido genérico, intermedialidade designa “those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place between media”; daí resultam configurações “which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from *intramedial* phenomena as well as from *transmedial* phenomena” (Rajewsky 2005, 46).

- 63 É neste terreno que se movimenta o recente estudo de Sara Grünhagen, saído de uma tese universitária sobre *O ano da morte de Ricardo Reis* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Nele, procede-se a uma minuciosa análise que muito bem ilustra (aprofundando-os, é claro) tópicos de que aqui me tenho acercado, em busca da caracterização de componentes relevantes disso a que chamo a cena dialógica da ficção saramaguiana.
- 64 Para além de fazer da categoria da intertextualidade o núcleo duro do seu estudo, Grünhagen alarga-o ao conceito de intermedialidade, em harmonia com a extensão transliterária que mencionei, e convoca a dimensão oficial da escrita saramaguiana, como espaço de irradiação dos movimentos dialógicos que surpreendemos n’*O ano da morte de Ricardo Reis*. Ganham aqui especial significado a noção de biblioteca e a figura de Jorge Luis Borges, como « *réfrence d’un mode d’écriture littéraire qui se prend pour objet et qui parvient à faire quelque chose de nouveau à partir de ce qui a déjà été dit et sans cesse répété* » (Grünhagen 2022, 32). O que “já foi dito” e alimenta o impulso dialógico em *O ano da morte de Ricardo Reis* não é apenas a literatura, mas também a escultura (as estátuas), o teatro (a peça *Tá Mar*, de Alfredo Cortez), o cinema (o filme de António Lopes Ribeiro, *A revolução de maio*) e ainda um magma considerável de textos de imprensa que facultam a informação histórica de que o romance carece.
- 65 Por fim, a reconstituição do mosaico de citações e de transformações de que se nutre *O ano da morte de Ricardo Reis* (e também *O evangelho segundo Jesus Cristo*) confirma a polifonia bakhtiniana como chave de acesso à cena dialógica do romance, incluindo uma outra e mais antiga aceção daquele conceito:

Ces deux romans de Saramago – ouvrages complexes, contenant plusieurs couches, et représentatifs de l’atelier et du style de l’écrivain – sont formés par un chœur de voix et de références qui se chevauchent, se répètent et s’additionnent, les unes et les autres ayant également été construites par imitation, par reprise et recréation de ce qui avait déjà été fait auparavant. La littérature se distingue par sa polyphonie, celle initialement théorisée par Bakhtine et celle du canon musical. (Grünhagen 2022, 306)

- 66 10. O estudo a que acabo de aludir encerra-se praticamente com uma longa citação de um dos mais sugestivos ensaios doutrinários de Saramago, ensaio que aqui retomo, pela relação que ele tem com o tema que tenho estado a tratar. Em “Do canto ao romance, do romance ao canto”, pode ler-se que o romance, do *Quixote* em diante, mas sobretudo nos séculos XVIII, XIX e XX em que se deu o seu amadurecimento, não pode limitar-se a glosar os modelos do passado. Porque “a literatura, se infinitamente repete [...], também infinitamente varia”, mesmo quando assim não parece. Tal como o borgiano *Quixote* de Pierre Ménard, referido por Saramago, o romance dirá coisas diferentes, por modos diferentes, a leitores também diferentes, mas sem recusar as vozes do passado que dialogam com as do presente.
- 67 O novo romance que Saramago perspetiva (a não confundir com aquele outro novo romance que germinou, floresceu e logo murchou na França dos anos 50 e 60) é um género simultaneamente desconstruído e compósito, fluente e eclético. Por esse lado, ele sintoniza com a tendência pós-modernista que leva a subverter, a refazer e a miscigenar géneros outrora canónicos. O romance deve, por isso, manter um diálogo constante com outros géneros já superados mas, afinal, presentes naquilo que o autor entende como um “lugar literário”: um espaço de confluência “capaz de receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da filosofia e da ciência” (Saramago 2022, 70).
- 68 O romance encarado como convergência de fluxos e como cenário de multivocalidade remete diretamente para uma conceção polifónica da literatura, na linha do pensamento bakhtiniano (cf. Sousa 2004, 264-265, mas com fragilidades conceptuais; também Zonin 2006, 1-22). Pouco importa indagar se Saramago leu ou não Bakhtin; o que deve ser sublinhado, já conclusivamente, é que o dialogismo e a sua matriz

polifónica, tal como os lemos n' *O ano da morte de Ricardo Reis*, deixam perceber, no conjunto da produção ficcional e doutrinária saramaguiana, algumas aporias significativas, talvez inesperadas, mas eventualmente explicáveis.

- 69 Vejamos: a prática dialógica que aqui pudemos observar integra-se num tempo literário próprio, que é o dos anos 80 e parte dos anos 90, em que foram escritos e publicados aqueles que considero serem os grandes romances de Saramago. Ou seja, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira* e outros mais. Sem a segurança que só um estudo aprofundado permitiria, talvez possa afirmar-se que aqueles títulos são os do tempo da multivocalidade polifónica de que falei. Fora dela, fica *Levantado do chão*, romance em que se manifesta, em registo monológico, a tal “voz ordenadora do narrador” de que fala Pina, o que, para mim, não afeta a qualidade de *Levantado do chão*, uma obra admirável, a vários títulos.
- 70 É sobretudo de meados dos anos 90 em diante que José Saramago afirma uma sua conceção do romance como género com forte marcação autoral. Emerge então, cada vez com maior expressividade, uma voz singular e consciente não apenas das prerrogativas da autoria, mas também da autoridade que, em vários planos, ela reclama; uma voz, além do mais, com capacidade para intervir no espaço público, em temas sociais, políticos e cívicos. A atribuição do Prémio Nobel da Literatura, em 1998, parece ter reforçado essa autoridade, para muitos inquestionável.
- 71 Em 1999, Saramago proferiu, no México, uma conferência provinda de uma versão anterior, de 1994, apresentada num congresso, em Edmonton, Canadá. O título inicial era interrogativo: “Entre o narrador onisciente e o monólogo interior: será necessário regressar ao autor?” (cf. Saramago 1995, 176-177); cinco anos depois, tendo voltado ao seu texto pelo menos em duas outras apresentações, Saramago regressa ao tema, confirma o seu posicionamento e reajusta o título para “O autor como narrador onisciente”. Assim, em todos os aspetos e para todos os efeitos, José Saramago entende que o escritor é o autor, sem ponderar a distinção entre ambos; uma distinção que, obviamente, nos conduz ao pensamento de Foucault, para quem o autor é postulado como constructo com funções distintas das do escritor

concreto (cf. Foucault 1979, 141-160). Para Saramago, é a voz singular de uma entidade tangível e historicamente situada do escritor-autor que emerge, quando questionamos a responsabilidade de um projeto social e cultural chamado literatura e o propósito que o rege.

72 É isto compatível com uma prática literária e romanesca dominada pela pluralidade dos discursos, pela instabilidade dos juízos e pelo confronto de visões do mundo e de perspectivas narrativas? Provavelmente, não. E a dificuldade de harmonizarmos “dois Saramagos” – para simplificar, talvez demais: o do dialogismo narrativo e o da assertividade autoral – constitui uma fragilização do estatuto literário que lhe é reconhecido? Não necessariamente, desde que aceitemos a legitimidade de um reposicionamento de Saramago, num quadro diacrónico e evolutivo, que o coloca cada vez mais como ideólogo e cada vez menos como ficcionista que compõe mundos narrativos complexos.

73 Uma coisa não exclui a outra, como é evidente, podendo aquilo que parece ser uma dicotomia redutora (ideólogo vs. ficcionista) ser entendido como mera polarização ou (talvez melhor) oscilação qualitativa. Mas a isto é preciso acrescentar: foi o próprio Saramago quem afirmou não propriamente a falência da sua condição de romancista, mas a sua deslocação progressiva para o lugar do ensaísta.

74 Em *Diálogos com José Saramago*, declarou: “provavelmente não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (Reis 2018a, 38). E numa entrevista, pouco tempo depois de ter dito isto, foi mais incisivo:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspeto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações. (apud Gómez Aguilera 2010, 264)

75 Ao lermos *O ano da morte de Ricardo Reis* e, nele, a vasta e multivocal cena dialógica em que a ação se desenvolve e onde ressoam os discursos das personagens, não temos de responder àquela espécie de dilema enunciado pelo escritor, quase quinze anos depois de ter pu-

blicado o seu romance. E menos ainda havemos de resolvê-lo – se é que ele existe. Mas sempre podemos formular perguntas como as que aqui deixei, porque a grande literatura é fértil em interrogações, mais do que em respostas definitivas.

BACHTIN, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.

BLANCO, José. “Fernando Pessoa: nem tudo são rosas”. In MORUJÃO, Isabel e Zulmira C. SANTOS (coords.). *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: Universidade do Porto, 2012, p. 328-337.

FOUCAULT, Michel. “What is an Author?”. In HARARI, Josue V. (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979, p. 141-160.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (ed.). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.

GRÜNHAGEN, Sara. *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris : Honoré Champion, 2022.

MORÃO, Paula. *Viagens na terra das palavras: ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PINA, Álvaro. “José Saramago. Memorial do Convento”. *Colóquio/Letras*. Novembro

de 1983, nº 76, p. 83-84.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités/Intermediality*. 2005, nº 6, p. 43-64. URL: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> (acessado em 28 de janeiro de 2023).

REBELO, Luís de Sousa. “Os rumos da ficção de José Saramago”. In SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983, p. 7-38.

REDÜ, Iarima Nunes. “Vivem em nós inúmeros: a função da intertextualidade em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago”. *Revista Investigações*. 2013, nº 26, p. 1-25.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Belém: Ed.ufpa, 2018a.

————— *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018b.

————— “Narrativização do espaço e travessias do tempo: Cesário Verde, Bernardo Soares e José Saramago”. In VECCHI, Roberto e Vincenzo RUSSO (orgs.). *A teoria gentil: o projeto e as práticas críticas de Ettore Finazzi-Agrò*. Lisboa: Glaciar, 2020, p. 109-129.

ROANI, Gerson Luiz. “O caminho das estátuas’: virtualidades de Camões em

Saramago”. *Revista de Estudos Literários*. 2020, n° 10, p. 107-123.

SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

----- *Cadernos de Lanzarote: diário II*. Lisboa: Caminho, 1995.

----- *Literatura e compromisso*. Seleção, introdução e notas de Carlos Reis. Belém/Lisboa: ed.ufpa/Fundação José Saramago, 2022.

----- *O ano da morte de Ricardo Reis*. Porto: Porto Editora, 2016.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

SOUSA, Susana Afonso de. “A reescrita da História em *O ano da morte de Ricardo Reis*”. In MARINHO, Maria de Fátima e Francisco TOPA (coords.). *Literatura e História: actas do Colóquio Internacional*, vol. II. Porto: Faculdade de Letras, 2004, p. 251-265.

TJUPA, Valerij. “Heteroglossia”. In HÜHN, Peter et alii (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. 2013. URL: <http://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/1hn/node/68.html> (acessado em 28 de janeiro de 2023).

VENTURA, Susanna Ramos. “A intertextualidade como elemento de base construtiva em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago”. *Nau Literária*. Julho-dezembro 2006, vol. 2, n° 2, p. 1-7. URL: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.4877> (acessado em 28 de janeiro de 2023).

ZONIN, Carina Dartora. “Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra *Ensaio sobre a Lucidez* de José Saramago”. *Nau Literária*. Julho-dezembro 2006, vol. 2, n° 2, p. 1-22. URL: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.4870> (acessado em 28 de janeiro de 2023).

Português

Desenvolve-se aqui uma reflexão em torno do conceito de diálogo, tanto numa perspectiva de estrita conformação discursiva, como, sobretudo, numa mais ampla aceção, de proveniência bakhtiniana. Em ambos os aspetos, estão em causa obras de José Saramago da década de 80, com destaque para *O ano da morte de Ricardo Reis* e para aquilo que é designado como a sua cena dialógica; é nela que se situa a deambulação de Reis por Lisboa, os seus encontros com Fernando Pessoa e a projeção de manifestações intertextuais que atravessam o relato. Os contributos que formam a fortuna crítica daquele romance serão convocados, em função do apoio que facultam a esta abordagem, ajudando a surpreender certas aporias que a obra de Saramago encerra.

Français

Cet article développe une réflexion autour du concept de dialogue, à la fois dans une perspective de stricte conformation discursive et, surtout, dans

une acception plus large, d'origine bakhtinienne. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres de José Saramago des années 1980, notamment *L'année de la mort de Ricardo Reis* et ce qui sera désigné comme sa scène dialogique ; c'est là que se situent la flânerie de Reis dans Lisbonne, ses rencontres avec Fernando Pessoa et la projection de manifestations intertextuelles qui traversent le récit. Certaines des réflexions qui constituent la fortune critique de ce roman seront convoquées, en fonction de la contribution qu'elles apportent à cette approche et de manière à relever certaines apories que contient l'œuvre de Saramago.

English

This paper develops a reflection on the concept of dialogue, both from a perspective of strict discursive conformation and especially in a broader sense, of Bakhtinian heritage. In both cases, we are dealing with works by José Saramago from the 1980s, especially *The Year of the Death of Ricardo Reis* and what will be referred to as his dialogical scene; it is here that we find Reis' wandering around Lisbon, his encounters with Fernando Pessoa and the projected intertextual manifestations that run through the story. Some of the critical works on that novel will be called upon, according to the contribution that they bring to this approach, thus helping to bring to light certain aporias in Saramago's work.

Mots-clés

José Saramago, L'année de la mort de Ricardo Reis, dialogisme, intertextualité, Mikhaïl Bakhtine

Keywords

José Saramago, The Year of the Death of Ricardo Reis, dialogism, intertextuality, Mikhail Bakhtin

Palavras chaves

José Saramago, O ano da morte de Ricardo Reis, dialogismo, intertextualidade, Mikhail Bakhtin

Carlos Reis

Universidade de Coimbra/Centro de Literatura
Portuguesac.a.reis@mail.telepac.pt
c.a.reis@mail.telepac.pt

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

Saramago e o cinema: metaficção e autorreflexividade como expressão política

Saramago et le cinéma : métafiction et autoréflexivité comme expression politique

Saramago and Film: Metafiction and Self-Reflexivity as Political Expression

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1559>

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva, « Saramago e o cinema: metaficção e autorreflexividade como expressão política », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 23 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1559>

CC BY

Saramago e o cinema: metaficção e autorreflexividade como expressão política

Saramago et le cinéma : métafiction et autoréflexivité comme expression politique

Saramago and Film: Metafiction and Self-Reflexivity as Political Expression

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

Texto integral

- I. Ensaio sobre a cegueira e *Blindness*
 - II. O ano da morte de Ricardo Reis
-

Texto integral

I. Ensaio sobre a cegueira e *Blindness*

- 1 Da vasta produção ficcional de José Saramago, constam adaptações cinematográficas de *A jangada de pedra* (George Sluizer, 2002), *Enemy/O homem duplicado* (Denis Villeneuve, 2013), *Blindness/Ensaio sobre a cegueira* (Fernando Meirelles, 2008) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (João Botelho, 2020).
- 2 Dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles, *Blindness* (cuja tradução literal é “cegueira”), ao mesmo tempo que se refere ao título do romance em língua inglesa, afasta-se do título em português. Ao se anunciar como um ensaio sobre a cegueira, o romance se afasta de seus próprios paradigmas enquanto gênero literário e transcende a própria significação do fenômeno da cegueira quando a faz branca, contagiosa e epidêmica, transfigurando-se, então, em objeto de análise.
- 3 A imbricação de gêneros textuais e literários – sugerida, no caso supracitado, a partir de um romance que se intitula como ensaio – integra a produção de Saramago, que nos propõe considerar a dissolução de (supostas) hierarquias, isto é, de pretensas classificações que sus-

citam limites, distanciamentos entre os diversos exercícios artísticos e verbais.

- 4 A noção de inconciliabilidade entre a linguagem literária e a cinematográfica talvez se relacione à oposição entre ver e imaginar. Ao lidar com o verbal, a literatura sugere a composição de imagens através de recursos linguísticos e estéticos, contando ostensivamente com a participação/imaginação do leitor. O cinema, por sua vez, ao lidar com o audiovisual, produz a imagem e a expõe ao espectador. Isso não quer dizer que o processo e os produtos de adaptação fílmica constituam repetição e/ou tentativa (evidentemente vã) de reprodução do romance. Como observa Azerêdo:

A questão da iconicidade do cinema não quer dizer, de maneira nenhuma, transparência, referencialidade. O filme pode – e deve – provocar no espectador a mesma atitude de coautoria quanto à imaginação, quanto ao preenchimento de lacunas e posicionamento crítico, quanto à inventividade de elementos metafóricos, tão facilmente e largamente associados ao texto literário, que também pode ser (se mal escrito e destituído de valor estético) referencial e pobre. (Azerêdo 2013, 123)

- 5 Considerando, então, que literatura e cinema apresentam características particulares, o processo de adaptação – elaboração do roteiro e realização do filme – apresenta deslocamentos que realizam a “permutação de textualidades” (Stam 2006, 21), contrapondo-se a uma visão hierarquizante sobre a questão. No ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” reunido no livro *O que é o cinema?*, André Bazin considera ilusória a noção de fidelidade como “decalcomania” (2014, 129) e defende que o adaptador deve buscar equivalentes cinematográficos ao texto literário, atitude que caracterizaria a adaptação como comprometida com o “espírito” do texto literário (Brito 1996, 20).
- 6 Os chamados equivalentes cinematográficos à linguagem literária, que consistem no uso do aparato técnico e estético do cinema, podem ser tão simbólicos quanto o verbal e até mesmo amplificar as potencialidades semânticas de um texto escrito. Como o processo de adaptação é resultante de uma interpretação e/ou de uma leitura crítica do texto literário, os deslocamentos em relação à fonte são inevi-

- táveis e até mesmo desejáveis, em se tratando de uma aproximação dialógica e/ou intertextual e da composição de uma obra autônoma.
- 7 A adaptação do texto de Saramago para o cinema é certamente atravessada pela profunda preocupação e pelo comprometimento do autor com a escrita, propondo rebeliões verbais no interior de seus textos; trata-se de uma linguagem viva, que desafia e estimula o processo de leitura e significação ou, segundo Cerdeira, “histórias que fazem evocar outras histórias, textos que dialogam com outros textos que a imaginação deixou inscritos no nosso imaginário cultural” (2011, 28).
 - 8 A insubmissão a convenções e “regras” textuais como a pontuação, a retirada dos marcadores de discurso direto, além da adoção de uma voz narrativa profundamente reflexiva, irônica, consciente e autoconsciente, impõem ao adaptador cinematográfico várias questões: como construir, a partir do cinema, significações semelhantes às do universo da escrita saramaguiana, considerando que elas se baseiam na exposição ostensiva da falibilidade da linguagem? De que maneira um meio de expressão como o cinema (por vezes) sustentado e motivado por questões mercadológicas, obviamente derivadas do capitalismo e da consequente associação cinema/cultura de massa, pode evocar as potenciais significações políticas da ficção de José Saramago?
 - 9 Sendo consequência da relação dialógica, intertextual, de simbiose entre linguagem literária e linguagem cinematográfica, a adaptação cinematográfica se configura como um processo ampla e abertamente autoconsciente, tanto em sua produção, como em sua recepção: seu produto, o filme – e materiais ligados a ele – considera e carrega em si a existência de um texto que está na sua origem. O espectador (frequentemente) sabe que o filme a que se propõe assistir resulta de um texto literário, aspecto que pode condicionar seu olhar. Dessa forma, o processo de adaptação demanda um posicionamento crítico de roteiristas e de realizadores em relação ao material literário; o contato do adaptador com o texto literário é de natureza perscrutadora, atenta às suas potencialidades intersemióticas. O filme adaptado se apresenta como a materialização desse aspecto, uma recriação resultante de uma leitura cocriativa. O que ocorre em *Blindness* é o reconhecimento de que, diante da ficção de José Saramago,

não há “saída” a não ser transportar para o cinema a natureza desmistificadora da linguagem e das realidades por ela produzidas. O despertar para o olhar saramaguiano em meio ao processo de adaptação de sua obra é uma convocação para que o cinema questione sua linguagem e, a partir dela mesma, se exponha, confronte suas convenções estilísticas mais sagradas para que, afinal, se encontre a si mesmo.

- 10 A partir da fotografia, o filme de Meirelles busca reconstruir – no âmbito do audiovisual – um dos elementos mais importantes do romance: a cegueira branca e leitosa. Através da saturação da luz, as sequências em que se encena a contaminação das personagens o fazem por meio do enquadramento em câmera subjetiva, que permite ao espectador enxergar como as personagens contagiadas. A essa estratégia subjaz um trabalho de interpretação, que entende a cegueira branca como excesso – uma vez que o filme a encena pela saturação da iluminação – e não como falta, assim como entendemos a cegueira como condição inata ou patológica. Em momentos específicos da narrativa fílmica, a cegueira também se faz presente através da incrustação de uma tela branca (que impede a visualização da cena), da sobreposição de quadros, do desfoque das imagens (*flou*) e da adoção de planos e angulações de câmera pouco comuns e aparentemente infrutíferos. Essas estratégias discursivas impõem a vivência da cegueira branca ao espectador, negando o acesso ao que há de mais fundamental no cinema, a imagem, mas levando-o a perceber que o cinema está para além de apelos imagéticos (há algo ali que não é ou não está exposto ao olhar distraído).
- 11 O filme de Meirelles, portanto, (auto)consciente da natureza também opaca da linguagem cinematográfica, leva o espectador a reparar em outros elementos, como o áudio e os recursos de distorção e sonogação da imagem. Tal atitude evoca – através de elementos peculiares à linguagem cinematográfica – a natureza rebelde da linguagem de Saramago, chegando quase a encenar a epígrafe do romance: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (Saramago 2003).
- 12 Nesse sentido, o material fílmico se mobiliza para que as implicações semânticas de seus artifícios orientem a reconsideração de paradigmas da linguagem cinematográfica, como a já referida hegemonia da imagem (já que o filme satura, distorce, dificulta e por vezes impede o

acesso à sua camada visual) e a noção convencional de que a câmera subjetiva necessariamente reproduz o que uma determinada personagem enxerga (porque a câmera de *Blindness* assume o olhar de personagens que não enxergam). De orientação autoconsciente e autorreflexiva, essas estratégias, além de representarem a necessidade premente de um olhar aguçado, problematizam o poder da imagem, afirmam a falibilidade de discursos considerados pelo senso comum como indefectíveis e, portanto, irrefutáveis – a imagem falha, tornando-se passível de problematização e, talvez, de desmascaramento.

- 13 Na busca de alternativas que comuniquem a despeito da imagem (ou de seu desvirtuamento), o som diegético e a trilha sonora assumem um papel fundamental em um filme que eventualmente “abre mão” do potencial discursivo da imagem, assim como a audição que se aguça em meio à cegueira física. No filme de Meirelles, a captação do som amplifica os ruídos de cada cena, os sons emitidos pelas personagens, e boa parte da trilha sonora original resulta da produção do grupo Uakti (Pereira 2010, 31-32), que utiliza instrumentos musicais artesanais, confeccionados a partir de matéria-prima pouco comum, como alumínio, tubos de pvc, vidro. Essa oposição entre industrial e instrumental – sintético e orgânico – indicia o contraste entre o processo de desumanização das personagens e os momentos em que elas re-encontram resquícios de sua humanidade.
- 14 O romance *Ensaio sobre a cegueira* mantém uma forte relação com os procedimentos descritivos: a composição de imagens que reforçam o potencial dramático do caos instaurado frente à cegueira generalizada emerge como um dos sustentáculos da alegoria. Destaca-se a imprecisão espaciotemporal como sugestão de que aquela cegueira epidêmica, contagiosa e branca, se refere a uma metáfora de todo e qualquer tempo, inclusive o nosso, e de qualquer lugar, independentemente de limites geográficos. Em *Blindness*, essa noção é amplificada pelas locações externas que mostram uma miscelânea de referências a distintos espaços urbanos. Sequências que se passam, por exemplo, na região central de São Paulo apresentam letreiros de publicidade escritos em inglês, táxis que se assemelham aos de Nova Iorque e uma exuberância de luzes que remetem a Tóquio. Além de diluir os limites geográficos do alastramento da cegueira, o filme desmonta convenções relativas ao espaço cinematográfico (não há qual-

quer esclarecimento sobre a mistura de ambientações), desorientando o espectador, que busca outras possibilidades de significação não para o espaço, mas para essa opção discursiva do cinema.

- 15 Em certa medida, *Blindness* transporta para a materialidade da linguagem cinematográfica as metáforas políticas de Saramago ao realizar um exercício autorreflexivo e anti-ilusionista – que realiza transgressões de convenções discursivas e estéticas mediante a adoção de estratégias de ruptura com a noção de imersão que o discurso cinematográfico clássico propõe –, desafiando a experiência do espectador, levando-o ao desenvolvimento de um olhar crítico diante do filme. Em *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981), Robert Stam expõe o reconhecimento da noção de arte baseada em artifícios estéticos como forma de crítica. Dessa maneira, autores considerados “anti-ilusionistas” (Stam 1981, 26) proclamam a artificialidade de suas obras, compondo uma “crítica da ficção”, que “traz consigo uma crítica implícita à sociedade que alimenta suas próprias ilusões” (Stam 1981, 26). Com base nestas ideias de Stam, percebe-se que estratégias explicitamente anti-ilusionistas, como as que estão presentes em *Blindness*, aguçam o olhar de leitores e espectadores, conscientizando-os acerca dos mecanismos de composição do discurso artístico e, portanto, mobilizando sua atenção no processo de significação:

A ideologia da transparência explora aquilo que o público não sabe. O anti-ilusionismo, ao contrário, inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando transformar leitores e espectadores em colaboradores. O anti-ilusionismo não degrada a arte para desmistificá-la, apenas restaura as suas funções críticas. (Stam 1981, 48)

- 16 De forma semelhante aos cegos em *Blindness*, os espectadores são impelidos a desenvolver maneiras diversas de perceber o mundo que se apresenta. No filme, a perda das identidades individuais em um contexto de cegueira contagiosa e generalizada e a consequente irrupção da barbárie evidenciam as dimensões políticas da narrativa: alheias ao escrutínio público, incapazes de se verem a si mesmas e ao outro, além de expostas à brutalidade, as personagens se corrompem nas suas tentativas de sobreviver. Por outro lado, afetados por essa cegueira, os indivíduos se agrupam, protagonizam uma experiência

coletiva que emerge como única forma de resistência e superação do caos.

II. O ano da morte de Ricardo Reis

- 17 O título do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* prenuncia sua natureza autorreflexiva e intertextual ao fazer menção ao heterônimo de Fernando Pessoa e, com isso, evocar uma presença do próprio e da sua obra. Essas claras referências ao universo literário estabelecem também rompimentos com o senso comum: como pode morrer aquele que sequer existiu?
- 18 Chegando à terra natal nos últimos dias de 1935, após a morte de Fernando Pessoa, o Reis saramaguiano presencia a onda de consolidação de regimes totalitários na Europa, os antecedentes da eclosão da Guerra Civil Espanhola e o recrudescimento do Estado Novo em Portugal, que se estende por quarenta e um anos. O dado histórico, portanto, é condicionante das vivências ficcionais; Ricardo Reis encontra-se em descompasso com aquele mundo que parece não admitir a contemplação passiva e silenciosa.
- 19 O romance presentifica, dramatiza outras linguagens a partir da implantação de textos jornalísticos, bilhetes, cartas, propagandas, programas de rádio, poemas e romance em meio ao discurso ficcional. São textos que Reis lê de maneira frequente. As encenações dos atos de escrita e de leitura, por seu turno, mostram Reis tentando escrever poemas e frustrando-se, paralisado, consciente ou inconscientemente, pela situação política que tomava forma na Europa no período em que se desenvolve a narrativa. Quanto mais lê sobre a (suposta, porque construída por veículos de comunicação corrompidos pelos sistemas autoritários) realidade, menos o poeta-personagem se mostra capaz de vivenciar e produzir arte, literatura e menos ainda de manter sua visão de mundo. A sentença “Ricardo Reis lê os jornais” (Saramago 2020, 380) repetida diversas vezes, também atesta a presença, a importância e a fragilidade da linguagem jornalística, que no período de ascensão do totalitarismo se destaca pela permissividade, pelo tom propagandístico, resultados da atuação da censura no silenciamento das vozes divergentes. Essa caótica colagem de textos opera a demolição dos limites entre ficção e real e evidencia o hibridismo do romance metaficcional, que duvida de sua própria forma,

além de fomentar a dúvida sobre a linguagem em suas diferentes nuances. Fuks percebe essa prática como uma tendência do romance literário, identificada como de “reascensão”, fortemente atrelada a significações políticas:

Por toda parte, também, nas mais diversas sociedades, nos mais diversos regimes, um conjunto grande de escritores vem se incumbindo de promover uma reflexão sobre as repressões várias, as violências oficiais, as incontáveis formas de autoritarismo, os muitos traumas históricos. Por toda parte a literatura tem se ocupado de combater o déficit de memória e a sordidez da linguagem institucional, enfrentando, ainda que tardia e quiçá inutilmente, a máquina coletiva de recalque. (Fuks 2021, 172)

- 20 As características do heterônimo concebidas por Pessoa são incorporadas no romance como elementos da construção da personagem romanesca e como deflagradoras de seu conflito com o estado de coisas. Ricardo Reis, “o estóico, o ‘epicurista triste’” (Perrone-Moisés 2001, 33), que se contentaria com o espetáculo do mundo, está sempre a ler, observar e flunar por Lisboa; parece não se saber afetado pelo que o circunda, mas ainda assim contradiz o que Pessoa pensou ser o Reis heterônimo.
- 21 A tessitura do romance sugere simbolicamente a consciência de que a linguagem é artifício, seja ela constituída de pretensões informativas ou artísticas. Paradoxos vários compõem a noção de desajuste que resulta na desmistificação de entes consolidados pelo senso comum: ao poeta/heterônimo falta a voz – elemento tão atrelado à poesia, em sua feição performativa (uma vez que ele encontra dificuldades em escrever e compartilhar seus escritos); aos jornais falta o comprometimento com a verdade (incógnita, manipulada ou interdita); ao romance falta ação, drama, conflito (em suas concepções convencionais); ao poeta (Pessoa) falta o olhar e a capacidade de convertê-lo em palavra (está sem seus óculos, não mais lê, não mais escreve); à musa falta a imaterialidade, a mística (Lídia é uma mulher comum, da classe trabalhadora, mantém uma relação carnal com Reis e o coloca em contato com visões divergentes, produzindo nele um profundo incômodo).

- 22 O convívio ficcional entre o poeta Fernando Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis e as evocações a Luís de Camões – seja por meio de seus poemas, de sua estátua ou da do Adamastor – tornam possíveis, a partir da ficcionalização, o encontro entre essas vozes-símbolo de Portugal. Mediante a informação histórica, torna-se absurda a possibilidade de convívio real entre Pessoa e Reis, sendo eles “a mesma pessoa” e um deles (Reis) “nunca ter sido uma pessoa”. Esse paradoxo reafirma a insubmissão do discurso literário ao que se entende como realidade, não apenas pela promoção do encontro entre criador e criatura, mas pela significação desse contato. Pessoa, spectral, fantasmagórico, faz suas aparições a Reis, com quem trava diálogos provocadores. O Pessoa, que existiu, é agora visão, aparição, espectro; o Reis, heterônimo, criação, “existe”. No entanto, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ambos são ficção; é ela que permite o encontro dessas figuras imbricadas, aspecto que demonstra – no âmbito do texto saramaguiano – a natureza complexa da heteronímia, que redundava na ideia de que “Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou” (Perrone-Moisés 2001, 17).
- 23 Já Luís de Camões não se materializa como personagem. Entretanto, sua evocação é constante, espiritual, uma vez que alguns dos embates verbais entre as personagens ocorrem junto da estátua do profético Gigante Adamastor. Igualmente spectral e “do alto” de sua estátua em Lisboa, Camões ronda Pessoa e Reis, onipresente. Camões reside em Pessoa (o “supra-Camões”) e, conseqüentemente, em Reis, heterônimo de Pessoa. À coexistência dos dois pilares das letras lusitanas, Camões e Pessoa (e Reis), junta-se José Saramago, que se deixa entrever a partir da voz narrativa, representando a “relação com um outro, de outro tempo, que não está presente mas não cessa de voltar”, segundo Perrone-Moisés (2016, 151). A autora percebe essa dinâmica de convívio e/ou diálogo entre personagens e aparições espectrais, desde Hamlet, como caminho para o cotejo entre passado e presente e sua conseqüente transformação:

O espectro é uma figura da lei que nos observa, nos vigia, nos olha sem reciprocidade (pois é ele que tem o direito de olhar, não nós), um arquivo que volta e nos interpela. [...] Nossas respostas às interpelações dos espectros têm uma responsabilidade e um alcance político, pois podem influenciar o porvir. (Perrone-Moisés 2016, 151)

- 24 Para além da dramatização dos poetas, o romance propõe a imbricação de seus textos ao inserir excertos de seus poemas deformando ou reformando o verso para que se adapte à forma da prosa, omitindo também qualquer referência a título e/ou autoria. Os escritos literários – tal como a figura de Pessoa, a presença de Camões, Borges, Eça – são visitas que não anunciam sua chegada, não alardeiam sua permanência. O entrecruzamento dessas vozes ecoa e/ou reflete a narrativa do romance, estabelecendo com ele uma relação de complementaridade.
- 25 A decisão de Reis de se retirar e desaparecer na companhia de Pessoa para o mundo dos mortos, em meio ao período de fortalecimento do autoritarismo e da violência em Portugal, Espanha e outros países da Europa, fecha o ciclo de deslocamento e inadequação do poeta-personagem: não há espaço para um Ricardo Reis contraditório, em conflito com o mundo que exige mobilização. Para além de uma batalha com a crueza das situações que testemunha, a saber, o alastramento de ideias e práticas nazifascistas, Reis personagem romanescas vive em conflito com suas peculiaridades (características do heterônimo Reis); são facetas inconciliáveis. Em estado de estupefação, o Reis personagem tenta se convencer de que o Reis heterônimo ainda sobrevive:
- 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 2020, 424)
- 26 A partida de Reis e de Pessoa, que traduz o desaparecimento da poesia frente à brutalidade do autoritarismo, ocorre quando o criador comunica ao seu heterônimo: “O meu tempo chegou ao fim” (Saramago 2020, 427).
- 27 O filme *O ano da morte de Ricardo Reis*, de João Botelho (2020), atento ao caráter problematizador da presença de múltiplos discursos no romance, apresenta uma feição autorreflexiva e autoconsciente. Apesar de ser realizado em tempos de cinema digital, o filme opta pela fotografia em preto e branco, uma escolha que reproduz um lugar-comum talvez deliberadamente, considerando que a estética do

filme em questão dialoga com a cinematografia dos anos 1930, a saber, o filme *noir*, o melodrama, os filmes de propaganda fascista e nazista, como forma de presentificar o espírito do tempo em que Reis e Pessoa se encontram.

- 28 A narrativa fílmica se constrói com referências visuais ao cinema do passado, aspecto que se faz presente nas metodologias de atuação (os atores adotam tons mais teatrais, reforçados por olhares, projeção de voz, movimentação gestual), na fotografia (que apela para recursos como névoa, iluminação dos rostos femininos, que no cinema dos anos 30 evidenciava a beleza das atrizes, promovendo o culto à ideia de diva hollywoodiana), na trilha sonora (dramática, sobretudo em sequências em que se percebe de forma mais acentuada a referência aos melodramas, como durante a cena em que Reis examina a mão de Marcenda) e na montagem (*fade in* e *fade out* circulares, sobreposição de imagens, cortes secos). Tais condutas discursivas evidenciam o tom paródico do filme, que se apropria de convenções consagradas no sentido de expor seus problemas e de pensar o cinema, sugerindo, com isso, um posicionamento crítico em relação à tradição.
- 29 Na sequência em que Reis vai a um comício salazarista, no qual se fazem presentes agrupamentos do partido nazista, há uma clara referência aos filmes de propaganda fascista e nazista, como *O triunfo da vontade* (1934) e *Os deuses do estádio* (1938). *O ano da morte de Ricardo Reis* reproduz os padrões da montagem e elementos de cena, como cartazes, bandeiras, simetria e sonorização. Contudo, não se vê nele a exaltação estética desses regimes, mas a exposição do mal-estar diante do transe coletivo. João Botelho utiliza as mesmas estratégias do cinema de propaganda para provocar uma reação de repulsa tanto em Reis, que participa do evento cercado da massa favorável ao alastramento do totalitarismo na Europa, como no espectador, que conhece os fatos que transcorreram como consequência dessa disseminação do autoritarismo.
- 30 A inserção de outros textos no filme ocorre a partir de elementos de *mise en scène* (os jornais estão por toda parte no quarto de hotel, o rádio ocupa um lugar de destaque na casa do protagonista), bem como a partir da voz das personagens: são interrupções do fluxo narrativo por meio das quais os atores exacerbam sua natureza de veículo de representação e olham para a câmera, recitam, assumem ou-

tras personagens. A performance se amplifica propondo, por exemplo, a artificialidade do discurso cinematográfico. As sequências em que Marcenda e Reis conversam sobre a condição física da jovem se aproximam dos filmes de melodrama, como *Escravos do desejo* (1934), abusando de uma trilha incidental que se estende pelas sequências inteiras e focalizando o exagero (deliberado) da atuação de Chico Diaz e Victória Guerra, que contrasta com o tom construído até aquele momento. Por meio dessa estratégia, realiza-se a exposição de elementos que são convencionalmente obscurecidos em nome da impressão de realidade no cinema, como o trabalho dos atores.

- 31 O conflito entre o discurso dos jornais e a sensibilidade poética que contrasta com a contemplação do espetáculo brutal ecoa na sequência em que Reis, ouvindo notícias no rádio, recita intensamente “Ouvi contar que outrora ...” ao mesmo tempo que compõe seus versos e reage violentamente. Há um embate de vozes: o poeta recita e escreve, a rádio noticia e, ao fim de tudo, prepondera o som do rádio, que acaba por reverberar os versos do poema: “Quando o rei de marfim está em perigo / Que importa a carne e o osso / Das irmãs e das mães e das crianças?”.
- 32 O tempo dos poetas chega ao fim, retiram-se Pessoa espectral, Reis deslocado, porém afetado pelo espetáculo de um mundo brutal, e fica Camões, representado pelo Adamastor, em seu grito pétreo, remetendo ao passado, sinalizando para um futuro potencialmente trágico, em sua expressão de desespero. No filme, a sequência do desaparecimento dos poetas é produzida em *contre-plongée*. No quadro, estão Reis e Pessoa diante da estátua do Adamastor, captados pela câmera de baixo para cima, recurso que amplifica o significado da presença de Camões entre os poetas. O filme, entretanto, parece extrapolar os significados desalentadores do romance sem anulá-los por completo. Considerando que o enquadramento em *contre-plongée* produz a impressão de que os elementos captados são maiores, transmitindo a ideia de poder, essa estratégia pode sugerir que, a despeito do contexto caótico e do desaparecimento dos poetas, ainda lhes pertence a faculdade de representar o mundo pela arte e assim suplantar o autoritarismo, acenar ao futuro. Por outro lado, é possível observar que a figura do Adamastor parece ainda maior que as de Pessoa e Reis por se localizar em um ponto mais alto do quadro: seu grito silencioso, mas plástico, e sua feição de desespero oprimem as

personagens, sugerindo que a potência de um futuro em desespero está à espreita dos poetas.

- 33 Assim como em *Ensaio sobre a cegueira* e *Blindness*, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* e sua adaptação cinematográfica compõem universos ficcionais em que violência e desumanização evocam significados políticos. As linguagens literária e cinematográfica, em dinâmica de desmistificação de convenções discursivas e/ou estéticas, se coadunam com o compromisso de pôr em xeque suas potencialidades e reconhecer sua própria falibilidade, propondo, por extensão, o desnudamento das realidades aceitas.

AZERÊDO, Genilda. “Dois modos de (fazer) ver: a propósito de *Ensaio sobre a cegueira*”. In AZERÊDO, Genilda. *Reencenando imagens e palavras*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 121-138.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”. In *O que é o cinema?* Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 113-135.

BOTELHO, João. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Produção de Alexandre Oliveira. Portugal: Ar Filmes, 2020. 129 min. P&B. son.

BRITO, João Batista de. “Literatura, cinema, adaptação”. *Graphos*. 1996, v. 1, n° 2, p. 9-28. URL: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9179/4874> [acessado em 13 de setembro de 2022].

CERDEIRA, Teresa Cristina. “José Saramago: à guisa de homenagem”. *Metamorfoses*. 2011, v. 11, n° 1, p. 25-34. URL: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21824> [acessado em 16 de setembro de 2022].

FUKS, Julián. *Romance: história de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MEIRELLES, Fernando. *Blindness*. Produção de Niv Fichman; Andrea Barata Ribeiro; Sonoko Sakai. Brasil/Canadá/Japão: Miramax Films/Focus Features, 2008. 121 min. color. son.

PEREIRA, Kira S. *Se podes ouvir, escuta: a gênese audiovisual de Ensaio sobre a cegueira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextuali-

dade”. *Ilha do desterro* [online]. 2006, n° 51, p. 19-53. URL: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004> [acessado em 16 de setembro de 2022].

Português

O presente trabalho propõe, a partir da leitura dos romances *Ensaio sobre a cegueira* e *O ano da morte de Ricardo Reis* e de suas adaptações fílmicas, por Fernando Meireles e João Botelho, analisar de que maneira o discurso cinematográfico se apropria dos romances de José Saramago no sentido de aderir à sua natureza metaficcional e política, compondo textos fílmicos de feição autorreflexiva.

Français

Ce travail propose, à partir de la lecture des romans *L'aveuglement* et *L'année de la mort de Ricardo Reis* et de leurs adaptations cinématographiques par Fernando Meirelles et João Botelho, d'analyser comment le discours cinématographique s'approprie les romans de José Saramago dans le sens d'adhérer à leur nature métafictionnelle et politique, en composant des textes filmiques à caractère autoréflexif.

English

This work proposes, based on the reading of the novels *Blindness* and *The year of the death of Ricardo Reis* and their filmic adaptations by Fernando Meirelles and João Botelho, to analyze how the cinematographic discourse appropriates José Saramago's novels in the sense of adhering to their metafictional and political nature, thus composing filmic texts with a self-reflexive feature.

Mots-clés

littérature, cinéma, métafiction, autoréflexivité, politique

Keywords

literature, cinema, metafiction, self-reflexivity, politics

Palavras chaves

literatura, cinema, metaficção, autorreflexividade, política

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

Universidade Federal Rural do Semi-Árido cicera.cajazeiras@ufersa.edu.br

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

Deste mundo e do outro: *um Saramago em botão*

Deste mundo e do outro : un Saramago en herbe

This World and the Other: a Saramago in the Making

José Vieira

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1560>

José Vieira, « Deste mundo e do outro: *um Saramago em botão* », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 24 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1560>

CC BY

Deste mundo e do outro: *um Saramago em botão*

Deste mundo e do outro : un Saramago en herbe
This World and the Other: a Saramago in the Making

José Vieira

Texto integral

Texto integral

Uma árvore geme se a cortam, um cão gane se lhe batem, um homem cresce se o ofendem.

José Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*

- 1 Celebrar o centenário de José Saramago é um ato de civilização e de cultura. O único Prémio Nobel da Literatura em língua portuguesa ocupa o lugar dos imorredouros, não só pela sua escrita única, mas também pelas suas personagens, reflexo da condição humana, assim como do seu constante empenho no pensamento sobre a existência desta espécie que somos, ao mesmo tempo bondosa e capaz das maiores atrocidades.
- 2 O autor de *Levantado do chão* é mormente conhecido pela escrita de romances, espaço, de resto, onde conquistou o seu lugar ao criar uma voz e um estilo único e tão característico. No entanto, cremos que a voz do Saramago romancista e criador de mundos e personagens surge nos finais dos anos 60, com a escrita das crónicas publicadas pela primeira vez no jornal *A Capital*, entre 1968 e 1969, e reunidas em livro em 1971, sob o título *Deste mundo e do outro*.
- 3 Assim, se “um homem cresce se o ofendem” (Saramago 1991, 324), como ficou plasmado na epígrafe que agora recuperamos, não é menos certo afirmar que um livro, uma escrita e um escritor nascem se forem cultivados e lidos. É o caso da escrita e da obra de José Saramago. Falar, pois, de um Saramago “em botão”, parafraseando, assim,

as palavras que Pessoa escreveu sobre Álvaro de Campos na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro (Pessoa 1999, 344), é dar luz a um campo da narrativa saramaguiana que merece mais atenção, pois é nele que encontramos muita da seiva literária que o escritor virá a utilizar no seu labor.

- 4 Antes de mergulharmos na obra, escutemos as palavras de Saramago a propósito da escrita das crónicas, pois é na palavra pensada, dita e escrita que podemos apresentar novos horizontes de expectativa e novas linhas de reflexão.
- 5 Em *Diálogos com José Saramago*, Carlos Reis pergunta ao escritor se ele tem noção “de que a sua obra – vamos agora falar dos anos 70 em diante – evoluiu” (Reis 2015, 44). A resposta do Nobel não podia ser mais direta:

Eu não sei se ela evoluiu. Penso que temos que voltar um pouco atrás, ou seja, às crónicas que foram mais ou menos publicadas entre os anos 68 e 72; são crónicas que eu publiquei n’A Capital e no Jornal do Fundão. Acho (o estudioso pode ter outra opinião, perfeitamente legítima e se calhar mais fundada), acho que, para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo [...] aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como perceção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crónicas. (in Reis 2015, 44)

- 6 O autor d’*O ano da morte de Ricardo Reis* coloca, assim, as crónicas como um marco inicial, uma *fons et origo*, o lençol freático literário de tudo aquilo que o romancista viria a ser. Se é certo que o romancista não é o cronista, não será falso afirmar que é também graças ao cronista, e à sua escrita desimpedida e escorreita, que o romancista se descobriu por inteiro durante a oficina de *Levantado do chão*.
- 7 Recuando até 1968 e à correspondência que Saramago trocou com José Rodrigues Miguéis, é fácil entender como este último vislumbra nas crónicas de Saramago uma nova forma de escrever e de perscrutar o mundo. Escreve Miguéis a 24 de julho de 1968:

As suas Crónicas são excelentes, por vezes óptimas, e sempre de leitura absorvente; novas ou pelo menos raras no nosso ambiente de doutrinas [...]. Nunca [...] cai no fácil, no corriqueiro, no sentimental

de bairro [...]. Você consegue sempre evitá-lo, mesmo nos quadros de rua [...] consegue sempre ser simples (que é o mais difícil) dentro da complexidade do seu estilo de Poeta. Porque estas crônicas são de um Poeta, pela visão e pela linguagem: algo críptica (como é devido!) mas sempre sugestiva e tão visual, e em geral risonha. (in Pereira 2010, 256, destacado do autor)

- 8 Não podemos esquecer o facto de que, à data, Saramago tinha publicado, para além de *Terra do pecado* (1947), dois livros de poesia, *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970), daí o escritor e dramaturgo falar de Saramago como um poeta e não como um prosador ou romancista. Todavia, é na observação seguinte de Miguéis que podemos antever tudo aquilo que Saramago seria, e talvez já o fosse, seguramente, não apenas como artista, mas sobretudo como cidadão e ser humano:

Você desenha e colora a escrever! [...] Ao invés dos nossos cronistas e comentadores sentenciosos, que tudo vêem através dos vidros defumados de doutrinas mal digeridas, V. tem uma “filosofia” que, sem ser otimista, antes levemente céptica, amarga e protestante, nos leva a crer e a agir. (in Pereira 2010, 257)

- 9 Ora, Miguéis enfatiza ao mesmo tempo a subjetividade criativa de Saramago e a sua capacidade crítica e de observação. Ainda antes do romancista que viria a ser, o cruzamento de autor e narrador surge de forma evidente nas crônicas, não só por ser um género narrativo em que se relata, em termos subjetivos e de forma breve, “um episódio singular, um incidente ou uma ação observados no quotidiano do cronista”, mas também por traduzir “uma certa temporalidade histórica e uma circunstância de vivência pessoal”, como escreve Carlos Reis (2018, 69). O Saramago cronista é já, ainda que em botão, o Saramago romancista que surgiria anos depois.
- 10 Se é certo que hoje parece ser mais simples e cómodo afirmar que o cronista tinha já em si aquilo que viria a ser o escritor, uma vez que é uma observação feita *a posteriori*, a verdade é que os temas abordados, assim como as linhas de reflexão e pensamento, mais do que evidenciarem o artista, falam do homem e do cidadão.
- 11 Assim, ao invés de tentadoramente colocarmos Saramago na linha daqueles escritores que começaram a sua carreira escrevendo

crônicas, qual vocação narrativa – lembremos Eça de Queirós no *Distrito de Évora*, por exemplo –, recuperemos as palavras do autor de *Caim*:

Provavelmente o que há é o seguinte: é que não só nas crônicas, mas em tudo aquilo que foi sendo escrito, incluindo as crônicas políticas, incluindo a poesia de que se fala pouco [...], é possível fazer isso a que chamo as preocupações da pessoa que o autor é, independentemente de méritos estéticos. E penso que assim se observaria uma coerência, uma tentativa, um esforço para dizer e para dizer-se que pode ser uma espécie de fil rouge que acompanha toda a obra. (Reis 2015, 55)

12 O que as crônicas ajudam a descobrir é, pois, aquilo que o nosso Nobel é como pessoa, “bem como aqueles que serão os temas e alguma coisa do seu futuro estilo enquanto autor, [...] verdadeiro manancial, ou manual, [...] do universo ficcional da *pessoa-escritor*” (Arnaut 2008, 18, destacado da autora).

13 A capacidade de ver e de observar do Saramago cronista, que é também o Saramago escritor e cidadão, será aprofundada e desenvolvida ao longo da sua carreira literária, pois, nas palavras do próprio:

O que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (e que continuarão a ser fundamentais), procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham e que podem ser de carácter tão imediatamente político [...] como podem ser interrogações de outro tipo. (Reis 2015, 47)

14 Num artigo intitulado “O autor como narrador”, Saramago volta a falar da importância do cidadão que escreve e se identifica com o narrador: “um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor” (Saramago 1997, 40). Ver, observar, pensar no que se viu e transformá-lo em escrita é, pois, um ato de consciência cívica, ao mesmo tempo que pode ser um ato estético-literário.

15 Mergulhemos nas crônicas para melhor entendermos como o Saramago de *Deste mundo e do outro* vê as coisas a partir da escrita. Na

crônica intitulada “O fato virado”, o autor reflete sobre o último dia do ano e sobre as pessoas fazerem projetos de mudanças que nunca irão concretizar, colocando em evidência não só a nossa hipocrisia, como a nossa preguiça e comodismo. Escreve o cronista:

Incorrigível fabricante de ilusões, o homem (eu, tu, aquele) nunca o é tanto como no último dia do ano. [...] Pois no último dia do ano viramos fatos. O mentiroso vai ser verdadeiro, o hipócrita será sincero, o leviano descobre que a constância é virtude que lhe convém, o invejoso já promete aplaudir, o avarento começa a desabotoar as algibeiras. Enfim, o que é mau, prejudicial e nocivo, ali mesmo se desdiz e arrepende. Vai principiar a fraternidade universal. E isto é tão certo que ainda os calendários designam assim o primeiro dia de janeiro. [...] E não há remédio para isto? Pois não há, não. A natureza humana é mesmo assim e o homem lobo do homem, declara o meu barbeiro, que tem o espírito tão afiado como a navalha com que não me barbeia. (Saramago 1986, 84)

- 16 A par das reflexões sobre a natureza humana, o cronista intercala de forma sadia e harmoniosa aquilo que é a sua opinião com a introdução de uma personagem do quotidiano, um barbeiro que adquire o estatuto de sábio, ao proferir o adágio “homem lobo do homem”, que Saramago irá explorar, posteriormente, em diversas obras, como os *Ensaio* ou *As intermitências da morte*, entre outras. E o cronista continua:

Mas não será possível?, insiste esta ingenuidade de nascença que alguns desgostos me tem dado. Possível, possível, talvez, é o que responde o meio-oficial dando enérgicas e rápidas tesouradas na atmosfera. Mas era preciso um mundo diferente. Primeiro, que todos os dias fossem o último do ano, para não dar tempo a arrefecerem as promessas. Depois, e aqui é que está a dificuldade maior, que a verdade fosse tão lucrativa como a mentira, que a sinceridade desse mais proventos que a hipocrisia. E por aí fora, trocando tudo. Afundo-me na cadeira, desanimado. Julgava-me com um barbeiro e sai-me um profeta, um Elias. Quando, finalmente, me apanho na rua, respiro. Procuo bem dentro de mim e encontro os defeitos todos. Não me falta nada. Nem sequer a frase que atiro à mulher que pede esmola: “Tenha paciência”. Pois a paciência é também uma virtude, como todos nós aprendemos e não esquecemos. (Saramago 1986, 84-85)

- 17 O diálogo encetado com o barbeiro e a sua elevação a personagem, ainda que fugaz, fazem do cronista um narrador que pode, assim, legitimar as suas opiniões e observações sobre o mundo e sobre aqueles que nele habitam. Deste modo, o Saramago cronista e cidadão é também um ensaísta imbuído da mais completa humanidade. Quando escreve “procuro bem dentro de mim e encontro os defeitos todos”, o cronista-autor-narrador não se exclui do mundo em que vive. Antes pelo contrário, participa nele de forma ativa. Não por acaso, Saramago dirá: “provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (Reis 2015, 50).
- 18 A crónica é também ela um laboratório de escrita, de observação e de análise. O espaço ou o lugar das pinceladas breves, do manual que se irá pintar e escrever com palavras, personagens e mundos.
- 19 No aparente desfasamento que surge no final da crónica já citada, encontramos uma relação com as palavras de George Steiner em *O silêncio dos livros*:
- Enquanto professor, alguém para quem a literatura, a filosofia, a música ou as artes são a verdadeira substância da vida, como poderei eu exprimir a necessidade que sinto de uma lucidez moral, consciente das necessidades humanas e da injustiça que torna possível uma cultura a tal ponto elevada? As torres que nos isolam são mais sólidas do que o marfim. (Steiner 2007, 49)
- 20 Acreditamos que o teor da reflexão de Saramago quando escreve em relação aos seus defeitos e aos da humanidade é o que também ocupa o pensamento de Steiner. A mesma humanidade que escutava as cantatas de Bach ou as sonatas de Beethoven durante a noite era capaz de, no dia seguinte, queimar e matar em câmaras de gás milhares de pessoas inocentes.
- 21 Enquanto cronista, Saramago sai do barbeiro sentindo-se um Esteves sem metafísica que se apercebe da crueldade do ser humano; em Steiner, por seu turno, é a angústia de tentar perceber como é que a mais subida humanidade e cultura permitem a injustiça, a fome, a guerra, a barbárie e a morte. O cronista que sai da barbearia e relata a sua história é já o Saramago que se diz “pessimista e cético em relação a esta coisa que nós chamamos espécie humana, em relação

ao que estamos a fazer do mundo e de nós próprios” (Reis 2015, 51). O discurso narrativo do nosso Nobel revela, desde as suas primícias, “uma tentativa literária de instauração paradigmática de uma nova cultura e de uma nova sociedade” (Real 2021, 207).

- 22 Intitulada “A cidade”, a crónica que abre *Deste mundo e do outro* encontra-se pejada de referências intertextuais, seja em relação à narrativa homérica e às batalhas mitológicas, seja ainda ao episódio bíblico de José no Egito.
- 23 Naturalmente que as reverberações literárias, mitológicas e culturais acabam por ter impacto biográfico, pois o homem “que vivia fora dos muros da cidade” (Saramago 1986, 11) pode muito bem ser o Saramago escritor e cronista que chega a Lisboa praticamente desconhecido do mundo literário português.
- 24 A crónica termina quase da mesma forma como se inicia, com a intemporal expressão que serve para desatar o novelo de qualquer história: “Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. E a cidade era ele próprio. Cidade de José se lhe quisermos dar um nome” (Saramago 1986, 13).
- 25 A cidade de José é Lisboa, mas parece-nos mais pertinente ver nas crónicas a verdadeira cidade que o cronista relata e (re/des)constrói, invocando memórias, lugares, pessoas e acontecimentos que ultrapassam o contexto particular e nacional, mas sem nunca o esquecer ou pôr de parte.
- 26 No que diz respeito à memória, Saramago invoca não só a velha casa da infância, como também os seus avós, Josefa Caixinha e Jerónimo Melrinho. Aliás, este cenário e estas figuras voltarão a aparecer em *A bagagem do viajante*, de 1973, no discurso de Estocolmo, em 1998, e posteriormente, em 2006, n’*As pequenas memórias*.
- 27 Na crónica intitulada “As bondosas”, o autor recupera a casa da infância enquanto invoca a importância da memória com a passagem do tempo:

O desaparecimento das coisas é grave. Se me é permitido exprimir-me assim, direi que a casa organizava o espaço de uma certa maneira [...]. E agora estava ali outra casa [...]. Vi e passei adiante, e nem sequer olhei para trás. Nada tinha que ver com o que ali ficava: uma

casa sem passado, que o virá a ter, por certo, mas que, moldado num outro espaço, não será meu. Desta maneira é que morrem as infâncias, quando os regressos já não são possíveis, porque as pontes cortadas baixam para a água infatigável as vigas desunidas no espaço alheio. Então não há outro remédio senão fazer como a cobra: largar a pele em que já não se cabe, deixá-la no chão, entalada no mato rasteiro, e passar à idade seguinte. A vida é breve, mas cabe nela muito mais do que somos capazes de viver. (Saramago 1986, 40)

- 28 Os regressos impossíveis transformam-se, pois, em matéria de uma crónica, superando assim a barreira do tempo e da sua inexorabilidade. Todo o espaço, toda a infância, todos os lugares se tornarão um dia inevitavelmente numa memória. Por seu turno, a memória presente nestas crónicas, para além de servir de mecanismo de recuperação ou preservação de um passado, serve também como âncora ou fio condutor do escritor que Saramago virá a ser.
- 29 Em *A salvação do belo*, Byung-Chul Han escreve que “a vista mantém a distância” e que, sem a distância, “não é possível a mística” (Han 2016, 14). Relendo hoje as crónicas presentes em *Deste mundo e do outro*, torna-se evidente não só o fulgor literário que Saramago irá explorar no futuro, mas também a oficina do romancista em criação, uma vez que a escrita e as reflexões do autor português demonstram desde logo a sua vocação narrativa e literária.
- 30 Recuperando o texto “A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal”, dos anos 1990, Saramago escreve o seguinte sobre a relação entre as crónicas e os romances que lhes sucederiam:

E à pergunta, ingénua mas inevitável, de se ao escrever aqueles textos breves nos estávamos preparando, conscientemente, para o romance, a única resposta honesta que podíamos dar, e temos dado, foi a de que, então, nos encontrávamos tão longe da simples ideia de um dia virmos a escrever histórias de trezentas ou quatrocentas páginas [...]. De todo o modo, os factos estão à vista: entre a primeira linha da primeira crónica e a última linha do último romance, parece ser discernível um fio contínuo ligando tudo [...] a esses romances para os quais a crónica foi insciente aprendizagem, que sem ela não teriam existido, ou teriam existido de outra maneira, para nós inimaginável. (Saramago 1990, n.p.)

- 31 Sem as crónicas, os romances e as obras posteriores não teriam sido como foram e, de facto, os sinais encontram-se em diversos textos¹. A universalidade da condição humana parece surgir ao longo de várias crónicas, através da reflexão em torno de episódios e personagens que expõem tanto da nossa grandeza, união e generosidade como da nossa malvadez, hipocrisia e injustiça.
- 32 Em “Carta para Josefa, minha avó”, Saramago realça a beleza e a serenidade daquela mulher que, aos noventa anos, com o fogo da “adolescência nunca perdida”, afirma: “o mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer!” (Saramago 1986, 28). Já na crónica “O meu avô, também”, o autor destaca o valor do silêncio e da palavra, da palavra que salva quando usada no tempo certo e de forma exata, capaz de habitar e superar o tempo e a memória, transformando-se, portanto, em literatura:

Recordo agora aquela noite morna de verão, que dormimos, nós dois, debaixo da figueira – ouço-o ainda falar da vida que tivera, da Estrada de Santiago que sobre as nossas cabeças resplandecia [...]. Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia vai ter a premonição (perdoa a palavra, Jerónimo) de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, dos frutos que não voltará a comer, das sombras amigas. (Saramago 1986, 30-31)

- 33 Isabel Moutinho, num artigo intitulado “A crónica segundo José Saramago”, escreve que o desiderato do autor é, desde logo e desde aquelas crónicas que constituem *Deste mundo e do outro*, “a vontade de superar o efémero”. De facto, a tal esforço interessará, “para além da limitação temporal da crónica, a do próprio ser humano” (Moutinho 1999, 81). É o que acontece nas crónicas “O amola-tesouras”, “Salta, cobarde”, “O planeta dos horrores” e “A neve preta”.
- 34 Em “O amola-tesouras”, o cronista recupera essa figura da sua memória e do passado, introduzindo-o sem pretexto aparente: “como vou eu agora, por exemplo, saber por que bulas me aparece um homenzinho de boina basca desabada, a empurrar a sua maquina de uma roda só” (Saramago 1986, 33). O aspeto da figura, assim como a efabulação que Saramago dela faz, transformam-na num elaborado

esboço de uma personagem. Leiamos as palavras e a criação do ambiente externo e íntimo para vermos o amolador:

A rua estava tranquila, recatada, com roupas às janelas, talvez cravos, se era o tempo deles, ou sardinheiras, que têm o tempo quase todo. [...] A mim, que espreitava por trás dos vidros, fazia-me arrepios a expressão concentrada do amolador, atento ao fio, como se para ele não houvesse (e não havia) missão mais importante na vida do que dar a cada qual um gume bem vivo que serviria para a prosaica tarefa de descascar batatas, para degolar menos prosaicamente uma galinha (eram então raridade os frangos), ou pôr ao sol as tripas de um inimigo. Indiferente, o amolador dava o gume. Quanto à serventia, se lho perguntassem, talvez respondesse com uma ária da sua flauta. Às tantas, sumia-se. [...] Entretanto, ao longe, o som da flauta esmorecia. E eu, rapazinho que vivia apertado na pele que lhe coubera, lançava o bafo às vidraças e traçava desenhos incompreensíveis, com a vaga inquietação de quem adivinha que há nas coisas sentidos ocultos que só ocultamente podem ser entendidos. (Saramago 1986, 34)

- 35 Do aparente prosaico de uma crónica, surgem ideias e diversas realidades sobre o trabalho do amola-tesouras. É a imaginação do cronista criança, mas também do cronista homem adulto, que constrói uma possibilidade de leitura sobre aquela personagem. A ária da flauta daquele homem parece encantar e seduzir, como Hamelin.
- 36 Nas crónicas “Salta, covarde!” e “O planeta dos horrores”, Saramago realça a maldade humana e revela um pessimismo latente em relação aos nossos comportamentos e atitudes. Na primeira, o cronista relata a história do suicídio de um jovem alemão incentivado por transeuntes que observam o seu desejo de saltar de uma altura considerável. Ainda que caia na rede estendida pelos bombeiros, o jovem Jürgen não resiste às lesões e hemorragias internas. Escreve Saramago:

Era esta história que eu tinha para contar. Aí a tem, leitor. Faça dela o que quiser. Neste planeta Terra, que os homens habitam, há horas de felicidade, sorrisos, amor, alguma beleza, flores para todos os gostos. E há os monstros. Não se distinguem de nós, que o não somos. Têm um lar, família, amigos, uma vida normal. [...] Disseram apenas: “Salta, covarde!”. Depois vão jantar, dormem em boa paz, defendidos pela lei

e defensores dela. E beijam os filhos. Adeus, Jürgen. Que desgostos seriam os teus, não sei. Mas que desgosto maior que este de viver no meio de uma humanidade assim? (Saramago 1986, 184)

37 Da mesma substância é a crónica “O planeta dos horrores”:

Se o leitor cuida que eu sou masoquista, desengane-se. Gosto da luz do dia, da claridade, do aperto de mão de um amigo, de uma boa palavra reconfortante, gosto da esperança, amo o amor, amo a beleza das coisas e das pessoas (que todas são belas) – mas tudo isto me pode ser tirado de um momento para o outro. Em todo o mundo há mísseis apontados para todo o mundo, por cima do mundo cruzam-se aviões com bombas nucleares capazes de derreter o mundo, em certos sítios do mundo estão guardadas bactérias suficientes para exterminar a vida em todo o mundo. (Saramago 1986, 192)

38 Em ambas as crónicas, recuperamos a ideia de um Saramago atento aos problemas do mundo e à crueldade humana, refletindo, tal como Steiner, sobre a possibilidade de viver num mundo capaz de criar *Romeu e Julieta*, *Anna Karénina* e, ao mesmo tempo, guerras, pestes e todo o tipo de injustiças e desigualdades. A substância dos textos continua atual porque somos a mesma humanidade, a mesma matéria, com a diferença de termos mais conhecimento e/ou informação e acesso ao conhecimento e experiência do mal, do bem, da justiça e da injustiça. Não por acaso, nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago escreve, a 21 de janeiro de 1997: “apesar de tudo, não creio que o mal seja o motor que faz bater o coração humano. Embora me pareça igualmente que não é o bem que o faz bater” (Saramago 1999, 23).

39 É esse ceticismo consciente e atento das crónicas que surgirá, posteriormente, nos romances. Na crónica “A neve preta”, Saramago ilumina, uma vez mais, as funduras da alma humana, desta feita através do desenho de uma criança que pinta a neve de preto. Impaciente, a professora não compreende, revelando, deste modo, a face intolérante e irascível do ser humano:

Sobre esta cena sem mistério cai a neve, e esta neve é preta. Porquê? “Porquê?”, pergunta a professora, em voz alta, à criança. O rapazinho não responde. Talvez mais nervosa do que quer mostrar, a professora insiste. [...] A criança está de pé, muito séria, um pouco trémula. E, por fim, responde: “Fiz a neve preta porque foi nesse Natal que a

minha mãe morreu.” Daqui por um mês chegaremos à lua. Mas quando e como chegaremos nós ao espírito de uma criança que pinta a neve preta porque a mãe lhe morreu? (Saramago 1986, 205)

- 40 A sensibilidade de um cronista, de um homem e de um cidadão que nunca exclui a livre reflexão e o pensamento próprio dos seus textos, sejam eles textos escritos para um jornal, sejam romances, é uma das marcas que fará de Saramago um autor de alcance universal.
- 41 Não por acaso, um ano após a saída de *Deste mundo e do outro*, João Palma-Ferreira escreveu uma resenha sobre a obra afirmando que a José Saramago “ficamos a dever um dos mais belos livros de crónicas até agora publicados em Portugal” (Palma-Ferreira 1972, 83). Para o ensaísta, esta obra de Saramago ultrapassa a mera terminologia, uma vez que não será fácil “classificar este livro caleidoscópico onde a realidade é atacada pelo irreal [...]. Nem será necessário classificá-lo: crónicas, contos, antecipação, memorialismo, confissão... que importa o rótulo?” (Palma-Ferreira 1972, 84).
- 42 Um outro tema que este Saramago em botão aborda nas crónicas e que estará presente sobremaneira em muitos dos seus romances é o da história enquanto narrativa do que aconteceu, do que não aconteceu e do que poderia ter acontecido, lógica, aliás, muito cara à estética post-modernista.
- 43 Na crónica “O Direito e os sinos”, Saramago resgata uma figura esquecida da história, neste caso, da história italiana, mas que, pela sua representatividade, é um símbolo de todas as personagens, de todos os momentos e realidades esquecidos pela história ou que não ficaram registados por não terem do seu lado o poder político, religioso ou institucional. Escreve o nosso Nobel:

Que é, que não é, quem morreu que não sabemos – e eis que o sino se cala e à porta da igreja aparece o camponês que estivera a fazer as vezes de sineiro. Dobra o espanto como tinha dobrado o sino, e, às perguntas, o camponês responde: “Toquei a finados pelo Direito, porque o Direito morreu.” Assim mesmo, como quem já sabia que falava para a História. Este camponês, diz o narrador, via todos os dias o senhor da terra tirar-lhe uma fatia do seu pequeno campo. Reclamou, protestou, sem resultado. Então decidiu anunciar urbi et orbi – o mundo pode ter o tamanho de uma aldeia – a morte do Direito. Se

a história é inventada, juro que não a inventei eu. Encontrei-a, num livro, preto no branco, em letra de forma, com nome de autor e editor – todas as garantias, portanto. Vou, pois, pela verdade deste camponês e do seu acto, no século XVI e em Florença. E agora imaginemos os sinos do mundo, em todos os templos que usem sinos para chamar, chorar e protestar, dobrando a finados, num ressoar universal que salta de cidade em cidade, por cima das fronteiras, lançando pontes sonoras por sobre os oceanos. Vamos ensurdecer todos. Quem poderá suportar este clamor? Não há, bem sabemos, maneira de remediar as muitas injustiças da vida. Mas o esquecimento a que estava condenado o meu camponês, antes de eu o descobrir no século XVI e em Florença, passa, por obra minha, a ter emenda. Proponho, pois, um grande peditório público para um monumento ao aldeão anónimo que fez do seu coração ofendido um sino. (Saramago 1986, 148-149)

- 44 O monumento ao esquecido, ao pobre, ao oprimido, enfim, ao anónimo, será uma constante na obra de Saramago. Lembremos, de imediato, os Mau-Tempo de *Levantado do chão*.
- 45 A preocupação de Saramago levá-lo-á, na sua obra, a resgatar e a invocar para a história todos aqueles que não têm voz, recuperando as palavras de Paul Ricœur, quando o filósofo se refere a estas pessoas como as “ausentes da história”, isto é, “videntes que existiram antes de se tornarem ausentes” (Ricœur 2007, 374). Esta lógica está muito presente na narrativa saramaguiana; vejamos por exemplo, a seguinte descrição do *Memorial do Convento*:

Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, mas nenhum o tal, [...] e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos. (Saramago 2016, 266-267)

- 46 Podemos ver como “a ficção histórica [...], mesmo parodicamente, mais e melhor se identifica com o conteúdo da História que, de um modo ou de outro, sempre tende à recuperação do passado” (Arnaut 2002, 310). Eduardo Lourenço escreve que a ficção saramaguiana nasce de um propósito de reescrever uma história que já está escrita, e que se vive e aceita como verdade “de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção *não inocente*” (Lourenço 2017, 279). Já Fokkema, a propósito do universo do post-modernismo, diz-nos que:

As palavras inventam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornaram-se a única justificação para o nosso mundo. Por essa razão, o pós-modernista continua a falar, ainda que tenha consciência de que não pode fazer mais do que reciclar significados cristalizados. (Fokkema 1988, 70)

- 47 É certo que o caminho que vai das crónicas de finais dos anos 60 até ao começo da escrita dos romances é longo. Todavia, os temas, as ambiências, alguns lugares e imaginários começam a ser esboçados naqueles breves textos, ainda que de forma insciente. Transversal a toda a obra saramaguiana, no género e no tempo, é a importância da palavra, do pensamento e da reflexão.
- 48 De acordo com Lamberto Maffei, “só a escola [...] pode formar o modo de pensar e de agir” (Maffei 2019, 70); no entanto, a escrita de Saramago, e neste caso, as suas crónicas, são já uma forma de ler o mundo e de agir com as palavras. Se um homem cresce quando o magoam, uma crónica pode vir a ser um romance, ou, dito de outra forma, um cronista pode esboçar barbeiros filosóficos da mesma forma que o romancista cria mulheres que veem o interior das pessoas.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____ *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

FOKKEMA, Douwe W. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, 1988.

HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Gradiva, 2017.
- MAFFEI, Lamberto. *Elogio da palavra*. Trad. José Serra. Lisboa: Edições 70, 2019.
- MOUTINHO, Isabel. “A crónica segundo José Saramago”. *Colóquio/Letras*. Janeiro-junho 1999, nº 151-152, p. 81-91.
- PALMA-FERREIRA, João. “Deste mundo e do outro, de José Saramago”. *Colóquio/Letras*. Março 1972, nº 6, p. 83-84.
- PEREIRA, José Albino (ed.). *José Rodrigues Miguéis/José Saramago: correspondência 1959-1971*. Lisboa: Caminho, 2010.
- PESSOA, Fernando. *Correspondência (1923-1935)*, v. II. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- REAL, Miguel. *Pessoa & Saramago*. Lisboa: D. Quixote, 2021.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- _____ *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- SARAMAGO, José. “A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal”. Anos 1990. URL: <https://www.josesaramago.org/conferencia/a-chronica-como-aprendizagem-uma-experiencia-pessoal/> [acessado em 20 de junho de 2022].
- _____ *Cadernos de Lanzarote: diário V*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____ *Deste mundo e do outro*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____ *Memorial do Convento*. Lisboa: Porto Editora, 2016.
- _____ “O autor como narrador”. *Revista Ler*. 1997, nº 38, p. 39-41.
- _____ *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho, 1991.
- STEINER, George. *O silêncio dos livros*. Trad. Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradiva, 2007.
- THIMÓTEO, Saulo Gomes. *Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago*. Curitiba: Editora Appris, 2016.

1 Para uma leitura diversa e com outro aprofundamento, ver o livro de Saulo Gomes Thimóteo (2016).

Português

Publicado em livro pela primeira vez em 1971, *Deste mundo e do outro* é composto pelas 61 crónicas que José Saramago publicou no jornal *A Capital* entre 1968 e 1969. A nossa reflexão tem como objetivo perceber de que modo os temas abordados nestes textos breves vieram a servir de lençol freático literário para aquilo que seriam os grandes romances escritos a partir do final da década de 70. Se é verdade que foram obras como *Levan-*

tado do chão, Memorial do Convento, O ano da morte de Ricardo Reis, O evangelho segundo Jesus Cristo, entre tantas outras, que tornaram Saramago num escritor de latitudes universais, não é menos certo afirmar que muitos dos temas e motivos abordados nos romances encontram-se já nas crónicas. Falar, portanto, de um Saramago em botão é dar luz a um campo da narrativa saramaguiana que merece mais atenção, pois é nele que encontramos muita da seiva literária que o escritor virá a utilizar no seu labor.

Français

Publié pour la première fois sous forme de livre en 1971, *Deste mundo e do outro* comprend 61 chroniques que José Saramago a publiées dans le journal *A Capital* entre 1968 et 1969. Notre réflexion vise à comprendre comment les thèmes abordés dans ces textes succincts ont contribué à l'édification des grands romans écrits à partir de la fin des années 70. S'il est vrai que des œuvres telles que *Relevé de terre*, *Le Dieu manchot*, *L'année de la mort de Ricardo Reis*, *L'Évangile selon Jésus-Christ*, parmi tant d'autres, ont fait de Saramago un écrivain universel, nous pouvons également affirmer que nombre des thèmes et motifs abordés dans les romans se retrouvent déjà dans les chroniques. Parler donc d'un Saramago en herbe, c'est mettre en lumière un domaine de la production de Saramago qui mérite plus d'attention, car c'est là que l'on retrouve une grande partie de la sève littéraire qui nourrira son œuvre.

English

Published in book form for the first time in 1971, *This World and the Other* comprises 61 chronicles that José Saramago published in the newspaper *A Capital* between 1968 and 1969. Our reflection aims to understand how the themes addressed in those short texts contributed to the development of the great novels written from the end of the 70s onwards. If it is true that works such as *Raised from the Ground*, *Baltasar and Blimunda*, *The Year of the Death of Ricardo Reis*, *The Gospel According to Jesus Christ*, among many others, have made Saramago a universal writer, it is no less true to say that many of the themes and motifs addressed in the novels can already be found in the chronicles. To speak, therefore, of a Saramago in the making is to shed light on a field of Saramago's narrative that deserves more attention, as it is there that we find much of the literary sap that will feed his work.

Mots-clés

Saramago, chronique, personnage, roman, fiction

Keywords

Saramago, chronicle, character, novel, fiction

Palavras chaves

Saramago, crónica, personagem, romance, ficção

Deste mundo e do outro: um Saramago em botão

José Vieira

CLEPUL / Università degli Studi di Padova jose.vieira@unipd.it

jose.vieira@unipd.it

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

L'édification d'un contrefactuel ludique : l'écriture de l'uchronie chez José Saramago

A edificação de um contrafactual lúdico: a escrita da uchronia em José Saramago

The Construction of a game-centered Counterfactual: writing alternate History with José Saramago

Simon Dansereau-Laberge

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1561>

Simon Dansereau-Laberge, « L'édification d'un contrefactuel ludique : l'écriture de l'uchronie chez José Saramago », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 25 avril 2023.
URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1561>

CC BY

L'édification d'un contrefactuel ludique : l'écriture de l'uchronie chez José Saramago

A edificação de um contrafactual lúdico: a escrita da uchronia em José Saramago

The Construction of a game-centered Counterfactual: writing alternate History with José Saramago

Simon Dansereau-Laberge

Texte intégral

Les écritures de l'histoire (du siège de Lisbonne). L'uchronie en abyme

De la correction à la création, une subversion

L'uchronie abîme nos certitudes

L'historiographie en jeu (d'échecs et de pistes)

Le jeu contrefactuel : du principe indiciaire à la transgression

Petit cours d'écriture d'un récit contrefactuel

Contrefactuels et blasphème : l'Évangile panoptique

Contextualisation et transfictionnalité de la figure de Jésus de Nazareth

Analyse d'un contrefactuel transgressif

Texte intégral

- 1 On a souvent associé l'œuvre de José Saramago à une écriture de la transgression narrative, un style modelé par un large recours aux procédés métafictionnels où l'usage de la métalepse serait emblématique d'une certaine esthétique postmoderne. Sans me porter à contre-courant de ces constats, je propose de comparer deux romans de José Saramago en m'intéressant plus particulièrement au jeu contrefactuel qui y est à l'œuvre. Je poursuis une voie ouverte, peu de temps après la mort (physique) de l'auteur, par Sylvano Santini (UQAM, sémiologie et littérature) au regard de l'analyse de *Histoire du siège de Lisbonne*¹ par le prisme du genre uchronique dans un article intitulé « Le prix de l'inutilité ». Celui-ci s'inscrivait dans une étude collective plus large intitulée *Poétiques et imaginaires de l'événement*, proposant une analyse de l'œuvre par le prisme de l'événementiel comme trait structurant du genre de l'uchronie.

- 2 Avant de poursuivre, établissons ensemble ce qu'on entend par uchronie. L'uchronie² est un genre souvent associé à la science-fiction qui prend l'histoire réelle (ou postulée comme telle) et en modifie au moins un élément, très souvent un événement, qui deviendra le point de bifurcation, le moment de fondation d'une autre chronologie, celle-ci fictive. Si le projet que je mène ici est complémentaire à celui de Santini en ce qu'il défend aussi la présence de procédés uchroniques dans *Histoire du siège de Lisbonne*, je préfère l'intégrer dans un plus grand corpus que j'appellerai « les récits contrefactuels ». Ceux-ci englobent les écritures uchroniques, mais aussi certaines utopies et dystopies, des récits d'anticipation ayant perdu leur valeur prospective et d'autres formes d'expérience littéraire de pensée (*Aurais-je été résistant ou bourreau ?* de Pierre Bayard, par exemple). Nous verrons d'abord en quoi ce roman de Saramago, tout en problématisant l'écriture de l'histoire, met en abyme l'écriture de l'uchronie et du contrefactuel en établissant les bases d'une réflexion historiographique qui n'a rien à envier à l'analyse contrefactuelle en histoire telle qu'elle se fait aujourd'hui. J'essaierai ensuite d'identifier en quoi le roman nous propose un dispositif ludique qui repose sur une écriture indicielle, sur l'ironie référentielle et la mise à distance des mythes et des récits nationaux et religieux. Puis, dans un dernier temps, nous appréhenderons le fonctionnement contrefactuel et transfictionnel de *L'Évangile selon Jésus-Christ* dans l'idée de démontrer que l'effet de lecture qu'il crée est plus « conventionnellement uchronique » que la réflexion contrefactuelle sur l'écriture de l'histoire dans *Histoire du siège de Lisbonne*.

Les écritures de l'histoire (du siège de Lisbonne). L'uchronie en abyme

De la correction à la création, une subversion

- 3 Avant de nous pencher sur les particularités de *Histoire du siège de Lisbonne*, paru en 1989, résumons brièvement l'intrigue de ce roman. Raimundo Silva, la cinquantaine avancée, vivant seul, pris dans un quotidien rythmé par l'habitude, est correcteur pour une maison d'édition de Lisbonne. Après un entretien initial entre l'auteur du ma-

manuscrit et le correcteur, qui fait figure de prologue, nous sommes rapidement confrontés aux manquements (à la rigueur et à l'authenticité) repérés par le correcteur dans le manuscrit de cette première *Histoire du siège de Lisbonne* de l'historien. Ainsi, l'historien fait mention de caravelles au XII^e siècle et de cinq écussons (pourtant absents en 1147) sur le drapeau portugais. Il transcrit également un discours du roi fondateur jugé trop policé par le correcteur qui suggère d'ailleurs la possibilité qu'il ait été écrit par des ecclésiastiques (HSL, 45-47). Cette accumulation d'erreurs constatée, Raimundo Silva décide de commettre l'irréparable pour sa profession : il change un « oui » pour un « non » (ou plutôt un « ne pas »). Les croisés du nord et de l'ouest de l'Europe, que le mauvais temps avait fait mouiller non loin de Porto, refusent (au lieu d'accepter) la proposition du comte Afonso Henriques, futur premier roi du Portugal, d'assiéger Lisbonne. Cette première transgression, d'ordre social et professionnel, a d'importantes implications pour Silva, qui défie ainsi un auteur et, d'une façon générale, les pouvoirs et savoirs institués. Cependant, la répercussion la plus notable de cette transgression réside dans la possibilité de poursuivre une ample et sinueuse réflexion créative sur ce qui fait la matière et la manière de l'histoire.

- 4 Le constat de l'usage d'« anachronismes terminologiques », terme que je reprends à Silvia Amorim, pousse le narrateur du roman, à la fois à distance et avec le correcteur, à multiplier les « anachronismes narratifs » (ou devrait-on dire des « pan- » voire, des « omni-chronismes » ?), c'est-à-dire qu'il adopte une posture extérieure au temps : une instance de présent dans le passé, qui en affecte le ton, la lecture, le discours. Car, disons-le d'emblée, José Saramago, par le projet de son protagoniste et par l'usage d'un narrateur métaleptique, illustre les thèses de l'histoire contrefactuelle considérée comme outil épistémologique. En effet, « peser » le poids d'un événement, d'une série d'événements, sur une époque; réaffirmer l'indécidabilité du passé; réitérer le doute; décristalliser notre lecture (forcément rétrospective) d'une époque en offrant des points de bascule (sans poursuivre plus longuement qu'il n'en faut les chronologies parallèles et fictives), tel est le projet de la démarche contrefactuelle en histoire. Dans la conclusion de leur essai, *Pour une histoire des possibles*, les historiens Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou (2016, 206) défendent que le fait de circonscrire un *turning point*³, véritable nœud

de tension historique, et d'en explorer les conséquences directes (à court terme) serait méthodologiquement un outil à ajouter à l'analyse de l'historien (les conséquences à long terme étant réservées aux uchronies, au sens générique et littéraire du terme). Cet essai défend l'apport épistémologique du virtuel, des futurs nonavenus, et prétend que de telles pistes « défatalisent » nos représentations de l'histoire. Ce roman, écrit en 1989, près d'une décennie avant l'essai *Virtual history* de l'historien britannique Niall Ferguson⁴ et le retour en force de l'histoire contrefactuelle, montre que la réflexion de Saramago est d'une acuité remarquable.

- 5 Si l'on se plonge dans la construction du récit, on remarque que l'adjonction du prologue – qui fait figure de scène initiale où le correcteur s'entretient avec l'historien et auteur du manuscrit – avec la scène d'exposition où l'on rencontre Raimundo Silva dans son quotidien, donne à voir qu'il s'agit d'un correcteur ancré dans une forme d'éthique du détail. Un rapport à la lecture et au monde qui passe par l'authenticité. Pour faire une analogie avec la linguistique saussurienne, Silva préfère la « parole », là où l'historien offre une lecture de l'histoire du siège au niveau de la « langue »⁵. J'entends par là qu'il trouve dans le fin détail, le quotidien du passé, chez les oubliés, les petits de l'histoire, grâce aux contenus des almanachs et autres encyclopédies peu consultées, les fondements de l'authenticité, fondements qui entreront rapidement en crise à la lecture du manuscrit. L'historien semble défendre une vision événementielle de l'histoire qui ne s'attarde pas aux petites aspérités du passé. Il s'agit d'une vision qu'on pourrait associer à la macro-histoire⁶. On est promptement amené, au regard de plusieurs erreurs constatées, à se demander avec Silva ce qui fait histoire : l'avéré ou le raconté ? Or, l'institution aura jusqu'ici toujours fait ployer ses velléités : « Que le cordonnier se contente d'observer l'empeigne »⁷ (HSL, 41) semble-t-on lui répondre. Le correcteur ne pourrait s'aventurer à l'extérieur de la langue comme véhicule, comme matériau de l'auteur. Le roman illustre donc l'acte où l'artisan (correcteur) devient artiste, soit celui qui a autorité sur sa création :

Le hasard, ou plutôt la fatalité, a voulu que ces mots univoques fussent réunis sur une seule ligne, se présentant ainsi avec la force d'une légende, formant comme un distique, une sentence sans appel,

mais ils sont aussi une provocation, car ils semblent dire ironiquement, Fais de moi autre chose, si tu en es capable. (HSL, 49)

- 6 Ce qui était de l'ordre du hasard météorologique, le fait que les croisés en provenance de Dartmouth mouillent non loin de Porto à cause d'une tempête, devient contingence historique. Si l'on peut, d'une part, « filtrer » ce qui fait une histoire et, de l'autre, laisser passer des erreurs factuelles, ce qu'on appelle l'Histoire relève-t-elle toujours de la vérité ? Dans l'incertitude, Silva tranche.
- 7 L'événement fondateur, pour reprendre la terminologie d'Éric Henriot⁸, cet événement qu'on fera passer dans la fiction par le moment de la bifurcation, s'inscrit ainsi :

[...] maintenant le livre dit que Non, les croisés n'aideront pas les Portugais à conquérir Lisbonne, c'est écrit et par conséquent c'est devenu vrai, même si c'est une vérité différente, ce que nous disons être faux l'a emporté sur ce que nous disons être vrai et l'a remplacé [...]. (HSL, 50)

- 8 On peut voir une certaine tension qui s'opère lorsque l'écrit tient lieu et place du réel, tension qu'il faudra appréhender par le prisme de la relation entre histoire-récit et histoire-enquête.
- 9 Nous assistons ici à ce qui est un acte irréparable (sans l'intervention d'un erratum) pour la plupart, et de l'ordre du « réparable » pour Raimundo Silva et la Doutora Maria Sara pour qui il s'agit d'une autre histoire qui demande à être racontée. Je rejoins le constat de Françoise Lavocat dans *Théorie littéraire des mondes possibles*, quant à l'empreinte du présent sur le passé transformé : « Il n'est pas de fiction contrefactuelle qui n'ait pour objectif de livrer une vérité sur le monde actuel. » (Lavocat 2010, 42). Nous sommes conviés à un exercice de présentisme, ressort répréhensible pour l'historien, alors qu'il est, pour le contrefactualiste, un enjeu qui brûle les lèvres de l'écriture. Silvia Amorim ne dit pas autre chose dans *José Saramago : Art, théorie et éthique du roman*, lorsqu'elle observe qu'« [e]n faisant intervenir un narrateur ancré dans le présent qui s'adresse à un lecteur contemporain, [les romans de José Saramago] questionnent davantage le présent que le passé » (Amorim 2010, 83). En ce sens, la pensée contrefactuelle est bien le pendant d'une certaine historiographie qui

se refuse à une connaissance totale, objective et univoque de l'histoire, une historiographie partageant les sensibilités de la micro-histoire⁹.

L'uchronie abîme nos certitudes

- 10 Nous l'aurons compris, *Histoire du siège de Lisbonne* est le roman de la mise en scène d'une écriture transgressive, une écriture qui prend racine dans le présent pour apostropher l'effet des lectures instituées du passé par des intermédiaires. Il s'agit de voir la façon dont le narrateur saramaguien, qui transcende le temps passé, malmène la soi-disant authenticité des faits, souvent tirés de témoignages indirects et présentés aujourd'hui comme vérité irremplaçable. C'est un constat qui crée le terreau fertile pour « l'interventionnisme » du correcteur-créateur Silva, en soi, un nouveau « régime épistémique » : « La vraisemblance finit d'ailleurs par prendre le pas sur la vérité [...] » (Amorim 2010, 89). Le glissement de la recherche de la vérité vers une certaine esthétique du possible est parallèle à la tension entre histoire (factuelle) et fiction. Le symbole du *deletur*, outil de correction censé noter les parasites dans la phrase, peut être pris dans ce roman, par sa racine étymologique, comme le premier appel à un « qu'il soit détruit ». Que soient donc détruites nos certitudes au sujet des récits historiques trop empruntés, saturés de siècles de relectures idéologiques, semble nous dire le texte au sujet de ce mythe fondateur du Portugal.
- 11 Ainsi, son rapprochement avec l'uchronie semble inévitable. L'uchronie, qu'on représente souvent comme sous-genre de la science-fiction, sur le mode sériel, est associée sous cette acception à une forme d'histoire événementielle, intéressée par les grands hommes et les batailles-clés (Letourneux 2013, 123). Sylvano Santini précise quant à lui « que l'événement historique est une condition non pas de *visibilité*, mais, plus radicalement, de *possibilité* de l'uchronie » (Santini 2011, 158). Ce dernier fait référence au penchant esthétique-narratif d'un des précurseurs de l'uchronie, Charles Renouvier, qui privilégie les « sommités de l'histoire » pour réécrire l'histoire de l'Europe chrétienne. Dans les deux cas, ces expressions se réfèrent à une histoire *top-down*, surplombante, censée donner les lignes maîtresses d'un dynamisme en histoire et dont le reste est pur détail. L'imaginaire

historien ou historiographique est plus subtil et à la fois plus insidieux chez Saramago.

- 12 Ce que Sylvano Santini montre bien c'est qu'à contrario d'une histoire comme force déterministe, écrire l'uchronie chez Saramago est un acte performatif : « Tel est bien le sens de la liberté que s'autorise l'uchroniste : faire coexister le passé avec son présent. » (Santini 2011, 161). Ainsi, son protagoniste va à l'encontre d'une conception téléologique et prédéterminée de l'histoire. Grâce à cette transgression libératrice, qui n'est rien d'autre qu'une crise temporelle, le lieu devient « embrayeur » narratif entre les époques. Silva voit son Lisbonne autrement, comme débloqué de son ancrage temporel :

[...] Silva, qui se trouve justement sur l'emplacement de l'ancienne cité maure, a une conscience multiple, kaléidoscopique, de cette coïncidence historique et topographique, sans doute à cause de la décision qu'il a prise formellement et en vertu de laquelle les croisés ont décidé de ne pas aider les Portugais [...]. (HSL, 61-62)

- 13 Maria Sara, engagée comme directrice de la correction à la suite de la frasque de Silva, se pose rapidement en commanditaire d'un désir double : désir d'écriture et désir amoureux. À la surprise du correcteur, elle l'enjoint à « [prendre] par conséquent [sa] déviation au pied de la lettre » (HSL, 110). Inattendue, cette relation viendra assurer la pérennité de l'écriture contrefactuelle, une écriture qu'elle perçoit comme un acte politique.
- 14 Libéré des normes de son métier, et maintenant motivé par une forme de mécénat affinitaire, Raimundo Silva trouve le point d'achoppement de l'histoire nationale : ses origines. Si les croisés refusent, c'est que quelque chose les a poussés à ne pas accepter. Cet événement fondateur sera le discours de Dom Afonso Henriques. Réalisant qu'il faille peut-être même « inventer un autre discours, plus en accord avec l'époque, la personne et le lieu, ou simplement, avec la logique de la situation, et susceptible de justifier le refus fatal des croisés par sa substance et ses particularités » (HSL, 122-123), Raimundo Silva ouvre une réflexion contrefactuelle qui vient bousculer les postulats de cet « épisode » de la Reconquista. Et de cette fondation énonciative découlent plusieurs questions : À qui le roi s'adressait-il ? Comment l'a-t-il dit ? Comment s'est-il fourvoyé ? Tout ramène au

discours: de la source jusqu'à ses nombreuses relectures, le récit contrefactuel dans le roman s'institue rhétoriquement.

L'historiographie en jeu (d'échecs et de pistes)

Le jeu contrefactuel : du principe indiciaire à la transgression

15 Le détachement de Raimundo Silva de la version « officielle » du siège de Lisbonne de 1147 ne fait que gagner de l'ampleur à partir du discours d'Afonso Henriques. Pour autant peut-on qualifier ce roman de Saramago d'uchronique? Tenter de le résumer, ou simplement de l'associer à ce genre, à cette forme, lui ôterait une part de subtilité. Le texte ne répond pas à une partie des codes et des topoï repérés par Éric B. Henriet ou par Matthieu Letourneau. Il participe, sans aucun doute, d'un projet contrefactuel, en ce qu'il nie, et ce dès le premier quart du roman, ce qui est indéniable. Mais ne s'offrant pas directement, grâce à une mise en abyme de l'écriture en acte dans la fiction, comme un « artéfact uchronique » donné à lire tel quel¹⁰, le terme de contrefactuel permet d'ouvrir les lectures du texte. Car, voici que Raimundo Silva se retrouve avec une histoire, une chronologie parallèle qui demande à être écrite. Ces choix qui incombent à l'auteur répondent à un horizon plus large : celui d'une contrefactualité en acte. C'est ce que j'appellerai dorénavant, par souci de désambiguïsation, des « récits contrefactuels », des récits (qu'ils soient romans, contes, témoignages ou autres créations critiques) qui nous placent d'emblée face à une contradiction connue, repérable, proposant une autre série événementielle ou une autre dynamique historique et faisant appel à une connaissance générale ou légèrement située de la part du lecteur. Les récits contrefactuels sollicitent une série d'indices, de pistes, une série de coordonnées, de faits, d'énoncés, d'histoires, de fragments d'imaginaire social dont le texte assume une connaissance préalable ou un certain doute minimal de la part du lecteur.

16 Bien sûr, toute uchronie est contrefactuelle, en ce qu'elle prend l'histoire comme contre-exemple. Le contraire n'est pas vrai : le contrefactuel n'a pas à respecter un quelconque horizon d'attente esthétique. En me basant sur la définition énonciative du contrefactuel

proposée par Richard Saint-Gelais, spécialiste des métafictions, nous pouvons statuer que « [le] contrefactuel est un énoncé qui fait référence à un état de choses imaginaire, mais dans une proposition soumise à un jugement de vérité » (Saint-Gelais 1999, 62). Il semble opportun de se poser davantage la question du processus plus que de sa finalité. Pour le lecteur, ces propositions contrefactuelles ne peuvent être vraies (sauf exception), mais elles ne peuvent se lire pleinement qu'en posant le miroir du texte – souvent diffracté – vers le réel. *L'Histoire du siège de Lisbonne* tout comme *L'Évangile selon Jésus-Christ*, bien qu'ils soient identifiés comme des romans, se rapportent à un canon, un cadre qui, lui, est entièrement référencé et référentiel, en cela, dans ces textes, la fiction vient faire irruption dans le réel¹¹. C'est pourquoi je défends ici le concept de « cadre de référence partagé »¹², notion de sûreté, spécialement dans le sillage de la déconstruction postmoderne des discours sur le passé. Il est un cadre de connaissances minimales communes, postulées par le texte, dans lequel se joue une tension référentielle entre le Lecteur Modèle et le lecteur empirique. Il est le réel imaginé par le texte contrefactuel comme devant être connu du lecteur, relevant d'un imaginaire social ou d'un canon institué par l'enseignement (l'école, l'université, etc.). Le narrateur saramaguien sollicite d'ailleurs beaucoup son lecteur, « il se sert [de l'historiographie] et prend en considération les connaissances du lecteur, ses idées reçues concernant le passé et la façon de rendre compte de celui-ci » (Amorim 2010, 86).

- 17 Il s'agit ainsi de voir ce que la lecture de *L'Histoire du siège de Lisbonne* fait à l'uchronie et fait des ressorts narratifs associés à un « jeu » contrefactuel. Notre point d'ancrage est ce que la critique appelle « l'effet de lecture », soit la relation qui semble s'installer avec un Auteur Modèle qu'on se figure tapi derrière ce narrateur transgressif et digressif (voire « surgressif »¹³) qui appelle non pas au retour de la grande science du narrateur-dieu, mais plutôt à la flexibilité d'une histoire polyphonique, interne et externe à son déroulement.
- 18 On peut, à ce stade, se demander ce qui dans ces romans relève du jeu. Les deux romans de Saramago présentent clairement les traits d'un jeu métafictionnel, caractéristique selon Saint-Gelais de toute uchronie qui se respecte : « [en uchronie] l'imaginaire entre en collision directe avec le réel, de sorte qu'on passe, irrémédiablement, de la coexistence à la contradiction ouverte. » (Saint-Gelais 1999, 44). Il

s'agit d'un texte en « crise » qui se refuse à un effet de réel, l'histoire fictive du siège sans la plupart des croisées est constamment lue par rapport à l'état de fait au présent, l'histoire connue avec des milliers de Flamands ou d'Anglais. Elle s'institue par une attente lors de la lecture, sur le devenir de ce Lisbonne et des personnages que cette histoire parallèle convie. Le clin d'œil, cette allusion à l'histoire « réelle » dans l'uchronie, en est probablement l'usage le plus emblématique.

- 19 C'est donc en faisant face à la tâche ardue qui incombe à celle ou celui qui remet en cause la version officielle que Raimundo Silva se confronte aux enjeux de la suite de « ce » monde. Le texte file une courte métaphore qui n'a rien d'anodin, celle du jeu d'échecs. Elle est courtement évoquée lorsque le correcteur-créateur se retrouve au cœur du doute de l'écriture contrefactuelle :

Silva se trouve dans une situation intéressante, celle de l'homme qui, jouant aux échecs avec lui-même et connaissant d'avance le résultat final de la partie, s'engage à jouer comme s'il ne le connaissait pas et, qui plus est, à ne favoriser consciemment aucune des parties au litige, noirs ou blancs, dans ce cas-ci Maures ou chrétiens, selon leur couleur. (HSL, 229)

- 20 Grâce à une esthétique de l'analogique, par laquelle le narrateur nous convie, au détour d'une polysémie ou d'une homophonie, sur deux plans à la fois, le jeu d'échecs est convoqué comme « problème » abstrait du passé dans le réel, à régler au « niveau du jeu », et comme correspondance parfaite des pièces du jeu (*xadrez* en portugais) avec les acteurs de cette bataille de fondation. Le roi, les cavaliers, les pions (cyniquement) et même les tours (engin de siège) côtoient les évêques – qui se dit en portugais *bispo*¹⁴ –, tous homonymes de leur pièce respective, comme le sont les deux évêques, de Porto et de Braga, présents lors du siège selon les sources. Mais surtout, il s'agit là d'une métaphore de l'écriture du contrefactuel : que faire du plateau de l'histoire avec le jeu (et sa composition à un instant t) que j'ai face à moi dans un état qui ne fut pas. Cette métaphore renforce une certaine fiction du jeu de guerre¹⁵ (*wargame* ou *Kriegsspiel*) – le texte mentionnant par deux fois Carl von Clausewitz et Napoléon – dans sa vacuité profonde ; le fait de prendre la guerre comme un jeu où l'on meurt par centaines.

- 21 Ainsi, le jeu contrefactuel se présente comme un mode d'ordonnement d'un futur antérieur non advenu reposant sur l'hypothèse et l'inférence : « J'imagine, je vois, je conclus, – ces trois opérations peuvent aussi bien mener à la vérité que conduire à l'erreur. » (HSL, 234). Ce qu'avance la Doutora Maria Sara, mécène intellectuelle de Raimundo Silva, pousse ce dernier à compléter « honnêtement » sa réflexion contrefactuelle. Rappelons les usages de la démarche contrefactuelle en histoire, tels qu'identifiés par l'historien Éric Vial, afin de mieux circonscrire ce qu'offre la réécriture du siège :

[l'exercice contrefactuel] permet d'isoler un facteur, de préciser le poids implicite qu'on lui attribuait. Il peut aider à déconstruire une causalité qui n'est en fait qu'une coïncidence, à mettre en lumière des mécanismes moins aveuglants, mais plus réels, à se mettre à la place des acteurs. (Vial 2013, 117)

- 22 Pour le dire autrement, pour certains historiens, la démarche contrefactuelle permet de mettre en perspective des archives souvent partiales ou partielles et de repérer les points de discontinuités occultés et le poids de la mise en narration sur l'enquête (Deluermoz et Singaravélou 118). Raimundo Silva ne peut pas abandonner ni s'abandonner à la facilité : il doit explorer cette autre bataille avec le sérieux du créateur.
- 23 Ces opérations spéculatives passent non pas par une visée de factuel, mais bien par la recherche d'une remise en cause de discours dominants, principalement véhiculée par l'usage de l'ironie, de la distance et du ridicule. C'est après tout en se trouvant ridicule sur les remparts du château que Raimundo Silva a une épiphanie quant à l'écriture de la suite contrefactuelle de son siège de Lisbonne. L'« exposition » du ridicule et la dissonance qu'elle crée passent beaucoup par le regard porté sur ce que l'on croit être un consensus historique. Le roman fait feu de tout bois du récit national et religieux :

Pourtant, loin de nous l'intention d'offenser ces hommes encore si peu portugais qui s'en vont combattre pour créer une patrie valable, sur le champ de bataille quand c'est nécessaire, traîtreusement quand c'est plus commode, car c'est ainsi sans exception que les patries sont nées et qu'elles ont prospéré [...]. (HSL, 201)

- 24 Dom Afonso Henriques harangue les troupes avec une force prospective qui vient invalider la nécessité et le poids à cet « acte » de fondation. S'ils ne se battent pas, « le Portugal sera fini avant que d'avoir commencé » (HSL, 231). Ce constat semble justifier le massacre d'« hommes, femmes, et enfants, sans considération d'âge, et qu'ils eussent ou non des armes à la main » (HSL, 138). Cette facilité du sort, de l'histoire divinement ordonnée et déterminée, est mise à mal par le narrateur métaleptique, capable de transgresser l'ordre narratif, passé, présent et futur, et par l'acte de subversion de Raimundo Silva.

Petit cours d'écriture d'un récit contrefactuel

- 25 Il est intéressant d'observer l'écriture sous contraintes de vraisemblance et de référentialité dans cette (version de l') Histoire du siège selon Raimundo Silva. Sylvano Santini met le doigt sur un aspect important de ce récit contrefactuel lorsqu'il avance que le roman s'intéresse moins « aux causes des événements qu'à leurs effets concrets sur la vie des êtres humains » (Santini 2011, 156). Le même constat est valable pour *L'Évangile selon Jésus-Christ* qui se présente, dans ses conséquences, beaucoup plus que grâce à un quelconque élément déclencheur original de la vie du Christ – ce qui offre tout de même un renversement des représentations symboliques du Nouveau Testament. À l'épithète de « métafiction historiographique », terme que Silvia Amorim appose à l'*Histoire du siège de Lisbonne*, j'ajouterais celle d'exploration contrefactuelle. Si l'histoire est écriture (historiographie) comme l'indique Paul Ricoeur, l'historien ne peut plus prétendre, depuis au moins Hayden White et les « dangers » fictionnels prétendument consubstantiel au récit historique¹⁶, à être extérieur à sa production (à ce qu'il écrit), mais il doit se poser à titre de participant, d'observateur actif (Hellekson 2001, 26). Nous avons vu que les modifications qu'engagent Silva font « subi[r] une transformation ludique » (Amorim 2010, 91) au texte source. Elles marquent la matière de l'histoire, non pas en la qualité d'invention gratuite, mais bien dans un geste qui cherche à donner une « plasticité » au passé, caractéristique que nous donnerions d'emblée à l'avenir. Rappelons qu'il s'agit là d'une idée chère à José Saramago : « les virtualités irréalisées du passé, les possibles de l'histoire sont aussi utiles à la compréhension

de notre présent que la démonstration effective, prouvée et démontrée, de ce qui est réellement advenu. » (cité dans Amorim 2010, 92) ¹⁷.

26 Cette posture peut sembler paradoxale lorsqu'on la confronte au recours à deux personnages de fiction que crée Raimundo Silva, ce qui, nous l'avons indiqué, permettra d'achever cette version contrefactuelle de l'histoire. L'implication de la micro-histoire du chevalier Mogueime et de la courtisane Ouroana, sortes de contreparties (ou d'homologues fictionnels) de Raimundo Silva et de Maria Sara, vient affecter la soi-disant histoire événementielle. Ce sont les revendications portées par les soldats portugais, parmi lesquels Mogueime tient un rôle important, et l'entente avec le roi qui mènent à la victoire sur les Maures de Lisbonne. On assiste à une inversion lorsque le grand et le majestueux (le roi) se tournent vers le petit, l'anonyme qui prend l'avant-scène de l'histoire. Cette inversion s'insère comme le fruit de la fiction prenant la forme de l'intervention située et affectée de l'auteur, mais qui donne à voir, par le fait même, l'invisibilisé de l'histoire factuelle. Cette insertion est opérée grâce ce que nous pourrions appeler une esthétique de l'entrecroisement entre récit contrefactuel en cours d'écriture et vie de son écrivain : « Je m'appelle Ouroana, dit-elle. / Le papier avec le numéro de téléphone est toujours sur la table [...]. » (HSL, 225).

27 Nous l'avons mentionné, José Saramago entretient un rapport discursif particulier avec ses fictions, qu'il qualifie lui-même « d'essais avec des personnages », comme les titres de ses œuvres le laissent à penser d'ailleurs. Sûrement entretient-il aussi un rapport particulier avec ses personnages :

Les personnes dans les livres sont des personnages, répliqua Maria Sara, Je [Raimundo] les vois plutôt comme appartenant à un échelon intermédiaire, libres d'une façon différente, par rapport auquel cela n'aurait aucun sens de parler de logique du personnage ni de nécessité contingente de la personne [...]. (HSL, 261)

28 Ce statut intermédiaire de l'être de fiction est, me semble-t-il, un moyen singulier qu'emprunte le correcteur pour permettre à nos certitudes historiques de balbutier. Cette intrusion associée au narrateur « surgressif » saramaguien incarne le changement perceptif que décrit la Doutora Maria Sara : « je suppose que la vraie connaissance est

dans la conscience que nous avons de passer pour ainsi dire d'un niveau de perception à un autre » (HSL, 297).

- 29 L'histoire se défile et seule une analyse méticuleuse des faits, personnalités, mouvements, actes peut restituer une part de vraisemblance et non de vérité. Saramago se refuse à rabattre du côté du vrai ce qui reste en tension dans l'historiographie classique, tare que décrivent les historiens Deluermoz et Singaravélou (2016) au sein de plusieurs uchronies. Ce qui peut nous faire dire, comme le narrateur au regard effréné de *Sapiens*, que « si nous avons sous les yeux ce qui d'après tous les signes et toutes les apparences a l'air d'un effet, et que nous n'en percevions pas une cause immédiate ou proche, la solution consiste à temporiser, à donner du temps au temps » (HSL, p. 119).

Contrefactuels et blasphème : l'Évangile panoptique

Contextualisation et transfictionnalité de la figure de Jésus de Nazareth

- 30 Suivant ma lecture des explorations contrefactuelles menées dans cette « autre » histoire du Portugal, je propose de brièvement appréhender *L'Évangile selon Jésus-Christ* (1991) en tant que roman se plaçant dans un rapport de contrefactualité avec son cadre de référence : les Évangiles canoniques¹⁸.
- 31 Le lecteur comprend assez rapidement, que ce soit par la fresque initiale ou la Conception du Christ, que cette version de la vie de Jésus de Nazareth offre un écart par rapport aux Évangiles synoptiques. Dieu se présente comme adversité primaire et ultime de l'humain, Lucifer paraît beaucoup plus conscient de l'humaine condition, et maints personnages (dont Syméon ou Marie-Madeleine) divergent de ce que nous connaissons de leurs interventions dans la vie du Christ. Nous avons affaire ici à une esthétique du décalage, de la subversion du cadre de référence partagé et à une « augmentation de la population » fictionnelle, pour reprendre l'expression de Dorrit Cohn (1999), spécialement dans les passages sur son adolescence et sa vie de jeune adulte, où plusieurs événements et personnages viendront étendre notre connaissance de Jésus.

- 32 Françoise Lavocat, dans son magnum opus *Fait et fiction*, présente les affinités qu'ont le blasphème (la transgression de canons religieux) avec ce que nous associons aux récits contrefactuels. Le premier exemple qu'elle donne de ces vies « alternatives » de Jésus est *La Dernière Tentation* (1954) écrit par Nikos Kazantzakis et porté à l'écran par Martin Scorsese en 1988. L'épisode contrefactuel se situe à la fin du roman, entre les chapitres trente et trente-trois, et il est présenté comme l'œuvre du diable. Ce Jésus de Nazareth est lui aussi assailli par le doute, sujet de l'opprobre parce qu'étant charpentier, il collabore étroitement avec les autorités romaines à l'érection de croix. Le texte fait aussi montre d'une polygamie ouverte chez le protagoniste, qui va à l'encontre de la chasteté défendue par l'Église. L'originalité majeure est sûrement le choix de représenter l'hésitation, la « tentation » du Christ, au travers d'un principe de mise en abyme : on suit un Jésus qui aurait « fui » la Passion et aurait renoncé à la crucifixion. Ayant vécu une longue vie, mais qualifié de traître par Judas et rencontrant Paul de Tarse qui défend malgré cela la naissance d'une religion chrétienne, Jésus décide de se confronter au crépuscule de sa vie à son « destin ». Pour Françoise Lavocat, ce roman présente une contradiction double qui permet d'en tirer plusieurs lectures :

D'une part, elle suggère que la version officielle de la mort du Christ se serait imposée quelle que soit la réalité des faits, et elle pointe le rôle de Saint Paul comme auteur : c'est lui qui « fabrique », qui « forge » ce qui apparaît ici comme fiction. D'autre part, elle soutient que le monde réel est le meilleur des mondes possibles et que la crucifixion, nécessaire, a bien eu lieu. (Lavocat 2016, 256-257)

- 33 Pour la spécialiste des théories de la fiction, ce qui se joue dans ces versions contrefactuelles n'est pas simplement de l'ordre du « pacte de fiction », mais affecte l'imaginaire collectif de la figure du Christ : « L'œuvre se donne implicitement comme une version plus juste de l'humanité du Christ que ne l'autorise la version officielle. L'abandon de la chasteté est une constante des fictions christiques contemporaines. » (Lavocat 2016, 259). Ces versions s'immiscent dans l'imaginaire occidental dans une forme singulière de crédibilité, notamment à l'heure du discrédit des versions synoptiques, de la découverte de versions apocryphes, associées à tort à une preuve du non-célibat de

Jésus, et du caractère forcément construit et humain des Évangiles officiels.

- 34 Ainsi, la crucifixion a bel et bien lieu dans la « version » de José Saramago, pour le malheur de l'humanité, mais peut-être pourrions-nous lire les « libertés » prises avant ce sommet du texte comme une forme de « jeu » d'allusions (voire de clins d'œil) envers le canon. Lavocat avance que le Dieu des versions contrefactuelles ressemble beaucoup à la figure de l'auteur, ce qui renvoie non seulement à l'artificialité du récit contrefactuel, mais aussi de toutes les versions, y compris la version canonique. On ne saurait éluder ce passage de *L'Évangile selon Jésus-Christ* : « Peut-être ce Dieu et celui qui viendra ne sont que des hétéronymes. De qui, de quoi demanda avec curiosité une autre voix. De Pessoa, entendit-on, mais cela aurait aussi bien pu être, de La Personne » (ÉJC, 330)¹⁹. Il s'agit d'un passage vers la fin du roman, où Jésus est sur une barque sur la mer de Galilée en compagnie de Dieu et du Diable alors qu'une quatrième voix fait irruption en provoquant une peur ordinaire « qui concilie facilement les différences ».
- 35 Ce qui s'offre au lecteur est une mise en tension entre ce qu'il ou elle connaît du Nouveau Testament et les ajouts, les précisions de motifs et d'intentionnalités des personnages, et surtout une forme de renversement symbolique du roman. Car l'une des forces motrices de ce récit est la culpabilité des personnages. De la honte de Joseph de n'avoir pas prévenu les parents de Bethléem du massacre des Innocents à cette culpabilité passée à son fils manipulé par un Dieu machiavélique.

Analyse d'un contrefactuel transgressif

- 36 Cette transfictionnalité qu'expose Lavocat, dans son élargissement symbolique du « personnage » Jésus, nous aide à appréhender plusieurs motifs de ce roman. Rappelons l'un des caractères communs des deux œuvres, c'est-à-dire la mise à mal d'un discours transformé sur des siècles et institué aujourd'hui comme vérité incontestable, un passé qui influe tendancieusement sur le présent.
- 37 Le narrateur « surgressif » de *l'Histoire du siège de Lisbonne* évoque la trop grande perméabilité des témoignages à la transformation et au dévoiement :

[...] l'ennui avec les sources, même quand elles se veulent véridiques, c'est que les données sont imprécises et que les nouvelles s'y propagent à une vitesse hallucinante [...], aussi celles qui se sont proclamées vérité unique, éternelle et irremplaçable, ces dernières étant plus que tout autre suspectes. (HSL, 123-124)

- 38 Ce constat est renforcé, me semble-t-il, lorsqu'on transforme les Saintes Écritures. En parlant de la subordination d'Ève à Adam, le narrateur ne dit pas autre chose : « quand donc apprendrons-nous que pour comprendre certaines choses il faut accepter de remonter aux sources. » (ÉJC, 48).
- 39 Ainsi s'ouvre une potentialité de permutations qui relève, comme dans la plupart des récits contrefactuels, de l'usage de l'allusion et du clin d'œil. L'exemple de la Conception de Jésus donne le ton. Jésus naît comme nous tous, de l'union de deux êtres humains, sans intervention de prime abord divine. Le lecteur rencontre, bien sûr, la figure ambiguë du mendiant-ange qui lui annonce que cet enfant ne connaîtra pas un destin des plus « classiques », mais l'invalidation d'une quelconque immaculée conception chez Marie offre une certaine lecture au texte. Elle et Joseph auront neuf enfants, et plusieurs indices dans le texte, dont la place invisible de femmes, replacent ces personnages dans les us et rites de Juifs du Proche-Orient à l'aube du premier siècle.
- 40 En somme, la figure de Jésus est celle d'un être curieux, usant de la maïeutique socratique, jamais complètement docte ni naïf face à son sort. Jésus est foncièrement humanisé, un humain face aux doutes théologiques et à la culpabilité. Face au projet de Dieu, un projet de souffrance et de mort pour la création d'un règne nouveau, Jésus croit se prémunir en demandant à être crucifié (et connu) comme le roi des Juifs et non le fils de Dieu. Or, il ne fera que précipiter le dessein de Dieu « [...] pour la simple raison que toutes ces choses sont choses de la terre, qu'elles restent sur la terre et qu'elles servent à façonner la seule histoire possible » (ÉJC, 18).
- 41 En rencontrant Zélomi, une figure tirée des textes apocryphes (parfois appelée Zahel), Jésus prend conscience, à l'âge de treize ans, de la tragédie associée à sa naissance :

[Jésus] avait à peine entendues les paroles de Zélomi car sa pensée, telle une lézarde subite, s'ouvrit sur l'évidence aveuglante que l'homme était un simple jouet entre les mains de Dieu, éternellement assujetti à ne faire que ce qui plaît à Dieu, soit quand il croit lui obéir en tout, soit quand il s'imagine le contrecarrer en tout. (ÉJC, 187)

- 42 Sa rencontre avec celle qui fut la sage-femme qui « le mit au monde » s'expose comme l'antithèse du libre-arbitre ; Dieu incarnerait le déterminisme ultime, ce qui va à l'encontre de l'enseignement de la doxa chrétienne. En contrepartie, la première rencontre (consciente) entre Jésus et le Pasteur (ange, mendiant et Diable) se fonde sur la rhétorique de la preuve de la toute-puissance de Dieu qui nous ramène à une *disputio* retorse, se fondant sur les limites de l'omnipotence. Si le sexe de Jésus est bien la création de Dieu, peut-il la rejeter ? « Il ne le peut pas, Pourquoi, Parce que le Seigneur ne peut pas ne pas vouloir ce qu'il a un jour voulu. Pasteur hochait lentement la tête et dit, En d'autres termes, ton Dieu est le seul gardien d'une prison où le seul prisonnier est ton Dieu » (ÉJC, 202). Étant donné que Dieu est omnipotent et omniscient, à l'extérieur même du temps, ce qu'il décide ne peut être invalidé que par une autre décision de sa part, il ne peut s'invalider lui-même, se contredire. Cet enchaînement logique, rappelant le *De Potentia* de Thomas d'Aquin (1265 à 1267), évoque un fondement intéressant de la logique scolastique : si Dieu « sait » et « peut » tout, il ne « veut » pas tout, sinon il aurait voulu le mal. Cette logique est grandement invalidée par le roman.
- 43 En quelque sorte, Dieu dévoile à « son fils » qu'il a été le Dieu du peuple juif pour plus de 4000 ans, le Dieu d'une minuscule population, et il ne s'en satisfait plus. Sur le socle du martyr et des morts chrétiennes, dont il fera d'ailleurs la litanie, son plan pour Jésus est le devenir catholique (universel). Pour ce faire, Dieu se base sur une inversion de la logique chrétienne médiévale : « [...] pour que je sois le Bien il est nécessaire que tu continues à être le Mal, si le Diable ne vit pas en tant que Diable, Dieu ne vit pas en tant que Dieu, la mort de l'un serait la mort de l'autre » (ÉJC, 333). On prouve ici, alors que Lucifer proposait d'en finir, que le Bien repose sur les fondations du Mal.
- 44 Cette « nécessité » logique atteint son paroxysme dans ce doute ultime de Jésus. Lorsqu'il cherche à être libéré de cette charge divine qu'est la mort sur la croix, Marie-Madeleine lui dit qu'il veut l'impos-

sible : « la seule chose que Dieu ne peut pas véritablement, c'est ne pas se vouloir lui-même » (ÉJC, 344). Conformément à la logique aquinienne, Dieu ne veut pas tout, sinon il aurait voulu une chose et son contraire. À partir de ce moment, Jésus fera face à son destin non pas comme fils de Dieu, mais comme roi des Juifs, en invalidant toute intervention miraculeuse, dont la possibilité de ressusciter Judas Iscariote.

- 45 Ces « clins d'œil » du texte sur la complexification de ce qui était, à la base, manichéen, permettent de rejoindre la posture de Françoise Lavocat :

Ce sont des fictions qui ne parviennent pas à être autonomes, comme le prouve assez la réception qui en est faite. Cela ne signifie pas que ces œuvres mettent en cause la frontière entre fait et fiction, mais elles révèlent de façon éclatante la factualité, ici fatale et constitutive, de certaines fictions. (Lavocat 2016, 260)

- 46 L'inversion finale « Hommes, pardonnez-lui, car il ne sait pas ce qu'il a fait » (ÉJC, 377) expose non seulement l'avidité de Dieu pour une adoration totale et universelle, mais aussi l'immutabilité du sort du « Fils de l'Homme ». Ce déterminisme absolu, celui d'être l'extension de la Toute-Puissance de Dieu sur Terre, un rôle non souhaité, est exposé par les rouages du pouvoir du divin sur l'humanité : un pouvoir qui repose sur la culpabilité. Cette grande interversion où le spirituel pervertit le temporel, l'assujettit et le divise – en plus d'être en correspondance avec l'assujettissement religieux dans notre monde –, est peut-être le plus grand jeu que s'offre l'auteur quant au discours théologique, car le lecteur est ramené au caractère construit et factice du roman, et donc au caractère humain du Nouveau Testament qui en est l'étalon, ce que je considère ici comme central au « cadre de référence partagé » sollicité dans le roman. Ce constat n'est pas étranger à la forme que prend la réécriture de l'histoire de la conquête de Lisbonne.

- 47 Enfin, nous aurions pu mentionner *Caïn* (2009)²⁰ qui procède à une relecture similaire de l'Ancien Testament, mais ce que j'ai tenté de relever de ces deux romans antérieurs de José Saramago est le caractère méthodique et épistémologique d'ordre contrefactuel de la première œuvre, et l'effet de lecture, la mise en application de ce rapport

à la connaissance dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*. Si la réflexion est beaucoup plus explicite dans le cas de la construction du discours historien par rapport au mythe de la fondation du Portugal, l'effet de lecture des permutations saramaguiennes sur la vie de Jésus ne se fait pas moins sentir. Les liens entre contrefactualité (ici littéraire) et jeu semblent évidents tant dans leur déploiement scriptural (je remercie Raimundo Silva pour ces éclaircissements), que dans la relation du texte (voire de l'intertexte) vers le lecteur, la lectrice. Être vigilant quant aux soubresauts de notre histoire nationale ou des canons religieux nous pousse à prendre une certaine distance épistémologique qui pourrait nous aider à nous acclimater au doute.

AMORIM, Silvia. José Saramago : Art, théorie et éthique du roman. Paris : L'Harmattan, 2010.

BOUCHERON, Patrick. « On nomme littérature la fragilité de l'histoire ». *Le Débat*. 2011, vol. 165, n° 3, p. 41-56.

CAÏRA, Olivier. Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs. Paris : Éd. EHESS, 2011.

COHN, Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Paris : Seuil, 1999.

DELUERMOZ, Quentin et Pierre SINGARAVÉLOU. *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*. Paris : Seuil, coll. « L'univers historique », 2016.

FERGUSON, Niall (dir.). *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. New York: Basic Books, 1997.

HELLEKSON, Karen. *The Alternate History. Refiguring Historical Time*. Kent: Kent St. University Press, 2001.

HENRIET, Éric B. *L'Histoire revisitée, panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Amiens : Encrage, 2004.

_____ *L'uchronie*. Paris : Klincksieck, 2009.

LAVOCAT, Françoise (dir.). *La Théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS Éditions, 2010.

_____ *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil, 2016.

LETOURNEUX, Matthieu. « Science-fiction et uchronie. Entre logiques sérielles et logiques contrefactuelles ». *Écrire l'histoire*. 11/2013, p. 123-131.

SAINT-GELAIS, Richard. *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*. Québec : Nota Bene, 1999.

SARAMAGO, José. *Histoire du siège de Lisbonne*. Paris : Points, 1992 [1989].

_____ *L'Évangile selon Jésus-Christ*. Paris : Seuil, 1993 [1991].

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris : Seuil, 1999.

SANTINI, Sylvano. « Le prix de l'inutilité. Représentation de l'écriture uchronique chez José Saramago ». *Figura — Poétiques et imaginaires de l'événement* [en ligne sur le site de l'Observa-

toire de l'imaginaire contemporain]. 2011. URL: <https://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/10.sylvano-santini-prix-de-linutilite.pdf> [Consulté le 23 janvier 2023].

SAUSSURE, Ferdinand (de). Cours de linguistique générale (édition critique

préparée par T. De Mauro). Paris : Payot, 1972 [1922].

VIAL, Éric. « Notes sur la counterfactual history ». *Écrire l'histoire*. 11/2013. Présent (1), p. 113-121.

1 Je ferai usage des abréviations suivantes : HSL pour *Histoire du siège de Lisbonne* et ÉJC pour *L'Évangile selon Jésus-Christ* lorsque ces romans seront directement cités.

2 « Un néologisme du XIX^e siècle fondé sur « utopie » et « chronos ». Il s'agit donc d'utopies temporelles ou, en d'autres termes, de récits dans des temps « qui auraient pu être » mais qui ne sont pas » (Henriet 2004, 13).

3 L'équivalent en uchronie est appelé point de bifurcation ou de divergence.

4 Niall Ferguson (dir.), *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, New York, Basic Books, 1997.

5 Cette distinction entre langue, code linguistique social partagé par tous et n'appartenant à personne, et parole, exécution de la langue par un individu donné, a marqué épistémologiquement la linguistique formelle : « [...] on peut comparer la langue à une symphonie, dont la réalité est indépendante de la manière dont on l'exécute » (Saussure 36).

6 Concept de Siegfried Kracauer, repéré chez Santini (2011, 157).

7 Tirée de la locution latine *Sutor, ne supra crepidam* qui fait référence, selon Pline l'Ancien, à Apelle, peintre grec qui aurait été critiqué par un cordonnier sur l'in vraisemblance des chaussures représentées chez ses personnages. Lorsque ce dernier prit la liberté d'inspecter les genoux, le peintre l'aurait prié de ne pas juger au-dessus de la chaussure et donc en dehors de son champ d'expertise.

8 Éric B. Henriet, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009.

9 Telle qu'élaborée par Carlo Ginzburg, Giovanni Levi et Carlo Poni.

10 « [...] ils constituent plutôt des *échantillons de textes* qu'une civilisation uchronique pourrait produire – et qui se retrouvent pourtant entre les mains d'un lecteur réel [...] » (Saint-Gelais 1999, 48).

- 11 D'autant, comme le souligne Silvia Amorim, que les titres de ces deux œuvres empruntent aux codes des écritures « factuelles » : l'Histoire et l'Évangile.
 - 12 Je suis redevable pour ce concept, par le prisme d'une certaine lecture pragmatiste, du concept de « feintise ludique partagée » chez Jean-Marie Schaeffer (1999, 146) et de « documentarité » chez Olivier Caïra (2011).
 - 13 Je propose ce néologisme afin de définir la posture du narrateur omniscient saramaguien : il superpose, il parle par-dessus et constatant, comme le personnage Raimundo Silva, l'impossibilité d'accéder à la vérité, il fait fi des conventions temporelles du récit.
 - 14 En français, contrairement au portugais et à l'anglais, il n'y a pas de correspondance a priori entre l'évêque (de l'Église) et la pièce qu'on appelle le fou.
 - 15 Souvent associé à l'uchronie puisque les batailles sont des simplifications (tout comme le jeu) d'enjeux politiques et sociétaux complexes dont l'issue semble pouvoir changer le cours de l'histoire.
 - 16 « En décrivant l'homologie formelle entre le récit historique et la fiction romanesque, Hayden White a eu le mérite d'ébranler quelques-uns des préjugés scientifiques qu'entraîne l'illusion référentielle – que l'on peut définir comme « ce dispositif d'écriture de la *mimésis* [par lequel le lecteur] croira avoir affaire à quelque chose du monde réel, qui se raconte tout seul, dans la transparence de la narration ». (Hayden White, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (1973) ; Régine Robin, *La Mémoire saturée* (2003), p. 289 cité dans Patrick Boucheron (2011, 49).
 - 17 José Saramago « História e ficção » in *Jornal de Letras*, 6 mars 1990, p. 19, traduction de Silvia Amorim.
 - 18 Pour une lecture plus centrale de l'œuvre, je renvoie le lecteur au texte de Katherine Rondou publié dans ce même numéro.
 - 19 Il y a, dans la version originale, homonymie entre « *de Pessoa* » (de Fernando Pessoa) et « *da Pessoa* » (de la Personne).
 - 20 Je vous renvoie au texte de Francisco Martins publié dans ce même numéro.
-

Français

« Et si... ? », cette question qui appelle une réponse de l'ordre du conditionnel-hypothétique, est au cœur des « littératures de l'imaginaire ». José Saramago propose de sortir des cadres génériques normatifs pour offrir une réflexion à partir du présent sur les écritures de fondation, notamment la « création » du Portugal avec *l'Histoire du siège de Lisbonne* et les fondements du christianisme dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*. Alors que l'écriture d'une uchronie « en palimpseste » est méticuleusement décrite à l'aide d'un narrateur « surgressif » dans ce premier exemple, la seconde œuvre offre un « effet » de lecture contrefactuel en tablant sur un changement perceptif et intentionnel derrière les figures symboliques du Nouveau Testament. Une approche intéressée par le jeu contrefactuel montre les similitudes dans « l'interventionnisme » narratif de Saramago, notamment à l'aide de principes indiciaires et de l'usage du clin d'œil.

Português

“E se...?”, esta pergunta, que exige uma resposta de cariz condicional-hipotético, está no centro das “ficções especulativas”. José Saramago propõe sair dos quadros genéricos normativos para oferecer uma reflexão a partir do presente sobre os textos fundadores, nomeadamente a “criação” de Portugal com a *História do Cerco de Lisboa* e os fundamentos do cristianismo n’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Enquanto a escrita de uma ucronia “em palimpsesto” é meticolosamente descrita com a ajuda de um narrador “surgressivo” no primeiro caso, a segunda obra oferece um “efeito” de leitura contrafactual, com base numa mudança perceptiva e intencional por trás das figuras simbólicas do Novo Testamento. Uma abordagem interessada no jogo contrafactual mostra semelhanças no “intervencionismo” narrativo de Saramago, nomeadamente com a ajuda de indícios e sinais de convivência com o leitor.

English

“What if...?” is a question calling for an answer pertaining to the realm of the hypothetical-conditional, one that is at the heart of “speculative fiction”. José Saramago offers to circumvent this generic and normative classification in order to question, from the present, the writings about foundation, namely the “creation” of Portugal with *The History of the Siege of Lisbon* and the founding principles of Christianity with *The Gospel according to Jesus Christ*. Whereas the writing “in palimpsest” of an alternate history is meticulously described with the help of a “surgressive” narrator in the former, the latter work offers a counterfactual reading “effect” in choosing a perceptual and intentional shift in symbolic figures of the New Testament. A game-centered approach of counterfactuals shows the similarities in the narrative “interventionism” of Saramago, most notably with the use of clues and nods.

Mots-clés

uchronie, récit contrefactuel, jeu et littérature, métafictions, cadre de référence partagé

Keywords

alternate history, counterfactual story, play/game and literature, metafiction, shared reference framework

Palavras chaves

ucronia, relato contrafactual, jogo e literatura, metaficções, estrutura de referência comum

Simon Dansereau-Laberge

Université du Québec à Montréal (UQAM) et Université Paris 8 - Vincennes -
Saint-Denis
dansereau-laberge.simon@courrier.uqam.ca
dansereau-laberge.simon@courrier.uqam.ca

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023


José Saramago : création, dialogue et critique

José Saramago: a voz e os ecos

José Saramago : la voix et les échos

José Saramago: the Voice and the Echoes

Ana Paula Arnaut

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1564>

Ana Paula Arnaut, « José Saramago: a voz e os ecos », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 26 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1564>

CC BY

José Saramago: a voz e os ecos

José Saramago : la voix et les échos

José Saramago: the Voice and the Echoes

Ana Paula Arnaut

Texto integral

Texto integral

Toda a literatura é um palimpsesto
(Saramago *apud* Gómez Aguilera 2010, 194)

- 1 Embora aceitando a presença de ecos de Raúl Brandão na voz literária de José Saramago, sobretudo [d]o *Húmus*¹; e embora reconhecendo, com o próprio autor, “os escritores do século XVII, António Vieira e Francisco Manuel de Melo” (*apud* Gómez Aguilera 2010, 243-344), como os seus grandes mestres, a verdade é que não é possível descurar o enorme fascínio que sobre o escritor, ou sobre a sua obra, diretamente exerceram autores como Luís de Camões, Almeida Garrett, Cesário Verde ou Fernando Pessoa e as suas várias pessoas.
- 2 De Brandão, a partir do conto “O mistério da árvore” ([1926] 2010), parece ter colhido a influência para a construção do rei que fazia desertos, personagem da história-crónica publicada em *A bagagem do viajante* com a mesma designação (Saramago [1973] 1986a, 111-113), ou do rei no conto “Refluxo”, da coletânea *Objeto quase* (Saramago [1978] 1986c, 51-68). De Brandão, ainda, agora sob o signo abrangente de *Húmus* (1917), ficou-lhe, parece-nos, o gosto, senão o vício, pelas reflexões sobre a existência e a essência de Deus ou sobre a existência humana². A primeira, ilustrativa do seu confessado ateísmo, traduz-se nas constantes e contundentes abordagens paródicas da temática religiosa, levando-o a considerar, por exemplo, que, “em primeiro lugar [...] o cristianismo não valeu a pena, que se não tivesse havido cristianismo, se tivéssemos continuado com os velhos deuses, não seríamos muito diferentes daquilo que somos” (*apud* Alves 1991,

82R). A segunda, principalmente a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), verte-a o autor em tessituras narrativas que claramente ilustram a assumida preocupação em deixar de contemplar e de descrever o exterior da estátua para entrar “no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos” (Saramago 2013, 34), assim tentando dar resposta a uma das mais complexas questões da humanidade: “que diabo de gente somos nós?” (*apud* Luís 2000, 21). Ou, por outras palavras, assim tentando compreender um mundo, o nosso, em que “estamos todos cegos. Cegos da razão” (*apud* Gómez Aguilera 2010, 140), e em que, por isso, o Homem parece ter-se convertido, definitivamente “em lobo do homem” (Saramago 2013, 34).

- 3 De António Vieira, tal como Francisco Manuel de Melo, um dos nomes maiores do Barroco português, colheu José Saramago um modo de escrever e uma forma de olhar e avaliar o mundo que dele fez, e faz, na medida em que a sua obra continua a ser lida e reconhecida, um humanista e um humanitarista. E por não caber neste espaço o desejado desenvolvimento das influências de todos os escritores barrocos que subjazem ao palimpsesto saramaguiano, será das estreitas relações entre o estilo e o “espírito” da obra do sermonista de Seiscentos e a arte de escrever do autor de *Memorial do Convento* que, por ora, nos ocuparemos. Em conjunto com muitas intervenções públicas em que assume a influência de Vieira, é seguramente no romance publicado em 1982 que, de modo mais explícito e sistemático, podemos colher exemplos ilustrativos da presença do intertexto vieirano.
- 4 Deste modo, além de o narrador mencionar o nome do sermonista em várias situações narrativas, ou de apenas o sugerir³, é necessário convocar, por um lado, as relações de sentido oferecidas por momentos narrativos passíveis de proporcionar uma comparação entre o pensamento e as ações heterodoxas de Vieira e de Bartolomeu de Gusmão, que, em ambos os casos, os levam a perseguições inquisitoriais: um, pela defesa dos direitos e das liberdades dos índios do Brasil, o outro, pela construção de um sonho quimérico tornado máquina de voar, que, tantas vezes, o faz não querer saber do “religioso efeito” do sermão (Saramago 1982a, 91). Por outro lado, é impossível não considerar a abrangente influência da prática e da arte parenética de Vieira na prosa saramaguiana, não só pelo que nesta reconhecemos de “preciosismo e conceptismo do gozo por vezes um pouco obscu-

recedor do sentido”, mas também pelo que nela encontramos de uso de “uma língua cheia de sabor e ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco” (Saramago 2010, 43).

- 5 Uma prosa que, apesar do eventual obscurecimento de alguns sentidos, é pautada pela harmonia, pela explicitação e clarificação de conceitos, mas sempre, também, pelo “poderoso ímpeto vital” que segundo Aguiar e Silva (1988, 477) caracteriza o Barroco, e do qual, entre outros, é exemplo o diálogo travado entre Domenico Scarlatti e Bartolomeu de Gusmão sobre o papel do rei como “grande edificador”. Citamos:

[Domenico Scarlatti] Dizem-me que el-rei é grande edificador, será por causa disso este seu gosto de levantar com as suas próprias mãos a cabeça arquitectural da Santa Igreja, ainda que em escala reduzida, Muito diferente é a dimensão da basílica que está a ser construída na vila de Mafra, gigantesca fábrica que será o assombro dos séculos, Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, Falo das obras. Parece apenas um gracioso jogo de palavras, um brincar com os sentidos que elas têm, como nesta época se usa, sem que extremamente importe o entendimento ou propositadamente o escurecendo. É o mesmo que gritar um pregador para a imagem de Santo António, clamar na igreja, Negro, ladrão, bêbedo, e, tendo assim escandalizado o auditório, explica a intenção e o artifício, mostra como toda a apóstrofe foi aparência, agora sim vai dizer porquê Negro porque tivera a pele tisonada pelo demónio que lhe não conseguira enegrecer a alma, ladrão porque dos braços de Maria roubara seu divino filho, bêbedo porque vivera embriagado da divina graça, mas eu te direi, Cuidado, ó pregador, que quando fazes virar ao conceito os pés pela cabeça estás dando involuntária voz à tentação herética que dorme dentro de ti e se revolve no sono, e clamas outra vez, Maldito seja o Pai, maldito seja o Filho, maldito o Espírito Santo [...].
Parecem jogos de palavras, as obras, as mãos, o som, o voo [...]. (Saramago 1982a, 165-166)

- 6 Note-se que, neste excerto, o jogo de palavras – em ideia assumida e repetida pelo narrador – é associado ao verbo “parecer”, dessa forma marcando o distanciamento relativamente à aparência de leveza se-

mântica formalmente encenada na e pela estrutura de superfície do enunciado. Com efeito, e entrando no jogo linguístico proposto, que também ilustra quer a articulação entre cultura e coloquialidade, quer a versatilidade retórica, quer, ainda, o envolvimento pessoal na pregação e na narração, o que o excerto transcrito deixa entrever, a um nível mais profundo, remete para um outro aspeto muito importante. Referimo-nos à inscrição de notas de ironia de uma mão narrativa que se afasta do reconhecimento da importância efetiva do papel do rei na construção do Convento de Mafra, aqui não por acaso designado como “a gigantesca fábrica”.

- 7 Por conseguinte, adaptando ao contexto saramaguiano as palavras de Aníbal Pinto de Castro, em comentário igualmente aplicável ao sermão viariano, o que move as mãos e as obras destes autores, o que moveu as suas mãos e as suas obras, não foi a procura de meros embelezamentos textuais e de jogos de palavras mais ou menos excêntricos, tendo em vista deleitar o auditório; não foi, pois, “a busca ansiosa da agudeza através do exercício do engenho e a contemplação embevecida da solene riqueza do ornato estilístico” (Castro 1973, 61).
- 8 O que ambos os autores parecem procurar é mover, comover, ouvir e leitores (cf. Maravall 1975, 67). Como pregador, Vieira pretendeu transmitir a palavra de Deus, mas de forma a que o ouvinte assimilasse o todo discursivo, que, pelos termos muitas vezes violentos que eram utilizados, o fazia sair da igreja muito descontente de si próprio, como pregou no “Sermão da Sexagésima” (Vieira 1959b, 36). Como romancista, José Saramago não nos deixa indiferentes ao que escreveu, às personagens que criou ou que (re)criou, ou aos ambientes em que as insere. Assim sucede, seja quando toma como personagem a morte e, por conseguinte, quando trata daquela que é uma das grandes preocupações do Barroco (tema ao qual Vieira dedica por inteiro os três sermões “de Quarta-Feira de Cinza”⁴, Vieira 1959c, 167, 225), seja nas alegorias – também ao gosto do Barroco – que nos oferecem alguns dos seus romances: *Levantado do chão* (o latifúndio como mar interior em que, lembrando o “Sermão de Santo António”⁵, os peixes graúdos comem os mais pequenos); *A jangada de pedra* (sobre a adesão de Portugal e Espanha à, então, Comunidade Económica Europeia); *Todos os nomes* (sobre a existência, ou sobre a procura da identidade, e, porque não, sobre poder e controlo, ou

sobre modelos de vigilância – a partir das relações hierárquicas na Conservatória); *A caverna* (sobre os perigos da globalização e do neoliberalismo); ou *Ensaio sobre a cegueira*, aviso à navegação da humanidade sobre o mundo que podemos vir a ter (aviso que será retomado em *Ensaio sobre a lucidez*).

- 9 Ainda no âmbito das influências do Barroco, em geral, e do Padre António Vieira, em particular, cumpre assinalar que o primeiro romance do ciclo universal, *Ensaio sobre a cegueira*, parece revelar a influência englobante da temática do “Sermão da Quinta Quarta-Feira da Quaresma”. O paralelismo é possível, não só pelo facto de o mote que lhe está na origem, *Vidit hominem caecum*⁶, ser “vazado [...] no tropo escritural da cegueira física [...] e da cegueira de espírito”) (Vieira 1959a, 87), mas, também, pelo uso de uma linguagem nua e crua, desprovida de preocupações com um certo conceito de beleza verbal. Além disso, no romance de 1995, a partir do qual, como acima referimos, José Saramago afirma deixar de se dedicar a descrever o exterior de uma estátua, “a superfície da pedra”, para passar a empenhar-se da descrição do “interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos”, na tentativa de saber “o quê e quem somos” (Saramago 2013, 34), parece-nos inevitável ler ainda a contaminação do “Sermão do Espírito Santo”. Com efeito, ainda que, no texto do sermão, aparentemente, e apenas aparentemente, o enfoque seja posto numa escavação exterior e não interior, não nos parece difícil encontrar afinidades entre o tema geral do romance saramaguiano e o momento em que, quase no início da sua sexta parte, o pregador proclama a possibilidade de conversão dos índios, socorrendo-se da metáfora da pedra que, de tosca e informe, pelo trabalho do estatuário, passa a poder fazer um homem, cristão ou santo, não interessa para o efeito (Vieira 1959e, 424).
- 10 Acresce ao exposto, lembrando as palavras do romancista sobre o facto de “Um romance [s]eu cresce[r] como faz uma árvore” (*apud* Gómez Aguilera 2010, 230), mas sempre salvaguardando as devidas distâncias, temporais e ideológicas entre os dois homens (um, orador da igreja e o outro, comunista e ateu confesso), cremos que a metáfora usada não pode deixar de revelar importantes laços entre a globalidade da produção ficcional saramaguiana e o “Sermão da Sexagésima”, prólogo e teoria de todos os que se lhe seguiram.

- 11 Vejamos, então, o que escreveu Vieira no sermão pregado na Capela Real, em Lisboa, em 31 de janeiro de 1655. Depois de defender que “O sermão há-de ser de uma só cor, há-de ter um só objecto, um só assunto, uma só matéria” (Vieira 1959b, 22), leva o seu auditório a “ver tudo isto com os olhos”:

Uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há-de ser o sermão: há-de ter raízes fortes e sólidas, porque há-de ser fundado no Evangelho; há-de ter um tronco, porque há-de ter um só assunto e tratar uma só matéria; deste tronco hão-de nascer diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria e continuados nela; estes ramos não hão-de ser secos, senão cobertos de folhas, porque os discursos hão-de ser vestidos e ornados de palavras. Há-de ter esta árvore varas, que são a repreensão dos vícios; há-de ter flores, que são as sentenças; e por remate de tudo isto, há-de ter frutos, que é o fruto e o fim a que se há-de ordenar o sermão. De maneira que há-de haver frutos, há-de haver flores, há-de haver varas, há-de haver folhas, há-de haver ramos, mas tudo nascido e fundado em um só tronco, que é uma só matéria. (Vieira 1959b, 22-23)

- 12 De igual modo, julgamos e propomos, talvez não sem alguma polémica, que também a produção literária de Saramago tem um só assunto e uma só matéria, ainda que, tal como Vieira o fez, não possamos negar a existência de grande “variedade de discursos” (Vieira 1959b, 22). A matéria, a mesma, sempre, é fundada em “evangelho” próprio: na sua forte e inabalável crença em ideais democráticos, na defesa dos direitos do ser humano e na consequente convicção no seu poder e na sua capacidade para lutar contra as mais variadas adversidades. A mesma matéria, o mesmo tronco, é, no caso, portanto, a descrição da estátua e, depois, do seu interior, maneira outra de dizer a descrição de e a interrogação sobre a condição humana. Do tronco comum, solidamente enraizado, os temas e as preocupações particulares de cada um dos seus romances, em cujas páginas somos desafiados a descobrir os sentidos dos ramos e das varas, das folhas, das flores e dos frutos, se conseguirmos chegar tão longe. Dos primeiros, obtemos as palavras estética e ideologicamente ornadas, tantas vezes escondendo a mágoa desalentada pela violação aos mais fundamentais direitos do Homem; dos restantes, a mensagem de solidariedade com o seu semelhante, o apelo à liberdade, à igualdade, à fraterni-

dade; o apelo ao inconformismo e à luta por melhores condições de vida.

- 13 Sublinhámos, acima, a afinidade temática, e também ideológica, entre a alegoria oferecida pelo “Sermão de Santo António (aos peixes)” e aquela que o leitor encontra na reta final de *Levantado do chão*. É agora chegado o momento de, a propósito de *Viagem a Portugal*, voltar a mencionar aquele intertexto vieiriano para também ouvirmos um outro eco da prosa saramaguiana. Referimo-nos ao de Almeida Garrett, escritor pelo qual José Saramago manifesta profunda admiração e com o qual admite ter “uma relação muito directa”⁷. Por isso admite, ainda, rever-se neste seu antepassado, “sobretudo nas *Viagens*”, livro de que “todos nós temos uma memória vivíssima” (Reis 1998, 127); livro que empresta o título a uma das crónicas de *Deste mundo e do outro*, em cujas páginas, todas elas tributo explícito, escreve, por exemplo: “Crónicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser. Mas fosse o Garrett a escrevê-las – e outro galo nos cantaria!” (Saramago [1971] 1985a, 52)⁸.
- 14 A “memória vivíssima” que assim afirma traduz-se, é verdade, na emulação do estilo digressivo do autor de Oitocentos, como assume na crónica que acabamos de citar⁹, e como confessa em entrevista a Clara Ferreira Alves¹⁰. Mas a influência garrettiana manifesta-se, naturalmente, na afinidade estreita com o culto do género literatura de viagens, em ambos os autores se depreendendo, porém, a negação da “viagem como inventário e relatório”, como apontou Carlos Reis (2003, 137), e como os próprios autores reconhecem. Saramago, na apresentação de *Viagem a Portugal*, adverte a que se resigne:

Pois o leitor a não dispor deste livro como de um guia às ordens, ou roteiro que leva pela mão, ou catálogo geral. Às páginas adiante não se há de recorrer como a agência de viagens ou balcão de turismo: o autor não veio dar conselhos, embora sobreabunde em opiniões. É verdade que se acharão os lugares seletos da paisagem e da arte, a face natural ou transformada da terra portuguesa: porém, não será forçadamente imposto um itinerário, ou orientado habilmente, apenas porque as conveniências e os hábitos acabaram por torná-lo obrigatório a quem de sua casa sai para conhecer o que está fora. Sem dúvida, o autor foi aonde se vai sempre, mas foi também aonde se vai quase nunca. (Saramago [1981] 1985c, 5)

- 15 Por seu turno, Almeida Garrett, no capítulo XXIX de *Viagens na minha terra* (1846), escreve:

Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas Viagens, se te faltou, sem o querer, a promessas que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz decerto. Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? palmo a palmo, as alturas e larguras dos edificios? algarismo por algarismo, as datas da sua fundação? que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?... (Garrett 2010, 239-240)

- 16 Como sublinha Horácio Costa, é, então, necessário ter em conta um outro sentido fulcral, decorrente da “conjunção das noções da crónica e de viagem”: o “da escrita como viagem, do escrever como sua metáfora, do escritor como viajante, da palavra literária como uma viagem – ou uma ‘bagagem’ – do *homo viator*” (Costa 1997, 111). Não por acaso, pois, Claudio Magris assinala:

Cada texto autenticamente poético – e Viagem o é de modo intenso – sabe bem mais do que o próprio autor; aliás, essa é uma prova de sua grandeza. Saramago viaja em Portugal, ou melhor, dentro de si mesmo, e não só, como ele diz, porque Portugal é sua cultura. É no mundo, no espelho das coisas e dos outros homens, que se encontra a si mesmo, como aquele pintor de que fala uma parábola de Borges, que pinta paisagens, montes, árvores, rios e no fim se dá conta de que, dessa maneira, havia retratado o próprio rosto. Toda verdadeira viagem é uma odisseia, uma aventura cuja grande questão é se nela nos perdemos ou nos encontramos ao atravessarmos o mundo e a vida, se apreendemos o sentido ou descobrimos a insensatez da existência. (apud Saramago 2021, 12)¹¹

- 17 Por isso trilham Garrett e Saramago outros caminhos que não os físicos, geográficos, comentando ou convocando, entre outras, questões de arquitetura ou, para o que nos interessa, de literatura, como na viagem de Saramago acontece, por exemplo, no facto de ela ser iniciada sob o signo de António Vieira, com a história de um viajante, que prega “aos peixes do rio”, em parte sintomaticamente subtitulada “O sermão aos peixes” (Saramago [1981] 1985c, 7)¹². Tal como Garrett o fez, também Saramago escreveu “crónica” de tudo quanto viu e ouviu, de tudo quanto pensou e sentiu (cf. Garrett 2010, 90), em

sinfonia sensorial de onde se não isentam juízos de valor sobre o estilo barroco. E assim, se na Igreja de Santa Maria do Castelo o viajante destaca as “exuberâncias barrocas”, na Igreja do Terço, aplaude “os azulejos setecentistas” e o requinte do “púlpito, lavrado como obra de prataria. Dourado, policromado, está aqui um dos não muitos casos em que o barroco argumenta e ganha”. No Mosteiro de São Bento da Vitória, assinala requererem-se “os granitos barrocos, entendido o barroco como exuberância, pedra que de tão trabalhada acaba por alcançar uma expressão outra vez natural” (Saramago [1981] 1985c, 18, 65, 75, respetivamente).

- 18 Mas a “memória vivíssima” também se manifesta, desde logo, na relação intertextual, em forma de um novo tributo que a dedicatória¹³ de Saramago confirma, entre o título do romance de 1846 e o da sua *Viagem a Portugal*, embora, como já assinalado por Helena Buescu em conferência proferida no âmbito do Projeto Garrettonline¹⁴, seja necessário atentar nas implicações da utilização da contração da preposição e do artigo definido, em *Viagens na minha terra*, versus o simples uso deste último em *Viagem a Portugal*.
- 19 Assim, se no primeiro caso a impressão é a de um viajante interno que viaja pelo interior da sua terra, no segundo, o viajante vem de fora, iniciando o seu trajeto do exterior do país de cujos cenários e gentes dará conta no decurso da obra (“De Nordeste a Noroeste, duro e dourado” a “De Algarve e sol, pão seco e pão mole”). E, talvez, a *nuance* apontada possa carregar um sentido simbólico interessante. Como, na mesma conferência, ou depois dela, assinalou Pere Ferré, a viagem de Saramago, em conquista metafórica do país, é, afinal, iniciada a partir do Norte, em coordenada geográfica equivalente àquela de onde, afinal, derivou o que hoje é o território português. *Se non è vero, è ben trovato...*
- 20 E talvez, mais um talvez, como sublinhou Teresa Cristina Cerdeira da Silva, os sentidos de ambas as viagens não possam deixar de apontar, por um lado, para a desmontagem da “máscara do falso conhecimento nacional” e a promoção “[d]o discurso de apreensão de uma possível identidade portuguesa” (Silva 2003, 249). Por outro lado, elas não podem deixar de representar a “falência da imagem secular do país como cais de partida” (Silva 2003, 246) –, ideia que irá ser retomada, no início e no final de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), em

estreita conexão, agora, com os ecos camonianos que na bagagem deste escritor-viajante também se fazem sentir. Um escritor que ainda criará a viagem de uma península tornada jangada de pedra, ou de um homem que procura uma ilha desconhecida.

- 21 Na teia de ecos de que vimos falando, e da memória cultural neles presente, cabe, agora, portanto, prestar alguma atenção ao que de Luís de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa percorre, por vezes em filigrana ideologicamente trabalhada, este romance de José Saramago em cujas páginas as personagens e os acontecimentos confluem numa Lisboa-cidade labiríntica, decadente e “sombria, recolhida em frontarias e muros” (Saramago 1984, 13), “guardada” por um Adamastor de dolorosa expressão (e que, pelas hipóteses que *O ano da morte de Ricardo Reis* propõe, não é de lição simbólica tão clara quanto o afirma Fernando Pessoa) (Saramago 1984, 227). E assim, tendo em mente que, como lemos, “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (Saramago 1984, 180) – que toma como protagonista da peça *Que farei com este livro?*, 1980, e a quem dedica dois poemas e uma crónica¹⁵ –, não é só a estátua-figura do vate que é sistematicamente convocada nas páginas do romance. Uma figura que, aqui, note-se, tem os dois olhos cegos, talvez não de tanto lhos picarem “os pombos” e “os olhares indiferentes de quem passa” (Saramago 1984, 181), mas porque, simbólica e voluntariamente, os fechou, lhos fechou José Saramago, perante uma realidade que não era digna de ser contemplada, a portuguesa e, por extensão, a europeia.
- 22 A mesma linha crítica, o mesmo reflexo de uma determinada visão do mundo, pode ser verificada na recuperação do texto do épico com que se inicia e termina o romance. Uma visão do mundo também partilhada e convocada por Cesário Verde¹⁶ em duas das estrofes do poema “O sentimento dum ocidental” que, claramente, expõem o contraste entre o passado glorioso e a decadência do presente:

E evoco, então, as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!
Mas num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,

Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutrora ascende, num pilar! (Verde s./d., 93, 97)

- 23 Quanto à reapropriação camoniana feita por José Saramago, as frases “Aqui o mar acaba e a terra principia” e “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago 1984, 11, 415) – com, pelo meio, a menção a “tanto mar, a terra tão pouca” (Saramago, 1984, 66) – configuram uma subversão paródica dos três primeiros versos da estrofe 20 do canto III de *Os Lusíadas*¹⁷ e apontam para a ideia de que, ao contrário do que sucedeu no passado, não é possível ao presente de enunciação atingir a grandeza no mar.
- 24 O papel de Portugal no mundo de então, e muito provavelmente no mundo de hoje, não é mais o do tempo dos Descobrimentos, nada há de grandiloquente numa “terra tão pouca”. Na linha do não pessimismo do autor, porém, a alteração de “a terra principia” para “a terra espera” talvez possa ser entendida como uma nota de esperança num futuro a vir, em que outros viajantes de outros Highland Brigades desembarquem, não com ar melancólico, num regresso onde “não há sombra de alegria” (Saramago 1984, 14), mas, antes, com ar confiante num retorno onde só pode haver a luz do contentamento.
- 25 De entre tantos sentidos oferecidos por outros versos de Camões (sob a forma de alusão ou de citação), principalmente de *Os Lusíadas*, destacamos, ainda, os que Saramago parece ter bebido no canto V (ests. 37-60), aproveitado como anúncio do desfecho, não diremos trágico, mas, antes, desde o início condenado ao fracasso, da relação entre Ricardo Reis e Marcenda. Dois dos versos da estrofe 53 serão mesmo citados páginas depois: “Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante” (Saramago 1984, 221). Tal como sucede com o Adamastor, rejeitado por Tétis, também Ricardo Reis será rejeitado por Marcenda, não pela sua “grandeza feia” mas, eventualmente, por preconceito em relação à grande diferença de idades; por pretender protegê-lo da sua invalidez, de uma relação com alguém com “um braço sem remédio” (Saramago 1984, 409); ou, apenas, porque, acrescidas as razões anteriores, numa atitude que lembra o *tempero* estoico das odes de Ricardo Reis, e numa justificação que, de facto, não colhe, pois não podemos antever o futuro, a donzela de Coimbra considera que “não seríamos felizes” (Saramago 1984, 407).

- 26 Confirmando a possibilidade de antevermos o desfecho fracassado dos amores entre o heterónimo e Marcenda, note-se, ainda, que a referência ao Adamastor surge praticamente em simultâneo com uma primeira alusão a uma das mais trágicas histórias de amor também convocada na epopeia camoniana: o episódio de Inês de Castro (canto III, ests. 118-135) – “Uma donzela de Coimbra marca, em furtivo bilhete, encontro com o médico de meia-idade que veio do Brasil, talvez fugido, pelo menos suspeito, que quinta das lágrimas se estará preparando aqui” (Saramago 1984, 180). A segunda alusão ocorre quando, recebendo uma carta que pensa ser de Marcenda, Ricardo Reis idealiza o que aí estará escrito: “agora, meu amor, espero-te na Quinta das Lágrimas, se ainda me quiseres” (Saramago 1984, 323)¹⁸.
- 27 Sem pretensão de esgotarmos os inúmeros exemplos, também não podemos deixar de referir o eco intertextual da estrofe 40 do canto V de *Os Lusíadas*, quando, em Fátima, sabemos “das carnes e do cabelo” arrepiados da gente que assiste à procissão das velas. Porém, se a descrição feita se aproxima da que Camões faz no episódio conhecido como “do Adamastor”, pela dimensão sobrenatural que lhe assiste, dela se afasta, porque, ao contrário do que sucede no texto camoniano, em que os navegadores portugueses, na pessoa de Vasco da Gama, se engrandecem, ousando desafiar o gigante – desse modo provando a capacidade e a força humanas para ultrapassar vários perigos –, no “quadro” saramaguiano os portugueses crentes apequenam-se, rebaixam-se. No âmbito da visão ideológico-religiosa do autor, em que “é urgente rasgar ou dar sumiço à teologia velha e fazer uma nova teologia” (Saramago 1984, 65), a do Homem livre e independente de dogmas, Fátima surge, portanto, como símbolo, estilhaço, de um tempo amesquinhado e mesquinho.
- 28 O mesmo tempo que Ricardo Reis vai conhecendo e aprendendo a assimilar e a comentar nas páginas deste romance em que os ecos maiores são, seguramente, os que provêm da constelação heteronímica pessoana, aludida ou citada, mas de tal modo assimilada por José Saramago que a tessitura discursiva é nimbada de uma profunda dimensão poética que, por vezes, pode confundir o leitor no que toca à autoria. Como sublinhou já Teresa Cristina Cerdeira da Silva, não é muito difícil descortinar que “a prosa apropria-se da poesia, inserindo-a em seu corpo e operando as transformações

necessárias para que o texto apropriado não constitua algo alheio à sua forma” (Silva 1989, 153).

- 29 É certo que Teresa Cerdeira se refere ao modo como as odes do poeta percorrem, em filigrana, o xadrez narrativo, numa operação por vezes comentada pelo narrador¹⁹. Não é menos certo, todavia, que não é sequer necessário recorrer à intertextualidade para provar a poeticidade da escrita saramaguiana. Com efeito, esta acaba por emanar da globalidade da obra, como o prova Pedro Alvim (2014, 1), a partir de um extraordinário exercício formal que transforma passagens da narrativa em odes:

[A]berta foi a porta deste quarto,
em silêncio, fechada está,
um vulto atravessa tentando,
para à beira da cama,
a mão de Ricardo Reis avança
e encontra uma mão gelada,
puxou-a,
Lídia treme,
só sabe dizer,
Tenho frio,
e ele cala-se,
está a pensar se deve
ou não beijá-la na boca,
que triste
pensamento
(Saramago 1984, 131-132)

[T]inha o casaco e as calças,
também o colete,
cuidadosamente pendurados
no cabide,
sem uma ruga,
é o que fazem amorosas
mãos
(...)
ele poeta, ela
por acaso Lídia,
mas outra,
ainda assim afortunada,
porque a dos versos
nunca soube
que gemidos e suspiros
estes são,
não fez mais que estar
sentada à beira dos regatos,
a ouvir dizer,
Sofro, Lídia,
do medo
do destino
(Saramago 1984, 143)

- 30 De muitos ecos, pois, se compõem os universos saramaguianos, provando, como escreveu, que “Toda a literatura é um palimpsesto” (Saramago *apud* Gómez Aguilera 2010, 194). No seu caso, um palimpsesto que saborosamente nos desafia a encontrar os ramos e os ramilhos de que se compõe, na certeza de que, como um dia disse H. de *Manual de pintura e caligrafia*: “Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faça. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se

minhas fossem e inventadas agora mesmo” (Saramago [1977] 1985b, 129-130).

-
- ALVES, Clara Ferreira. “Saramago: «No meu caso, o alvo é Deus»”. *Expresso/Revista*, 2 de novembro de 1991.
- ALVIM, Pedro. “O ano da morte de Ricardo Reis. Lídia, a linguagem do corpo”. *Diário de Lisboa / Ler. Escrever*. 31 de dezembro de 1984, p. 1.
- ARNAUT, Ana Paula. *O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago*. Coleção *Para Ler...* Lisboa: Edições Asa, 2017.
- BRANDÃO, Raul. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Lisboa: K4, [1926] 2010.
- _____. *Húmus*. Introdução, nota biobibliográfica de Maria João Reynaud. Lisboa: INCM, [1917] 2021.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4ª ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros-Instituto Camões, 2000.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- COSTA, Horácio. *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Ed. de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.
- GUSMÃO, Manuel. “Entrevista com José Saramago”. *Vértice*. Maio de 1989, nº 14, p. 85-99.
- LUÍS, Sara Belo. “O centro comercial é a nova universidade”. Entrevista com José Saramago. *Visão*. 26 de outubro de 2000, p. 19-22.
- MARAVALL, José António. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- REIS, Carlos. “As viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho”. In MONTEIRO, Ofélia Paiva e Maria Helena SANTANA (orgs.). *Almeida Garrett – um romântico, um moderno*, v. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 133-144.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, [1973] 1986a.
- _____. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- _____. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986b.
- _____. *Deste mundo e do outro*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, [1971] 1985a.
- _____. *Folhas políticas (1976-1998)*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, [1977] 1985b.

_____ *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982a.

_____ *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

_____ *O caderno 2 - Textos escritos para o blog*. Setembro de 2008-Novembro de 2009. Lisboa: Caminho, 2010.

_____ *Objeto quase*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, [1978] 1986c.

_____ *Os poemas possíveis*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, [1966] 1982b.

_____ *Provavelmente alegria*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, [1970] 1987.

_____ *Viagem a Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, [1981] 1985c.

_____ *Viagem a Portugal*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. “De viagens e viajantes”. In MONTEIRO, Ofélia Paiva e Maria Helena SANTANA (orgs.). *Almeida Garrett - um romântico, um moderno*. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 243-251.

_____ *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1988.

THIMÓTEO, Saulo Gomes. *Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago*. Curitiba: Appris Editora, 2016.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. 10ª ed. revista por Cabral do Nascimento. Lisboa: Minerva, s./d.

VIEIRA, António. “Sermão da Quinta Quarta-Feira da Quaresma”. *Obras completas do Padre António Vieira*. Porto: Lello & Irmão, tomo IV, 1959a, p. 87-120.

_____ “Sermão da Sexagésima”. *Obras completas do Padre António Vieira*. Porto: Lello & Irmão, tomo I, 1959b, p. 3-38.

_____ “Sermão de Quarta-Feira de Cinza”. *Obras completas do Padre António Vieira*. Porto: Lello & Irmão, tomo II, 1959c, p. 167-254.

_____ “Sermão de Santo António aos peixes”. *Obras completas do Padre António Vieira*. Porto: Lello & Irmão, tomo VII, 1959d, p. 245-280.

_____ “Sermão do Espírito Santo”. *Obras completas do Padre António Vieira*. Porto: Lello & Irmão, tomo V, 1959e, p. 397-434.

1 Nos diálogos tidos com Carlos Reis (1998, 37) afirma: “tenho a impressão de que, como leitura profunda, é o Raul Brandão, sobretudo o *Húmus*, que fica”.

2 Veja-se, por exemplo: “Que é Deus agora? Deus é tudo e nada. É uma força. Deus é uma lei inexorável. Mas então tu que podes tudo – tu não podes nada. És uma lei – e hás-de cumprir essa lei. És um destino e não podes dar um passo fora desse destino. Não vês, não ouves, não sentes. Eu

sou uma insignificância e valho mais do que tu. Porque eu grito, eu sofro, eu atrevo-me. Amanhã quebro o meu destino. Tenho uma consciência. Sou ilógico e absurdo. Debato-me. E tu, Deus, não passas duma força cega e estúpida. Não me serves de nada [...]. Um Deus-força, um Deus que não se comove com os meus gritos nem as minhas súplicas, não me interessa. Um Deus que caminha para um fim que não atinjo, é um Deus absurdo” (Brandão [1917] 2021, 106).

3 Quando, na abegoaria onde se constrói a passarola, o visionário ensaia o sermão que iria pregar a Salvaterra de Magos; quando discorre sobre o mau governo do reino e sobre as (in)justiças que nele se veem, as cometidas pelo Santo Ofício incluídas; quando relembra o “Sermão de Santo António [aos peixes]” (Saramago 1982a, 91, 190, 231, respetivamente). Registe-se, ainda, a menção ao nome do sermonista em *Folhas políticas* (“quiseram o Acaso e a Providência que viessem ao mundo, no momento exato, um António Vieira e um Bartolomeu de Las Casas”, Saramago 1999, 183); em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a propósito das influências em Fernando Pessoa (Saramago 1984, 351); ou em *A jangada de pedra* (a proposta de um jornal espanhol de se fazer de Madrid um centro político “deu tempo para se esgotarem todas as edições da História do Futuro do Padre António Vieira e das Profecias do Bandarra”, Saramago 1986b, 298).

4 Os dois primeiros sermões foram pregados em Roma, na igreja de Santo António dos Portugueses, em 1672 e em 1673. O terceiro sermão, embora escrito, não chegou a ser pregado, por doença de Vieira.

5 Proferido em São Luís do Maranhão, no ano de 1654 (Vieira, 1959d).

6 “Viu um homem que era cego” (Jo. 9.1). Sermão pronunciado na Misericórdia de Lisboa, em 1669.

7 “O Garrett para mim é uma referência fundamental” (Gusmão 1989, 98).

8 Sobre a cronística saramaguiana, ver Thimóteo (2016).

9 “Neste ponto descubro que me afastei do propósito inicial. É costume velho de que não penso emendar-me: no correr do pensamento, uma coisa puxa outra, e, se não ponho mão em mim, acontece, como agora, partir da literatura e cair na construção civil”. Apesar de dizer que “não será assim desta vez”, acaba por fazer novo desvio, acrescentando, “Mas antes de andar para a frente, ainda quero acrescentar que, nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o norte, nem uma gota de água que lhe faz andar o moinho” (Saramago 1985a [1971], 52).

- 10 “Tenho uma tendência digressiva que tem exemplo na nossa literatura e o melhor é o de Almeida Garrett” (*apud* Reis 1998, 127).
- 11 Prefácio à primeira edição espanhola de *Viagem a Portugal*.
- 12 Este intertexto vieiriano ecoa em outras páginas iniciais de *Viagem a Portugal*, nomeadamente quando aborda o tema da fraternidade (ou da falta dela) entre os homens (Saramago [1981] 1985c, 7, 12, 28).
- 13 “Em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes” (Saramago [1981] 1985c, 4).
- 14 CLP – Centro de Literatura Portuguesa / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (30.03.2022).
- 15 Os poemas intitulam-se “Epitáfio para Luís de Camões” (Saramago [1966] 1982b, 33), “Poema para Luís de Camões” (Saramago [1970] 1987, 13) e a crónica, “São asas” (Saramago [1971] 1985a, 57-58).
- 16 Para outros exemplos ilustrativos da relação entre os dois autores, ver Arnaut (2017).
- 17 “Eis aqui, quási cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa” (Camões 2000, 104).
- 18 Em outro exemplo que exige que novamente convoquemos o episódio do Adamastor, sabemos da primeira visita de Marcenda à casa do Alto de Santa Catarina, e, a propósito, do nervosismo com que Ricardo Reis aguarda a jovem, sabemos ser “possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor” (Saramago 1984, 244).
- 19 “Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos” (Saramago 1984, 23-24).

Português

Nos *Diálogos* travados com Carlos Reis, José Saramago reconhece a grande influência que sobre ele exerceu a leitura de Raúl Brandão, principalmente a de *Húmus*, e assume também que os seus grandes mestres foram “os escritores do século XVII, António Vieira e Francisco Manuel de Melo”, principalmente o primeiro. A verdade, porém, como aliás o escritor afirma em outras ocasiões, é que não é possível descurar o enorme fascínio que sobre ele, ou sobre a sua obra, direta ou indiretamente exerceram autores como Luís de Camões, Almeida Garrett, Cesário Verde ou Fernando Pessoa e as suas várias pessoas. Se de Brandão lhe ficou o gosto pelas reflexões sobre a exis-

tência e a essência de Deus ou sobre a existência humana, e, por consequência, sobre “o que é isto de ser-se um ser humano”; se de Garrett reteve, entre outras influências, a prática digressiva, de António Vieira colheu um modo de escrever e uma forma de olhar e avaliar o mundo que dele fez, e faz, um humanista e um humanitarista. Na teia dos ecos que ouvimos na obra de Saramago, cabe ainda destacar o que de Luís de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa percorre as tessituras narrativas de obras como *O ano da morte de Ricardo Reis*, por vezes em filigrana ideologicamente trabalhada, desse modo confirmando a assunção de Julia Kristeva de que todo o texto é “um cruzamento de palavras (de textos), onde lemos, no mínimo, um outro texto”.

Français

Dans les *Dialogues avec Carlos Reis*, José Saramago reconnaît la grande influence qu’a eue sur lui la lecture de Raúl Brandão, notamment *Húmus*, et admet également que ses grands maîtres ont été « les écrivains du XVII^e siècle António Vieira et Francisco Manuel de Melo », surtout le premier. La vérité, cependant, comme l’écrivain l’affirme ailleurs, c’est qu’on ne peut négliger l’énorme fascination que des auteurs comme Luís de Camões, Almeida Garrett, Cesário Verde ou Fernando Pessoa et ses différents hétéronymes ont exercée sur lui ou sur son œuvre, directe ou indirectement. S’il a hérité de Brandão le goût des réflexions sur l’existence et l’essence de Dieu ou sur l’existence humaine et, par conséquent, sur « ce que c’est qu’être un être humain » ; s’il a retenu de Garrett, parmi d’autres influences, la pratique de la digression, il a puisé chez António Vieira une manière d’écrire et une façon de regarder et d’évaluer le monde qui ont fait, et font encore, de lui un humaniste et un humanitariste. Dans le réseau d’échos qui retentissent dans l’œuvre de Saramago, les mots de Luís de Camões, Cesário Verde et Fernando Pessoa parcourent certaines œuvres comme *L’année de la mort de Ricardo Reis*, parfois en filigrane idéologiquement travaillé, confirmant ainsi l’hypothèse de Julia Kristeva selon laquelle tout texte est « un croisement de mots (de textes), où nous lisons, au moins, un autre texte ».

English

In his *Dialogues with Carlos Reis*, José Saramago acknowledges the great influence of Raúl Brandão, especially of *Húmus*, and also admits that his great masters were “the 17th century writers António Vieira and Francisco Manuel de Melo”, especially the former. The truth, however, as the writer has stated on other occasions, is that it is not possible to ignore the enormous fascination that authors such as Luís de Camões, Almeida Garrett, Cesário Verde or Fernando Pessoa and his various heteronyms have directly or indirectly exercised over him or his work. If Brandão transmitted to him a taste for reflections on the existence and essence of God or on human existence and, consequently, on “what it is to be a human being”; if he retained from Garrett, among other influences, the digressive practice, from António Vieira he took a way of writing and a way of looking at and assessing the world that made, and still makes, him a humanist and a humanitarian. In the web of

echoes that we hear in Saramago's work, we should also point out that Luís de Camões, Cesário Verde and Fernando Pessoa's words run through narratives such as *The Year of the Death of Ricardo Reis*, sometimes in an ideologically worked filigree, thus confirming Julia Kristeva's assumption that every text is "a crossing of words (of texts), where we read, at least, another text".

Mots-clés

intertexte(s), statue, pierre, jeu, humanisme

Keywords

intertext(s), statue, stone, game, humanism

Palavras chaves

intertexto(s), estátua, pedra, jogo, humanismo

Ana Paula Arnaut

Universidade de Coimbra /Centro de Literatura Portuguesa arnaut@fl.uc.pt

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

“Saramago entre os rabinos”: o romance *Caim* como exercício midráshico

« *Saramago parmi les rabbins* » : le roman *Caïn* comme exercice midrashique
“*Saramago among the Rabbis*”: The Novel *Cain* as Midrash

Francisco Martins

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1565>

Francisco Martins, « “Saramago entre os rabinos”: o romance *Caim* como exercício midráshico », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 24 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1565>

CC BY

“Saramago entre os rabinos”: o romance *Caim* como exercício midráshico

« *Saramago parmi les rabbins* » : le roman *Cain* comme exercice midrashique
“Saramago among the Rabbis”: The Novel *Cain* as Midrash

Francisco Martins

Texto integral

Introdução

Caim como romance “midráshico”

caim e o senhor (deus) de José Saramago como “construtos midráshicos”

caim

senhor (deus)

Dizer lá onde o texto cala: a eisegese das “lacunas”

Acrescentar semelhança: a transferência de motivos literários

Conclusão

Texto integral

Introdução

- 1 No livro bíblico de Samuel aparece, por duas vezes, uma insólita questão: “Está Saul também entre os profetas?” (1 Sm 10,11; 19,24)¹. Saul é o primeiro rei do povo de Israel e, obviamente, não é profeta nem vive entre profetas. Os autores bíblicos, porém, não desperdiçaram a ocasião e contam-nos dois episódios nos quais o rei Saul se vê entre profetas, em êxtase, servindo como oráculo da divindade diante daqueles a quem, por nome e direito, competia tal exercício (veja-se 1 Sm 10,10-13; 19,18-24).
- 2 Não é o propósito desta contribuição discutir em detalhe nem a pergunta, nem as histórias que dali se coseram². A tonalidade proverbial da primeira serve-nos, no entanto, para formular, em breves termos e como que em paráfrase, o assunto que nos propomos abordar: “Está Saramago também entre os rabinos?”.

- 3 No último romance publicado em vida, *Caim* (2009), José Saramago recria mitos e histórias do legado cultural judaico-cristão, num exercício de releitura crítica do Primeiro Testamento. Tal como n’O *evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), trata-se de reescrever a história sagrada com o fito de interrogar os seus postulados e desconstruir o monopólio de sentido que cobre, como um verniz, estas narrativas. Saramago convoca o texto bíblico como letra a ser explorada sem as regras e os interditos impostos pelo cânone das Escrituras, num esforço interpretativo que obedece apenas à fina liberdade da ironia. Se o intento “dessacralizador” do romance recebeu ampla nota³, falta estudar mais completamente o “método” saramaguiano. No caso concreto, a forma como José Saramago explora os interstícios do texto num processo criativo que o coloca, talvez inadvertidamente, sobre vias hermenêuticas já percorridas por mais devotos intérpretes bíblicos. É precisamente a semelhança entre o agir do autor português em *Caim* e as estratégias de leitura e suplementação da literatura de tipo midráshico que nos interessa aqui explorar.

***Caim* como romance “midráshico”**

- 4 O termo “Midrash” é de difícil e contestada definição. A palavra deriva da raiz hebraica *d-r-š* que, enquanto forma verbal, exprime o ato de procurar ou de examinar algo e, por extensão, de o interpretar. Num sentido estrito, o termo “Midrash” designa um modo de interpretação dos textos das Escrituras (Primeiro Testamento ou Bíblia Hebraica), cultivado nos círculos rabínicos desde os princípios da nossa era, que implica não só uma leitura atentíssima (*close reading*) do texto, mas também a elucidação das possíveis ou imaginadas lacunas e ambiguidades. Aplicado aos textos legais, tal método recebe a designação “Midrash halakha”; no caso de textos não-legais, fala-se antes de “Midrash aggadah”. A prática inclui, na sua expressão mais inventiva, uma radical releitura dos textos bíblicos destinada a “clarificar” ou ampliar o seu significado e expandir as linhas de intertextualidade⁴.
- 5 Dito isto, o termo “Midrash” (ou “midráshico”) pode ser e tem sido utilizado para caracterizar outros corpos literários. No campo da literatura bíblica e parabíblica, é habitual descrever-se o livro bíblico das Crónicas, que reelabora as histórias já contadas nos livros de Samuel e Reis, como um “Midrash”, porventura o primeiro do género (Seelig-

mann 1980, 14-32). Da mesma forma, é possível falar-se da qualidade “midráshica” de escritos parabíblicos, como o livro dos *Jubileus* ou o chamado *Génesis Apócrifo*, dois exemplos paradigmáticos do gênero “reescritura bíblica” (“rewritten Bible”), que floresceu no período histórico entre os dois Testamentos⁵. Passando dos “predecessores” aos “sucessores” desta tradição rabínica de interpretação, saúda-se com o mesmo termo (“Midrash”) um número significativo de obras literárias modernas e contemporâneas, nas quais as histórias bíblicas conhecem novo rosto e novas vidas⁶. Trata-se, em muitos casos, de celebrar o Midrash clássico como um modo de releitura próximo e, porventura, na origem da irreverente liberdade da forma moderna e pós-moderna de lidar com os textos e a significação⁷. Mais que um gênero ou uma estratégia de releitura, “Midrash” é agora sinónimo de indeterminação, termo-símbolo para a rejeição de qualquer forma de fixismo semântico em favor de significações múltiplas e sempre “diferentes”. Outros estudiosos, porventura mais prudentes, preferem que se reserve as designações “Midrash” e “midráshico” para aquelas obras que referem direta ou indiretamente determinadas tradições de interpretação rabínicas ou, pelo menos, se assemelham no método a estas últimas⁸.

- 6 Ao escolher aplicar o adjetivo “midráshico” ao último dos romances de José Saramago, o que pretendemos é demonstrar que uma tal caracterização pode contribuir para uma mais inteira inteligência da “mecânica” desta revisitação literária do cânone bíblico⁹. Na verdade, até pelos padrões mais cautelosos atrás referidos, *Caim* é um romance “midráshico”. O autor conhece e alude a várias tradições extrabíblicas de interpretação e de suplementação que são rabínicas na sua origem ou desenvolvimento. Veja-se, por exemplo, a noção de que caim¹⁰ se serviu de uma queixada de jumento para matar abel (Saramago 2016, 30) ou de que os irmãos chegaram à conclusão de que o senhor deus havia rejeitado o sacrifício de caim graças a um sinal exterior (Saramago 2016, 29: uma corrente de ar que impede o fumo do sacrifício de subir na vertical). Vejam-se, ainda, as referências às tradições ligadas à marca de Caim (Saramago 2016, 32: “uma pequena mancha negra”) ou à figura de Lilith¹¹. Estas e outras instâncias revelam que o autor é, de alguma forma, herdeiro daquela tradição judaica de interpretação, ainda que a resposta à pergunta “arqueológica” – isto é, o “como” e “quando” se deu a influência literária –

nos escape¹². Em todo o caso, o propósito deste ensaio não é tanto o de identificar possíveis casos de empréstimo literário à tradição rabínica, mas de demonstrar que Saramago relê e reescreve o livro do Génesis (e do Êxodo e de Job) com uma sensibilidade para as minúcias da narrativa sagrada e uma “disciplina hermenêutica” que têm na prática midráshica clássica um eloquente paralelo. A análise comparativa incidirá sobre os processos de recriação de personagens, a transformação de presumidas “lacunas” do texto em oportunidades eisegéticas e a transferência de motivos entre relatos e personagens.

caim e o senhor (deus) de José Saramago como “construtos midráshicos”

- 7 Uma das mais salientes características da literatura judaica de tipo midráshico é a sua natural inclinação para criar novas histórias acerca dos heróis e vilões da narrativa sagrada; histórias que tanto podem contribuir para confirmar a caracterização original como para a modificar. A um leitor menos cuidadoso, tal processo criativo pode parecer totalmente arbitrário; na prática, porém, trata-se de um exercício subtil mas solidamente ancorado no texto bíblico, ainda que isso implique, por vezes, uma certa “acrobacia filológica”¹³.
- 8 Vejamos um exemplo. No livro do Génesis, não nos é dito nada acerca da vida de Abr(a)ão, o primeiro dos patriarcas, antes de a sua família ter decidido partir de Ur dos Caldeus (Gn 11,31). Em contraste, no *Apocalipse de Abraão* – um pseudepígrafo do séc. II da EC, que recolhe várias tradições midráshicas – abundam as histórias sobre a infância e adolescência de Abr(a)ão. Ali se relata como o jovem Abr(a)ão revelou, desde muito cedo, uma repulsa pela idolatria reinante, o que lhe valeu acesos diferendos com o pai, Terah. O conflito culmina numa conflagração que reduz a cinzas a casa paterna e precipita a partida de Ur dos Caldeus:

Estando eu [Abraão] a falar com meu pai Terah no pátio da casa, veio do céu, sob a forma de uma nuvem de fogo, a voz do Altíssimo, que gritou: “Abraão, Abraão!” Eu disse: “Eis-me aqui”. Ele continuou: “Procuras em teu coração o Deus dos deuses e o Criador: Sou eu! Sai da casa de teu pai Terah, sai dessa casa, para que não pereças nos pecados da casa de teu pai.” Eu saí. Estava ainda a sair quando se ouviu um relâmpago que o queimou e à sua casa, com tudo o que nela

havia. Reduziu tudo a cinzas, quarenta côvados. (Apocalipse de Abraão 8)¹⁴

- 9 Estas tradições extrabíblicas à volta da figura de Abr(a)ão têm o propósito de oferecer razões para o facto de a divindade o ter escolhido entre tantos outros seres humanos, uma preocupação alheia ao texto bíblico. Contudo, tal não impede que tenha sido o texto, ou melhor, a letra do texto sagrado a inspirar semelhantes digressões literárias. O nome da cidade da qual a família de Abr(a)ão é originária, Ur, é homónimo, em hebraico, do termo utilizado para designar uma chama ou um fogo. Uma tal coincidência não escapou a estes minuciosos intérpretes. Na letra do texto, esconde-se o verdadeiro motivo da súbita partida da terra dos Caldeus: o “Ur” é afinal o fogo ou incêndio que recompensa o admirável zelo religioso do jovem Abr(a)ão.
- 10 José Saramago é um leitor atentíssimo do texto bíblico e, tal como os rabinos, parte à procura de “pregos eisegéticos” nos quais possa pendurar a sua irreverente e subversiva releitura do texto canónico. Na recriação das personagens bíblicas que figuram no romance, o escritor explorou habilmente a involuntária mas inevitável polissemia da letra sagrada, de tal forma que é justo dizer-se que os homónimos saramaguianos são surpreendentemente bíblicos, no sentido em que os heróis e vilões do Midrash clássico também o são.

caim

- 11 Começemos por caim, um personagem bíblico que conheceu uma espécie de “reabilitação” na literatura moderna e contemporânea¹⁵. No romance de Saramago, o protagonista é praticamente imortal, além de se revelar uma espécie de viajante ou de “vagabundo espaço-temporal”. No caso do primeiro destes traços – a imortalidade –, trata-se de uma manobra de tipo midráshico que tem como base (e acaba por vitimar) Génesis 4,15. De acordo com o texto bíblico, depois de ter assassinado o seu irmão Abel, Caim vê-se a braços com a ira divina e acaba por ser condenado a uma vida de errância perpétua. Confrontado com a trágica perspectiva de vir a ser atacado e morto por quem o vier a encontrar no caminho, Caim protesta e obtém da divindade a promessa de que “se alguém matar Caim, será castigado sete vezes mais”, juntamente com uma marca ou sinal “a fim nunca ser morto por quem o viesse a encontrar” (Gn 4,15).

- 12 Na lógica do texto, uma tal promessa não constitui obviamente uma garantia contra a morte, mas a formulação empregue “deixa a porta aberta” a uma tal releitura. A declaração divina em Génesis 4 de que Caim não será morto por quem o encontre – i.e., de que não sofrerá uma morte violenta nas mãos de outro, como aquela que ele impôs ao seu irmão – torná-lo-ia “imortal” num mundo onde a regra fosse esse tipo de morte. Ao ler o romance, damo-nos conta de que o “mundo bíblico” saramaguiano, fruto de uma muito pessoal seleção de episódios bíblicos, é precisamente este género de lugar: quase todos os personagens (a exceção seria porventura o marido de lilit, noah; Saramago 2016, 106) morreram ou às mãos de outra criatura ou do irascível senhor deus. Nesse sentido, que caim sobreviva ao ataque de bandidos (Saramago 2016, 53-55), às tragédias no tempo de job (Saramago 2016, 115) e até ao dilúvio universal (Saramago 2016, 143-144), não é senão o corolário daquela inicial e aparentemente irrefletida decisão divina. É ela também que dá motivo e pertinência à própria conclusão do romance. Do violentíssimo “experimento” levado a cabo pelo senhor deus ao criar a humanidade, é lógico que só ele, deus, e caim, um improvável agraciado, escapem com vida:

Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. (Saramago 2016, 144)

- 13 Se a imortalidade de caim é fruto da arguta releitura de Génesis 4,15, a natureza da sua errância ou “vagabundagem”, bem como a estrutura do romance, dependem de uma reinterpretação einsteiniana de Génesis 4,12. De acordo com o texto, a divindade condena Caim a tornar-se “vagabundo e fugitivo sobre a terra” (Gn 4,12). Saramago toma à letra a maldição pronunciada, mas fá-lo à luz do princípio einsteiniano da indissociabilidade do espaço e do tempo e dá-lhe, por isso, um inesperado mas inevitável *twist* temporal. A pena divina implica que a errância de caim se faça não só entre lugares, mas também entre tempos:

E agora, que tencionas fazer, perguntou lilit, Depende, Depende de quê, Se alguma vez chego a ser dono da minha própria pessoa, se se acabar este passar de um tempo a outro sem que a minha vontade tenha sido para aí chamada, farei aquilo a que costuma chamar-se uma vida normal, como os demais, Não como toda a gente, casarás comigo, já temos o nosso filho, esta é a nossa cidade, e eu ser-te-ei fiel como a casca da árvore ao tronco a que pertence, Mas, se não for assim, se o meu fado continua, então, em qualquer lugar em que me encontre estarei sujeito a mudar de um tempo para outro, nunca estaremos certos, nem tu nem eu, do dia de amanhã, além disso, Além disso, quê, perguntou lilit, Sinto que o que me acontece deve ter um significado, um sentido qualquer, sinto que não devo parar a meio do caminho sem descobrir do que se trata. (Saramago 2016, 109)

- 14 Este originalíssimo e consequente passo hermenêutico é que dá esqueleto à obra: a ordem dos episódios a contar não é determinada pelo cânone bíblico, mas pela condição de “vagabundo espaço-temporal” do personagem principal. Ainda outra vez, é por uma decisão de Deus que a própria disposição e intenção divinas são subvertidas. A Bíblia saramaguiana, que é a “Bíblia de caim” constituída em alternativa à Bíblia canónica que eleva a linhagem de Seth a princípio de ordem, nasce de uma maldição que o “Midrash” do autor português soube transformar em oportunidade. Desta forma, Saramago nem sequer se vê forçado a seguir a linha cronológica imposta pelo relato canónico, cuja autoridade se propõe contestar¹⁶.

senhor (deus)

- 15 O coprotagonista, “o senhor, também conhecido como deus” (Saramago 2016, 9), surge aos olhos do leitor de *Caim* como um personagem cruel. Da “intervenção cirúrgica” pela qual “enfou a língua pela garganta abaixo” do primeiro casal (Saramago 2016, 9) até ao dilúvio universal, passando pelos repetidos atos de vingança e carnificina gratuita, tudo, ou quase tudo, no senhor transpira violência e arbitrariedade. Como observa Robert Alter, uma tal imagem da divindade bíblica reflete, sobretudo, as escolhas saramaguianas, isto é, os “lugares-tempos” bíblicos pelos quais o autor português decide levar caim¹⁷. Ainda que assim seja, cabe-nos perceber e apreciar a forma como uma tal “distorção-desconstrução” faz do texto sagrado um

contrafeito “aliado”, porque, como afirma o enigmático “velho das duas ovelhas”, “nos pormenores é que está o sal” (Saramago 2016, 55).

- 16 Quem se empenhe a ler os primeiros livros da Bíblia notará que a divindade (que recebe vários nomes: Eloim, El, Yahvé, etc.) se torna rapidamente uma presença mais ou menos intermitente. Personagem principal e único interveniente ativo em Génesis 1, a divindade parece “retirar-se” uma vez feita a criação (Génesis 2), aparecendo apenas esporádica e pontualmente. O texto não dá razão da “reserva divina”, tão-pouco das variações no seu modo de aparecer: em Génesis 2-3, a divindade caminha no jardim do Éden e, em Génesis 18, visita Abraão e Sarah; no livro do Êxodo, é apenas uma voz que ressoa do meio de uma sarça ardente ou de uma coluna de nuvem; finalmente, noutros livros, suas são já só as palavras pronunciadas por outros, ou nem isso¹⁸.
- 17 Os rabinos e, antes e depois deles, numerosos intérpretes judaicos e cristãos dos textos bíblicos mostraram-se sensíveis às interrogações que uma tal “inconsistência divina” poderia despertar. Animados pela vontade de “salvar” a imagem divina e lendo cada texto à luz da totalidade do cânone das Escrituras, esforçam-se por dar razões do que outros considerariam tão só prova do comportamento errático da divindade. Por exemplo, que no livro bíblico de Ester nunca se faça menção da divindade e que ela pareça ausentar-se quando o povo enfrenta o possível extermínio (o cortesão persa Haman conspira contra eles) coloca em interdito a noção de providência. Para os rabinos, a “solução” encontra-se em Deuteronómio 31,17-18: “Nesse dia, dir-se-á: ‘Não será porque Deus não está no meio de nós, que somos atingidos por estes males?’ Eu, porém, nesse dia esconderei a minha face, por causa de todo o mal que ele [o povo de Deus] fez ao voltar-se para outros deuses.”. Aqueles astutos intérpretes fazem notar que “esconderei” em Dt 31,18 se escreve com as mesmas consoantes que o nome de Ester em hebraico: ’-s-t-r. Tal coincidência permite-lhes “resolver” o possível problema teológico: a divindade ausentou-se por causa do pecado do povo. Porém, mesmo quando “se esconde” (’-s-t-r), continua a proteger o seu povo por meio de figuras como Ester (’-s-t-r)¹⁹.
- 18 José Saramago também constata e interpreta as “intermitências divinas”. Em Génesis, o criador manifesta uma tendência para desapare-

cer imediatamente antes dos eventos que contradizem a ordem por si estabelecida e reaparecer logo que o crime foi consumado, para confrontar as suas criaturas. Elemento de efeito dramático no relato bíblico, tal fenómeno transforma-se em *Caim* em meio de caracterização: o senhor (deus) está mais interessado em castigar que em prevenir o “pecado”. No caso da desobediência de adão e eva, o sadismo divino vê-se sugerido na súbita e estrepitosa reaparição (Saramago 2016, 14: “anunciado por um estrondo de trovão, o senhor fez-se presente”) e na forma como agora se veste: “vinha trajado de maneira diferente da habitual, segundo aquilo que seria, talvez, a nova moda imperial do céu, com uma coroa tripla e empunhando o ceptro como um cacete” (Saramago 2016, 14). O contraste entre a grandiloquência do senhor e a infantilidade das respostas dadas por adão e eva (Saramago 2016, 14-16) reforça a mesma impressão. No episódio de caim e abel, o *timing* e traje divinos voltam a estar em evidência:

Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele. Tanto tempo sem dar notícias, e agora aqui estava, vestido como quando expulsou do jardim do éden os infelizes pais destes dois. Tem na cabeça a coroa tripla, a mão direita empunha o ceptro, um balandrau de rico tecido cobre-o da cabeça aos pés. (Saramago 2016, 30)

- 19 É caim, contudo, quem termina por expor a malícia do senhor (deus), que criara tanto a ocasião do crime como o imperativo do castigo (Saramago 2016, 30-32). Imagina, aliás, um cenário alternativo que acrescenta motivo à condenação:

Nesse momento não se lembrou de que havia dito ao senhor que ambos eram culpados do crime, mas a memória não tardou a ajudá-lo, por isso acrescentou, Se o senhor, que, segundo se diz, tudo sabe e tudo pode, tivesse feito sumir dali a queixada de burro, eu não teria matado abel. (Saramago 2016, 34)

- 20 O autor português explora também, ainda que apenas brevemente, o acima referido “ocaso” da divindade bíblica. Fá-lo pela boca do narrador, que acompanhou a vagabundagem de caim por uma série de “episódios negros” do registo bíblico que culmina na cruenta vingança do senhor contra os israelitas por causa do bezerro de ouro

(veja-se Êxodo 32) e no massacre e espoliação dos madianitas às portas da terra prometida (veja-se Números 31):

Do que não há dúvida é de que as coisas estão muito mudadas. Antigamente o senhor aparecia à gente em pessoa, por assim dizer em carne e osso, via-se que sentia mesmo certa satisfação em exhibir-se ao mundo, que o digam adão e eva, que da sua presença se beneficiaram, que o diga também caim, embora em má ocasião, pois as circunstâncias, referimo-nos, claro está, ao assassinio de Abel, não eram as mais adequadas para especiais demonstrações de contentamento. Agora, o senhor esconde-se em colunas de fumo, como se não quisesse que o vissem. (Saramago 2016, 90-91)

- 21 E acrescenta-se logo uma inflamatória sugestão, em tom irónico: “em nossa opinião de simples observadores dos acontecimentos andar envergonhado por algumas tristes figuras que tem feito, como foi o caso das inocentes crianças de sodoma que o fogo divino calcinou” (Saramago 2016, 91). Tal como caim, também o senhor (deus) saramaguiano nasce da letra da narrativa bíblica, que oferece ao romancista a matéria-prima para recriar “midrashicamente” a divindade do Primeiro Testamento. O que na hermenêutica crente convoca noções como providência e mistério recebe em *Caim* uma irreverente releitura, servindo agora para insinuar a imoralidade e patética tirania do *doppelgänger* de invenção saramaguiana.

Dizer lá onde o texto cala: a eisegese das “lacunas”

- 22 Se a arte de explorar a ambiguidade e polissemia do texto sagrado une Saramago e os rabinos no esforço de redesenhar o perfil e destino das personagens herdadas, é possível identificar um outro parentesco metodológico na forma de elevar o “não-dito” da narrativa bíblica, que é por natureza circunspeta, à categoria de “lacuna” a preencher ou, eventualmente, aproveitar²⁰.
- 23 Na tradição de interpretação judaica, a atenção aos silêncios da Escritura parece ser animada, pelo menos nalguns casos, por uma certa ansiedade religiosa. Recebidas como palavra divina, as prescrições cultuais e religiosas contidas na letra sagrada pecam, em geral, por lacunares: ao devoto judeu chamado a cumpri-las sobriariam mais

perguntas que certezas. O “Midrash” de tipo “halákhico” atrás referido enfrenta este problema, suplementando as leis bíblicas com um sem-número de novas prescrições que são, muitas vezes, apresentadas ou justificadas com recurso a uma eisegese inventiva que subordina a letra do texto aos objetivos do leitor²¹. Se o preenchimento dos “vazios legais” da Torá obedece aos imperativos urgentes da consciência crente, é possível encontrar também casos de um aproveitamento mais lúdico ou didático do que ficou por dizer. No livro dos *Jubileus* – uma espécie de “Midrash” pré-rabínico do livro do Génesis –, reconhece-se um curioso interesse pelo destino dos animais que viviam no jardim do Éden ao tempo da expulsão do primeiro casal. A Bíblia é omissa neste ponto. Para o autor de *Jubileus*, uma tal “lacuna” merece ser preenchida:

Naquele dia, as bocas de todos os animais – do gado, dos pássaros, de tudo o que caminha sobre a terra – tornaram-se incapazes de falar, porque até ali podiam conversar uns com os outros numa língua comum. Ele [Deus] expulsou do jardim do Éden todos os seres vivos que estavam no jardim do Éden. Os seres vivos dispersaram-se, cada um de acordo com a sua espécie, e foram para o lugar que tinha sido criado para eles. (*Jubileus* 3:28-29)²²

- 24 Ali se diz, portanto, que também os animais (embora inocentes) se viram expulsos do jardim e obrigados a procurar um lugar para viver no resto da terra. Além disso, é-nos dito que foram igualmente privados de fala neste dia trágico: para o autor de *Jubileus*, a capacidade de falar com os seres humanos evidenciada pela serpente de Génesis era comum a todos os animais e é necessário dar razão do seu desaparecimento. Resolve-se assim, com a elegância possível, um “esquecimento” bíblico.
- 25 Saramago não partilha das preocupações religiosas dos sábios judaicos, nem comunga da sua reverência pelo texto bíblico. Porém, é igualmente sensível ao que os relatos deixam por dizer e usa estas “lacunas” como “arma de arremesso” contra a divindade bíblica ou como ponto de partida para uma reformulação da trama narrativa.
- 26 Ilustrativa é a pergunta, logo no início do romance, a respeito da origem das peles de animal que o senhor ofereceu a Adão e Eva no dia em que os expulsou do jardim. A narrativa bíblica fala de “túnicas de

peles” (Gênesis 3,21), sem dizer como foram obtidas. O escritor português delicia-se a insinuar a violência subjacente ao que até parecia ser um ato benevolente: “o que não se sabia era donde tinham vindo as peles que o senhor fizera aparecer com um simples estalar de dedos, como um prestidigitador. De animais eram, e grandes, mas vá lá saber-se quem os teria matado e esfolado, e onde” (Saramago 2016, 19-20).

- 27 Outro exemplo, ainda com o casal Adão e Eva, prende-se com a capacidade de cumprirem o mandato-maldição divina de “arrancar alimento à terra à custa de penoso trabalho” (Gênesis 3,17). Adão, o personagem do romance, lamenta-se ao querubim Azazel, encarregue de guardar a entrada do jardim do Éden, de que ninguém lhe ensinou a trabalhar o solo, nem lhe deu os instrumentos para o fazer, nem lhe mostrou como os devia manejar (Saramago 2016, 24). Azazel propõe então um plano destinado a salvar o primeiro casal e a dar a Adão a oportunidade de aprender o que não sabe (Saramago 2016, 25). Novamente, o silêncio das Escrituras é a matéria pela qual Saramago desconstrói a imagem da divindade bíblica, com recurso, neste caso, às tradições extrabíblicas acerca dos anjos caídos e do seu papel como “heróis culturais”²³.
- 28 O terceiro exemplo vive de uma “lacuna” que tanto os rabinos como José Saramago souberam aproveitar. No relato do “sacrifício” ou “ligadura de Isaac”, a divindade bíblica ordena a Abraão que ofereça o seu filho único em sacrifício “num dos montes que [lhe] indicar” (Gn 22,2). A história continua e nunca nos é dito de que monte se trata nem como Abraão conseguiu identificá-lo. A tradição rabínica não só preenche estes “vazios” como os transforma em oportunidade: os três dias de caminho de que fala o texto da Escritura são afinal três dias de deambulação à espera da indicação ou sinal divino; dias nos quais Abraão e o filho Isaac viram posta à prova a sua resolução em obedecer ao mandato divino²⁴. Saramago reescreve totalmente este conhecido episódio bíblico e utiliza aquela mesma “lacuna” para dar razão, pelo menos parcialmente, do atraso do anjo encarregado de interromper o sacrifício mandado, atraso esse que quase se ia revelando fatal para Isaac. Além do “problema mecânico” na asa direita, o contrito mensageiro divino queixa-se de que “não [lhe] tinham explicado bem qual destes montes era o lugar do sacrifício” (Saramago 2016, 68). No romance, um tal “esquecimento divino” quase condena o já de

si macabro exercício. Ironicamente, cabe a caim, um assassino pros- crito, salvar uma vida inocente e assim dar ainda motivo às progra- madas mas vazias palavras de bênção que o anjo insiste em declamar, apesar da evidência do seu falhanço e, mais ainda, da monstruosidade do sucedido.

Acrescentar semelhança: a transferência de motivos literários

- 29 O terceiro e último ponto nesta comparação entre os “métodos” rabí- nico e saramaguiano de releitura dos textos bíblicos tem como foco os processos de assimilação entre relatos e personagens por meio da transferência de motivos literários. No campo do estudo da receção da tradição bíblica nas literaturas judaica, islâmica e cristã antiga e medieval, um tal fenómeno tem despertado um interesse renovado. Para aqueles intérpretes e comentadores, o cânone bíblico funciona como caixa de ressonância do que seria, afinal, uma mensagem divina una e coerente²⁵. Uma tal convicção parece autorizar, senão mesmo reclamar, o exercício de transformar possíveis semelhanças em para- lelos, num processo que sublinha os contrastes e as comparações entre personagens e serve ainda para retroalimentar a impressão de harmonia e perfeição.
- 30 Veja-se, por exemplo, o Midrash medieval *Sefer haYashar*, que repro- duz e transforma tradições mais antigas. O “sacrifício” ou “ligadura de Isaac”, que o texto bíblico descreve como um teste, conhece ali uma importante transformação graças à transferência do motivo literário do “despique entre Deus e Satanás” que abre o livro de Job:

Num certo dia em que os filhos de Deus se apresentaram diante do Senhor, Satanás apresentou-se também juntamente com eles. O Senhor disse a Satanás: “Donde vens?” Ele respondeu: “Venho de dar uma volta ao mundo e percorrê-lo todo.” [...] O Senhor disse-lhe então: “Reparaste no meu servo Abraão? Não há ninguém como ele na terra: homem íntegro, recto, que teme a Deus e se afasta do mal. Pedisse-lhe eu que me oferecesse em sacrifício o seu filho e não mo negaria, quanto mais se eu lhe pedisse apenas para me oferecer em sacrifício animais do rebanho.” Disse Satanás: “Diz a Abraão o que me acabas de dizer a mim e verás se não transgredirá e rejeitará a tua palavra”. (*Sefer haYashar*, Wa-Yera 43b)²⁶

- 31 Para os rabinos, não se trata finalmente de esclarecer uma possível “dúvida divina” a respeito da fidelidade de Abraão, mas de mostrar que, tal como Job, e ainda mais do que Job porque Abraão obedece sem lamentações nem perguntas, o patriarca de Génesis é capaz de um heroísmo na fé que faz lograr o plano satânico e gera espanto até entre os demónios.
- 32 No romance *Caim*, Saramago recorre a esta mesma “prática midráshica” com notáveis frutos. O motivo do “teste divino”, que é próprio de Génesis 22, emerge logo na interação entre caim e o senhor na sequência da morte de Abel. O senhor Deus reconhece que quis pôr à prova caim ao recusar repetidamente o seu sacrifício, ato que precipitou o crime (Saramago 2016, 30). Com esta transferência ou antecipação do motivo, o autor português desfaz o “mistério” à volta do agir divino em Génesis 4 e, num certo sentido, no resto da Bíblia, insinuando que se trata apenas e sempre de capricho e irresponsável experimentalismo.
- 33 Outro motivo cuja transferência serve análogo propósito é o da morte de crianças inocentes. No final do livro bíblico de Jonas, a divindade evoca a presença, em Nínive, de mais de “cento e vinte mil pessoas que não sabem distinguir entre a sua mão direita e a sua mão esquerda” (Jon 4,11), isto é, crianças, como motivo para não destruir a cidade. José Saramago nota que uma tal benevolência não se aplicou noutros casos e, pela boca de caim, evoca as crianças de Sodoma e das outras cidades queimadas pelo senhor, apesar da promessa de as poupar se nelas houvesse dez inocentes:

No regresso, por casualidade, detiveram-se por um momento no caminho onde abraão tinha falado com o senhor, e aí caim disse, Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em Sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu Deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu Deus, mas não foi o delas. (Saramago 2016, 76-77; veja-se também 144)

- 34 O mesmo motivo é evocado ainda a propósito dos extermínios levados a cabo em Madian e Jericó (Saramago 2016, 107-108), naquilo que é uma justa obsessão do autor português com a violência perpetuada

em nome de uma divindade que se mostra tão seletiva, ou dir-se-ia errática, em suas fúrias e compaixão.

- 35 Este exercício concreto da arte da reescritura desempenha um papel igualmente importante na caracterização de *lilith*. Resgatada ao fundo mitológico judaico-cristão, *lilith* transforma-se no romance numa figura humana e humanizadora²⁷. Para tal contribui também a subtil assimilação de *lilith* com as personagens bíblicas da mulher de Putifar e Bathsheba. Herda da primeira uma vibrante energia sexual e a iniciativa: o “entra” à *double entente* de *lilith* (Saramago 2016, 49-50) evoca o escandaloso “deita-te comigo” da mulher de Putifar em Gn 39,12. Este jogo literário transforma ainda *caim* numa espécie de anti-José (o personagem bíblico que é filho de Jacob e bisneto de Abraão): à heroica resistência de José aos avanços da mulher de Putifar, opõe-se a rendição incondicional do protagonista do romance aos encantos e ao irresistível poder de *lilith*.
- 36 Por seu lado, a *lilith* saramaguiana pede emprestada à figura de Bathsheba a cena que desperta o desejo do rei David, para dizer a expressão livre da sua sensualidade de *femme fatale*:

Certa tarde David levantou-se da cama, pôs-se a passear pelo terraço do palácio e avistou dali uma mulher que tomava banho e que era muito formosa. (1 Samuel 11,2)
Lilith não se encontrava no quarto, estaria na açoteia, nua como era seu costume, a tomar o sol. (Saramago 2016, 55)²⁸

- 37 Finalmente, é possível ver na suposta copulação de *lilith* com os dois irmãos, “o falso abel” e o muito real *caim* (Saramago 2016, 56: “vamos para a cama, [...] foste o abel que conheci entre os meus lençóis, agora és o *caim* que me falta conhecer”), a inversão do motivo bíblico do homem que casa com duas irmãs (veja-se, por exemplo, Jacob, que casa com as irmãs Leia e Raquel, de acordo com Génesis 29), num jogo de contraste que acaba por denunciar e desconstruir o patriarcalismo da versão canónica.

Conclusão

- 38 *Caim* é um romance admirável na forma como interage com o texto bíblico. Saramago deleita-nos com uma mordaz releitura das histó-

rias sagradas e uma contundente crítica das tradições de interpretação judaico-cristãs, mas fá-lo com e a partir da letra da Escritura. Na heterodoxia saramaguiana, há, por isso, uma certa forma de “ortodoxia” ou “ortopraxis” hermenêutica. Este surpreendente lado da arte da reescritura saramaguiana tem sido, em grande medida, ignorado ou, pelo menos, obscurecido pela repetida insistência em considerar antes de mais, senão quase exclusivamente, a intenção e os resultados “dessacralizadores” de romances como *Caim* ou ainda *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

- 39 Convocando a tradição midráshica clássica como ponto de referência e comparação, cremos ter demonstrado, neste breve estudo, que, pelo menos no caso de *Caim*, José Saramago inscreve o seu esforço de releitura das narrativas bíblicas numa longa linhagem de intérpretes, replicando os seus métodos e práticas. Esta qualidade “midráshica” da escrita saramaguiana é simultaneamente um tributo ao génio rabínico e a prova de que o autor português nada deve em arte e engenho àqueles primeiros e devotos leitores. É, por isso, “entre os rabinos” que é justo colocar ou reconhecer Saramago, qual irreverente e sacrílego mestre do milenar ofício de dar ao texto bíblico as palavras que lhe faltam.

ALTER, Robert. “Who will punish the lord?”. *London Review of Books*. 2011, v. 33, n° 19, n.p.

ARNAUT, Ana Paula. “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As intermitências da morte*, *A viagem do elefante*, *Caim*)”. *Ipotesi*. Janeiro-junho 2011, v. 15, n° 1, p. 25-37.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1953.

BAHRAWI, Nazry. “Not my Bible’s Keeper: Saramago’s *Cain* Translates Postsecular Dissent”. In MASON, Emma (ed.).

Reading the Abrahamic Faiths: Rethinking Religion and Literature. London: Bloomsbury Publishing, 2015, p. 255-265.

BOX, George H. e Joseph I. LANDSMAN. *The Apocalypse of Abraham*. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1918.

DAL BO, Federico. “A Contemporary Midrash: Saramago’s Re-telling of the ‘Sacrifice of Isaac’”. In SALZANI, Carlo e Kristof K. P. VANHOUTTE (ed.). *Saramago’s Philosophical Heritage*. London: Palgrave, 2018, p. 121-142.

ELLIGER, Karl e Wilhelm RUDOLPH (ed.). *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. 5^a

- ed. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1997.
- FISCH, Harold. *New Stories for Old: Biblical Patterns in the Novel*. Basingstoke: Macmillan, 1998.
- FISHBANE, Michael. *Biblical Interpretation in Ancient Israel*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- FRIEDMAN, Richard E. *The Disappearance of God: A Divine Mystery*. Boston: Little, Brown and Company, 1995.
- FUREY, Constance M. et al. (ed.). *Encyclopedia of the Bible and its Reception (EBR)*. Berlin: De Gruyter, 2009-present.
- GINZBERG, Louis. *Legends of the Jews*, v. I. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 2003.
- GRÜNHAGEN, Sara. “Um sidur para Saramago: de orações e personagens n’O evangelho segundo Jesus Cristo”. *Letrônica*. Julho-setembro 2021, v. 14, n° 3, p. 1-12.
- HARTMAN, Geoffrey H. e Sanford BUDICK (ed.). *Midrash and Literature*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- KUGEL, James. *Traditions of the Bible*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- MAGONET, Jonathan. “The God Who Hides: Some Jewish Responses to the Book of Esther”. *European Judaism*. 2014, v. 47, n° 1, p. 109-116.
- MCGINN, Bernard e Susan E. SCHREINER. “‘According to the Scriptures’: Biblical Interpretation Prior to 1600”. In COLLINS, John J. et al (ed.). *The Jerome Biblical Commentary for the Twenty-First Century*. London: T&T Clark, 2022, p. 1891-1922.
- NEUSNER, Jacob. *Genesis Rabbah, The Judaic Commentary to the Book of Genesis: A New American Translation*. V. II: *Parashiyyot Thirty-Four Through Sixty-Seven on Genesis 8:15 to 28:9*. Atlanta: Scholars Press, 1985.
- *What is Midrash?*. Eugene: Wipf & Stock, 1987.
- NICKELSBURG, George e James C. VANDERKAM. *1 Enoch: The Hermeneia Translation*. Minneapolis: Fortress Press, 2012.
- QUINONES, Ricardo J. *The Changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- SARAMAGO, José. *Caim*. 14ª ed. Porto: Porto Editora, 2016.
- SEELIGMANN, Isaac L. “The Beginnings of Midrash in the Books of Chronicles”. *Tarbiz*. 1980, v. 49, p. 14-32 (em hebraico).
- STURDY, John. “The Original Meaning of ‘Is Saul Also among the Prophets?’ (1 Samuel X 11, 12; XIX 24)”. *Vetus Testamentum*. 1970, v. 20, n° 2, p. 206-213.
- VANDERKAM, James C. *Jubilees: The Hermeneia Translation*. Minneapolis: Fortress Press, 2020.
- VERMES, Geza. *Scripture and Tradition in Judaism*. Leiden: Brill, 1961.
- WRIGHT, Terry R. *The Genesis of Fiction: Modern Novelists as Biblical Interpreters*. Hampshire: Ashgate, 2007.

- 1 Neste caso e ao longo do artigo, as traduções dos textos bíblicos são minhas. As traduções são feitas a partir do texto reproduzido na *Biblia Hebraica Stuttgartensia* (Elliger, Rudolph 2014), edição crítica de referência.
- 2 Sobre o assunto, veja-se, por exemplo, Sturdy (1970, 206-213).
- 3 Veja-se, por exemplo, Arnaut (2011, 27-30) e Bahrawi (2015, 255-265).
- 4 Para uma discussão exaustiva do significado do termo “Midrash” e da prática a ele associada, veja-se Neusner (1987).
- 5 A expressão “rewritten Bible” foi cunhada por Geza Vermes para descrever “a narrative that follows Scripture but includes a substantial amount of supplements and interpretative developments” (Vermes 1961, 95). É utilizada sobretudo para caracterizar algumas obras literárias produzidas no chamado período intertestamentário (III-II séc. AEC – I-II séc. da EC).
- 6 No volume *Midrash and Literature*, vários autores exploram a qualidade “midráshica” de obras como *Paradise Lost*, de John Milton, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Joseph Andrews*, de Henry Fielding, os contos e ensaios de Jorge Luis Borges, as parábolas de Franz Kafka ou ainda *Agunot*, de S. Y. Agnon. Veja-se Hartman e Budick (1986, 177-303).
- 7 Escrevem Hartman e Budick na introdução do livro: “for some time now, it has been understood that many profoundly ingrained habits of western reading [...] are historical derivatives of midrash – sometimes by way of emulation, sometimes as aggressive inversions” (1986, x).
- 8 Assim, por exemplo, Fisch (1998) e Wright (2007).
- 9 Veja-se igualmente Dal Bo (2018, 121-142). O autor aplica a mesma terminologia adotada nesta contribuição, mas limita-se a analisar a reescrita da história do “sacrifício” ou “ligadura de Isaac” (Gn 22) em *Caim* e, mesmo neste caso, sem se focar propriamente nas características do “método” saramaguiano de releitura e suplementação e sem convocar a literatura midráshica rabínica como ponto de comparação. O ensaio de Frederico Dal Bo serve, por isso, um propósito diferente daquele que aqui nos ocupa.
- 10 Os nomes próprios aparecem grafados com letra inicial minúscula em *Caim*.
- 11 Sobre estas e outras tradições extrabíblicas à volta das figuras de Caim e Lilith, vejam-se as entradas “Cain”, “Cain, Mark of”, “Cain and Abel, Story of”

e “Lilith” na *Encyclopedia of the Bible and its Reception* (Furey 2009, v. 4, 732-767; v. 16, 661-674) e a bibliografia ali referida.

12 Num artigo consagrado à presença e ao uso de textos e orações judaicas n’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, Sara Grünhagen (2021, 1-12) insiste na importância que Samuel A. Levy, judeu sefardita que foi membro e presidente honorário da Comunidade Israelita de Lisboa, teve na gênese daquela obra, tendo ajudado José Saramago a penetrar no universo teológico e litúrgico do povo judeu. Apesar de Sam Levy ter falecido em 1997, é possível que tenha sido aquele mesmo amigo a introduzir Saramago no universo da literatura rabínica de tipo midráshico ou, pelo menos, das tradições de interpretação geradas ou desenvolvidas no seio do judaísmo.

13 “The formal starting point for ancient interpreters is always Scripture itself. An interpreter may be eager to assert that, for example, the Platonic doctrine of ideal forms is found in the Bible, or that Israel’s prophets predicted the fall of the Roman empire... Interpreters did claim all these things, and more, but they did not simply claim them: they anchored their claims in some detail, however insignificant, found in the biblical text itself” (Kugel 1998, 20).

14 Box e Landsman (1918, 27). Tradução minha.

15 Veja-se Quinones (1991, *passim*).

16 No romance, alude-se a esta contraposição entre a “Bíblia de caim” e a oficial “Bíblia de set”. No parágrafo em que anuncia que prosseguirá “com esta instrutiva e definitiva história de caim”, o narrador diz-nos ainda que adão e eva tiveram um terceiro filho, a quem chamaram set, “mas esse não entrará na narrativa que vamos compondo passo a passo com melindres de historiador, por isso aqui o deixamos, só um nome e nada mais” (Saramago 2016, 12-13).

17 “Saramago’s imagination is energised throughout by the project of exposing the Hebrew God as malicious, capricious, unreasonable, overbearing and, finally, murderous. [...] There is warrant for at least some of this in the biblical texts. But Saramago presents a rather one-sided account of the God of the Hebrew Bible, grounding his view in all those moments when God is angry, impatient and punitive” (Alter 2011, n.p.).

18 Sobre o fenómeno do “progressivo desaparecimento de Deus” na Bíblia Hebraica ou Primeiro Testamento, veja-se Friedman (1995).

19 Sobre esta e outras respostas da tradição judaica ao problema da ausência divina no livro de Ester, veja-se Magonet (2014, 109-116).

- 20 Sobre a natureza circunspeta e lacônica da narrativa bíblica, veja-se o clássico ensaio “Die Narbe des Odysseus”, de Erich Auerbach (ed. inglesa 1953, 3-23).
- 21 Sobre o impulso à origem desta práxis literária, veja-se Fishbane (1985, 91-106).
- 22 Vanderkam (2020, 19). Tradução minha.
- 23 É no livro de Enoc (1 *Enoc*), escrito muito provavelmente no séc. III AEC, que Azael (ou Azazel) aparece, pela primeira vez, como um anjo rebelde. No que é uma reinterpretação do episódio relatado em Génesis 6,1ss (a união entre os filhos de Deus e as filhas dos homens), 1 *Enoc* descreve uma revolta de anjos (os “anjos-vigias”) liderada por Aza(z)el. Nesse contexto, Aza(z)el desempenha ainda o papel de “(anti-)herói cultural”, ensinando aos homens a arte de produzir armas e trabalhar os metais e às mulheres as artes cosméticas, corrompendo, assim, a criação, motivo pelo qual é “sepultado vivo” no deserto à espera do dia do juízo (1 *Enoc* 6-11, Nickelsburg e Vanderkam 2012, 23-31). A “carreira demonológica” de Aza(z)el vai prosseguir na literatura judaica, cristã e islâmica da antiguidade em diante e inspirar também escritores modernos e contemporâneos, de John Milton e Lord Byron a Salman Rushdie. Saramago “reabilita” Aza(z)el, adotando, porém, algumas das linhas de suplementação tradicionais.
- 24 Veja-se, por exemplo, as tradições midráshicas recolhidas em *Genesis Rabbah* (séc. IV-VI da EC), cap. 55-56 (texto em Neusner 1985, 267-289).
- 25 Sobre os princípios e prática da exegese pré-moderna, veja-se McGinn e Schreiner (2022, 1891-1922).
- 26 Ginzberg (2003, 224-225). Tradução minha.
- 27 Lilith começa por ser uma referência, em Isaías 34,14, a uma figura demoníaca feminina, inspirada na mitologia sumérica. Na literatura judaica, Lilith transforma-se numa perigosa sedutora de homens e na primeira e insubmissa mulher de Adão (trata-se de “resolver” a tensão entre Génesis 1 e Génesis 2, onde parece descrever-se a criação de duas mulheres diferentes). A “reabilitação” saramaguiana participa do movimento mais amplo de recuperação de Lilith como um ícone do empoderamento da mulher na literatura e nas artes modernas e contemporâneas (veja-se a entrada “Lilith” na *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, Furey 2009, v. 16, 661-674).
- 28 O paralelo com Bathsheba parece prolongar-se ainda numa subsequente gravidez (1 Samuel 11,5; Saramago 2016, 59), que acaba por precipitar a

morte do marido (1 Samuel 11,14-27; Saramago 2016, 106), ainda que tal não pareça ser obra dos apaixonados amantes (Saramago 2016, 58-59). De um ponto de vista moral, este último aspeto eleva *caim* e *lilith* acima de um dos principais heróis do universo bíblico, o rei David.

Português

Último romance de José Saramago publicado em vida do autor, *Caim* recria mitos do legado cultural judaico-cristão e convida à releitura crítica do Primeiro Testamento. Trata-se de um exercício de reinterpretação dos relatos sagrados que interroga os seus postulados e desconstrói o monopólio de sentido. Saramago convoca o texto bíblico como letra a ser relida sem as regras e interditos impostos pelo cânone e deixa que a ironia comande o esforço de reescritura. No presente ensaio, estuda-se o método saramaguiano de interação com o texto bíblico à luz das estratégias de leitura e de suplementação características da literatura de tipo midráshico. A comparação incide sobre os processos de recriação de personagens, a transformação das “lacunas” do texto bíblico em oportunidades eisegéticas e a transferência de motivos entre relatos e personagens. O artigo visa contribuir para uma mais inteira inteligência da “mecânica” da revisitação saramaguiana do cânone bíblico.

Français

Dernier roman de José Saramago publié de son vivant, *Caïn* revisite les mythes fondateurs de l'héritage culturel judéo-chrétien et invite à une relecture critique du Premier Testament. Il s'agit d'un véritable exercice de réinterprétation des récits sacrés qui remet en cause leurs postulats et déconstruit le monopole du sens. Saramago invite à relire le texte biblique en s'affranchissant des règles et des interdits imposés par le canon. Il laisse pour cela l'ironie mener l'effort de réécriture. Nous envisageons d'analyser ici la façon dont Saramago interagit avec le texte biblique, en s'appuyant sur des modes de lecture et de supplémentation caractéristiques de la littérature de type midrashique. L'analyse porte sur les processus de réélaboration des personnages, la transformation des « lacunes » du texte biblique en opportunités eisegétiques et le transfert de certains motifs entre récits et personnages. Cet article vise à contribuer à une compréhension plus complète de la « mécanique » de la revisitation du canon biblique par Saramago.

English

The last novel José Saramago published in his lifetime, *Cain* recreates some of the myths of the Judeo-Christian cultural legacy and proposes a critical re-reading of the First Testament. As a reinterpretation of the sacred narratives, the novel aims to question their postulates and deconstruct the monopoly of meaning that controls access to these texts. Saramago summons the letter of the text and interprets it without the rules and injunc-

tions imposed by the canon, offering irony the leading role in the process of rewriting the biblical story. This article studies Saramago’s mode of interaction with the biblical text in light of the reading and supplementation strategies that characterize Midrashic literature. The comparison focuses on the processes of recreating characters, the transformation of the “gaps” of the biblical text into eisegetic opportunities, and the transfer of motives between stories and characters. The article aims to contribute to a more complete understanding of the “mechanics” of Saramago’s revisit of the biblical canon.

Mots-clés

José Saramago, Caïn, Midrash, Bible, herméneutique

Keywords

José Saramago, Cain, Midrash, Bible, hermeneutics

Palavras chaves

José Saramago, Caim, Midrash, Bíblia, hermenêutica

Francisco Martins

Pontificia Università Gregorianaf.martins@unigre.it

f.martins@unigre.it

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

Marie de Magdala dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, approche mythocritique d'une héroïne saramaguienne

Maria de Magdala n'O Evangelho segundo Jesus Cristo, uma abordagem mitocrítica de uma heroína saramaguiana

Mary of Magdala in The Gospel According to Jesus Christ, a mythocritical Approach to a saramagian Heroine

Katherine Rondou

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1566>

Katherine Rondou, « Marie de Magdala dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, approche mythocritique d'une héroïne saramaguienne », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 10 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1566>

CC BY

Marie de Magdala dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, approche mythocritique d'une héroïne saramaguienne

Maria de Magdala n'O Evangelho segundo Jesus Cristo, uma abordagem mitocrítica de uma heroína saramaguiana

Mary of Magdala in The Gospel According to Jesus Christ, a mythocritical Approach to a saramagian Heroine

Katherine Rondou

Texte intégral

Texte intégral

- 1 Le personnage évangélique et hagiographique de sainte Marie-Madeleine constitue un support de création et d'analyse extrêmement malléable. En servant des choix idéologiques et artistiques marqués, l'amie du Christ révèle les intérêts spécifiques à chaque époque et à chaque contexte culturel (Baert 2002 ; Burnet 2004 ; Renaud-Chamska 2008 ; Apostolos-Cappadona 2001 ; Atwood 1993 ; Haskins 1993 ; Delpierre 1947 ; Delenda & Melnotte 1984 ; Delay 2005 ; Renaud-Chamska *et al.* 2016 ; Brown 2006 ; Acidini 2022). Ainsi, la Contre-Réforme retient essentiellement l'image de la pécheresse en larmes, qui confesse publiquement ses fautes aux pieds de Jésus, afin de soutenir les doctrines catholiques, mises à mal par les critiques protestantes (Leiner 1980 ; Pigler 1974, 451-464 ; Bardon 1968), tandis que la culture fin de siècle privilégie la prostituée à la sensualité dangereuse, mieux à même de relayer son obsession pour la femme fatale (Montandon 1999, 277-293 ; Rondou 2007 ; Leïchlé 2022). José Saramago – et la littérature contemporaine en général (Rondou 2014) – ne procède pas différemment, et le personnage aux multiples visages qui s'est peu à peu façonné entre le I^{er} et le X^e siècle relaie les obsessions et les questionnements de l'écrivain (Dauzat 2001). C'est le personnage romanesque que nous nous proposons d'analyser selon une approche mythocritique, en définissant les choix artistiques de Sarama-

go, par rapport à la tradition magdaléenne, au milieu socio-culturel dans lequel l'écrivain s'inscrit, et à ses propres convictions, notamment son anticléricalisme et son féminisme.

- 2 Afin de mieux cerner les particularités de la relecture proposée par le romancier dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, il ne nous semble pas inutile de brièvement rappeler les grandes lignes du destin exceptionnel de Marie-Madeleine. La figure magdaléenne, telle que nous la connaissons aujourd'hui, résulte en réalité de la confusion de trois personnages évangéliques (Chocheyras 1990, 13-20). Marie de Magdala – qui donnera son nom au personnage composite – a été libérée de sept démons par Jésus, et a ensuite rejoint le groupe des saintes femmes. Elle assiste à la Passion, à la mise au tombeau et sera le premier témoin de la Résurrection. Dans Lc 7, 36-50, une pécheresse anonyme se précipite aux pieds de Jésus, qu'elle baigne de ses larmes et d'un onguent précieux, avant de les essuyer de ses cheveux. Le Christ lui remet alors ses fautes, en raison de l'amour qu'elle a manifesté. Les autres évangélistes évoquent également une onction, mais qui apparaît davantage comme une prémonition de la Passion. Jean précise l'identité de la myrrophore : Marie de Béthanie, restée anonyme chez Matthieu et Marc. La jeune femme apparaît à deux autres reprises dans les évangiles, lors de la résurrection de son frère, Lazare, et dans la célèbre scène de la « meilleure part », où elle abandonne les tâches ménagères à sa sœur, Marthe, afin d'écouter l'enseignement du Messie. La possibilité de confondre ou non ces trois personnages en un seul a donné lieu à une abondante littérature exégétique, pour aboutir, aujourd'hui, à un relatif consensus, toutes Églises chrétiennes confondues. Alors que la tradition passée penchait davantage pour la confusion, les commentateurs contemporains prônent la distinction. Cette querelle théologique, sans réelle portée autre qu'herméneutique, puisqu'elle ne touche à aucun point du dogme, a traversé les siècles sous le nom de « question des trois Maries », sans véritablement influencer les artistes (Saxer 1992 ; Saxer 1990 ; Hufstader 1969 ; Faillon 1848 ; Kitzberger 1995). Distinguer les trois protagonistes évangéliques revient à dissocier la pécheresse lucanienne du premier témoin de la Résurrection et de celle qui a choisi la meilleure part, et donc à appauvrir le portrait psychologique du personnage (Rondou 2005). Saramago, alors qu'il écrit bien après le Concile Vatican II où est officiellement proclamée la distinction par

l'Église catholique, reste fidèle à la Madeleine « une » de la tradition ancienne.

- 3 Selon les légendes issues de la théorie de l'unicité (Voragine 2004 ; Celletti 1967 ; Ribadeneira 1723), Marie-Madeleine naît dans une famille patricienne de Magdala. La richesse et l'oisiveté l'entraînent cependant peu à peu à la luxure, et la jeune femme mène ostensiblement une vie de pécheresse. Sa rencontre avec le Christ bouleverse cependant son existence, et Madeleine renonce à sa vie passée pour accompagner Jésus. Elle bénéficie de son enseignement et lui témoigne une fidélité à toute épreuve, n'hésitant pas à assister à la Passion et à la mise au tombeau, malgré l'hostilité des autorités juives et romaines envers les disciples du Christ. Elle se rend au sépulcre le matin de Pâques, et voit, la première, le Messie ressuscité. Après l'Ascension, elle prêche la Bonne Nouvelle à Jérusalem, et attire rapidement l'attention du Sanhédrin. Elle est arrêtée avec d'autres compagnons chrétiens, et le groupe est placé sur un bateau sans gouvernail, abandonné en Méditerranée. Dieu protège cependant l'embarcation, qui parvient sans encombre sur le rivage français. Les chrétiens reprennent leurs prêches, et Marie-Madeleine se voit confier l'évangélisation de Marseille. Après la conversion des Marseillais, la jeune femme souhaite se consacrer exclusivement à la prière, et se retire dans une grotte isolée, la Sainte-Baume. Elle y passe les trente dernières années de sa vie, entre le recueillement et les extases mystiques.
- 4 *L'Évangile selon Jésus-Christ* paraît en portugais en 1991, et connaît ensuite de nombreuses traductions (Frier 2005, 368). La traduction française de Geneviève Leibrich des éditions du Seuil, sur laquelle s'appuie la présente étude, date de 1992. Le roman relate, du point de vue de Jésus, profondément hostile aux desseins divins, la vie privée et publique d'un Messie en révolte constante contre son Créateur. Jésus comprend que Dieu le manipule pour étendre sa domination sur les hommes ; il pressent et condamne toutes les dérives du christianisme, et c'est avec un profond sentiment d'échec qu'il monte sur la croix. Largement iconoclaste, la biographie fictive du Christ s'interroge sur les notions de liberté et de révolte. Le texte a suscité une violente polémique lors de sa parution, et a décidé de l'installation de Saramago à Lanzarote (Amorim 2010, 277 ; Aparecido Lopes 2010 ; Kaufman 1994, 449).

- 5 Marie de Magdala apparaît dès les premières pages du roman. Avant que ne débute le récit de Jésus au deuxième chapitre, un narrateur anonyme décrit au lecteur une *Crucifixion*, une gravure d'Albrecht Durer, de 1495-1498, conservée au British Museum de Londres (Jubilado 2008). Le narrateur tente d'identifier les divers protagonistes, et essaie de reconnaître Madeleine parmi les saintes femmes. Son choix se porte tout d'abord sur une jolie jeune femme en cheveux. Si une auréole ceint sa tête, un vêtement ajusté, largement décolleté, souligne sa poitrine, signe évident d'un passé dépravé. Le narrateur se détourne toutefois rapidement de ce premier personnage féminin – comme Saramago remettra en cause durant tout le roman la Madeleine pécheresse de la tradition – et identifie l'amie du Christ à la jeune femme à la longue chevelure blonde qui lève vers le crucifié un « regard plein d'un amour authentique et impétueux » (Saramago 1992, 15). Tout le roman confirmera ce portrait inaugural. Ainsi, lors de la rencontre entre Jésus et Marie de Magdala, s'opposeront les mises en garde de l'Écclésiastique (Si 9, 3, 4 et 6) (Saramago 1992, 239) et des Proverbes (Pr 7, 16-17) (Saramago 1992, 241) contre les femmes de mauvaises vie – prostituées ou adultères – aux paroles d'amour du Cantique des Cantiques (Ct 4, 1 ; Ct 7, 5 ; Ct 4, 16-17 ; Ct 7, 2-4) (Saramago 1992, 240-241) : Saramago ne met pas en scène une prostituée repentie, mais la compagne du Christ (Grünhagen 2022, 142-145).
- 6 Après avoir passé son adolescence dans le désert, en compagnie de Pasteur, l'incarnation humaine de Satan, Jésus regagne la civilisation, mais se blesse aux pieds, et demande de l'aide dans une maison de Magdala. Marie, une prostituée à la longue chevelure noire, de quelques années plus âgée que lui, l'accueille et le soigne de ses baumes. La jeune femme s'offre ensuite à Jésus et les versets du Cantique des Cantiques¹ accompagnent ce premier rapport sexuel. Sara Grünhagen a souligné les similitudes entre cette première rencontre et la descente de croix dans *La dernière tentation* (1988), l'adaptation cinématographique de Martin Scorsese du roman controversé de Nikos Kazantzaki, *La dernière tentation du Christ* (1954) (Grünhagen 2022, 202). Le cinéaste ajoute une scène à la descente de croix, alors que Jésus est faussement persuadé par Satan de ne pas être le Messie. Chez Kazantzaki et Scorsese, le Christ descend de la croix et rejoint Madeleine, mais dans le film, la jeune femme soigne les plaies du crucifié avant de s'unir à lui, comme le fera l'héroïne de Saramago,

certes avec des blessures d'une nature très différente. Notons également que, contrairement au Christ de Kazantzaki, le personnage de Scorsese épouse Madeleine avant ce premier rapport sexuel.

- 7 Saramago propose donc une relecture de l'onction lucanienne très éloignée du texte évangélique et de la tradition (Delobel 1966 ; Drevermann 1996 ; Feuillet 1975 ; Lagrange 1912 ; Auburger 2006, 15-35). Loin de se précipiter en larmes aux pieds de Jésus pour implorer son pardon, Marie de Magdala accueille ce dernier, dont les premiers mots, « aide-moi » (Saramago 1992, 233), indiquent sans ambiguïté le rôle fondamental qu'occupera la Magdaléenne dans le parcours christique. Cette nouvelle interprétation du repas chez Simon le Pharisien est d'ailleurs introduite, avant même que Jésus n'atteigne Magdala, lorsque le jeune homme écoute le chant d'une inconnue, sur les rives du Jourdain :

Tu n'es personne si tu ne t'aimes pas toi-même, tu ne t'approches pas de Dieu si tu ne t'approches pas d'abord de ton corps. Qui a prononcé ces mots, nul ne le sait, car ce n'est pas Dieu qui les prononcerait, ce ne sont pas là perles de son rosaire, ils pourraient être de Pasteur si celui-ci n'était pas aussi loin d'ici, peut-être était-ce finalement les paroles que chantait la femme. [...] Avec quelques paroles ou sans parole, la femme se dévêtra de nouveau, et quand sera arrivé ce qu'on doit toujours attendre de ce genre de rencontre, elle lui retirera ses sandales avec un soin extrême, elle guérira les plaies en déposant sur chaque pied un baiser et en les enveloppant ensuite, comme un œuf ou un cocon, dans sa propre chevelure humide. (Saramago 1992, 232)

- 8 Indéniablement, l'écrivain retient exclusivement le « parce qu'elle a montré beaucoup d'amour » du récit lucanien. La sacralisation de ce premier rapport sexuel, où la récitation du psaume vétéro-testamentaire accompagne chaque geste des amants, s'inspire peut-être d'une cérémonie centrale des religions matriarcales, la hiérogamie, régulièrement associée au mythe magdaléen ces dernières décennies. Au cours d'un rituel précédé d'une onction, la grande prêtresse, incarnation humaine de la Déesse Mère, s'unit symboliquement ou effectivement au représentant du pouvoir temporel (le roi ou le prince de la cité), afin d'une part de garantir la fertilité de la terre mère, et d'autre part d'ouvrir le souverain à une dimension spirituelle supérieure, par sa relation intime avec le divin (Brunel 1988). Plusieurs

ouvrages présentent effectivement le message christique originel, largement altéré par la catéchèse chrétienne, comme un appel à renoncer au patriarcat, pour renouer avec le matriarcat (Gange 2001 ; Lupieri 2019, 337-363). Ces thèses sont loin de faire l'unanimité dans les milieux académiques, toutefois si ces préoccupations d'ordre historique ou philologique sont bien légitimes chez les historiens et les exégètes, l'artiste dispose évidemment d'une totale liberté face à sa création. À notre connaissance, la première confrontation littéraire de Jésus et de la hiérogamie remonte à *L'Homme qui était mort* (1929), de D. H. Lawrence, et la première Marie-Madeleine hiérodoule à *Marie-Madeleine, un amour infini* (1982), de la romancière française Jacqueline Kelen.

- 9 Outre la sacralité qui entoure l'union charnelle de Jésus et de Marie de Magdala, le rapport sexuel décrit dans le roman se rapproche de la hiérogamie en raison des bouleversements psychologiques et spirituels qu'il introduit dans la destinée des protagonistes. Madeleine réconcilie Jésus avec son corps, et le guide vers l'épanouissement nécessaire à sa future vie de prédicateur. De son côté, le Christ détache sa compagne de la prostitution et lui offre, à son tour, une seconde naissance.
- 10 Saramago répète la scène de l'onction lucanienne, au lendemain de la première onction. Alors que Jésus devait se rendre à Nazareth, et ne revenir que bien plus tard à Magdala, il se présente chez Marie dès le lendemain. Émue, elle se précipite en larmes aux pieds de Jésus, persuadée, dans un premier temps, que ce retour précoce ne peut être dû qu'à une nouvelle blessure. Il n'en est cependant rien : repoussé par sa mère qui refuse d'ajouter foi à ses visions, Jésus sait qu'il peut se confier à la Magdaléenne et revient donc auprès de celle qui lui accorde son soutien (Saramago 1992, 262-263).
- 11 Marie a sombré dans la prostitution au lendemain d'un cauchemar, où un jeune garçon lui annonçait que Dieu était terrifiant. Elle conserve cette clairvoyance à travers tout le roman, et peut ainsi guider au mieux Jésus, bien consciente qu'elle devra l'amener à accepter le destin monstrueux auquel il ne pourra se soustraire : Dieu l'a élu pour étendre sa domination sur les hommes, le Messie sera, malgré lui, à l'origine de conflits et persécutions, à travers les siècles :

Si je ne croyais pas en toi, je n'aurais pas à vivre avec toi les choses terribles qui t'attendent, Et comment peux-tu savoir que des choses terribles m'attendent, Je ne sais rien de Dieu, sauf que ses préférences doivent être aussi terrifiantes que ses mépris, Où es-tu allée chercher une idée aussi étrange, Il te faudrait être une femme pour savoir ce que signifie vivre avec le mépris de Dieu et maintenant il te faudra être beaucoup plus qu'un homme pour vivre et mourir en tant que son élu. (Saramago 1992, 264)

- 12 Marie de Magdala apparaît dès lors non seulement comme le guide spirituel de Jésus, mais comme un guide spirituel dont la perspicacité dépend directement de sa nature féminine. C'est parce qu'elle est une femme que la Magdaléenne parvient à percer les intentions de Dieu :

Tu ne l'as pas voulu, C'est encore pire, répondit-il, et elle, comme si, depuis le début, elle était entièrement au courant de ce que nous, peu à peu, avons vu et entendu, C'est Dieu qui trace les chemins et qui y envoie ceux qui doivent les emprunter, toi, il t'a choisi pour que tu ouvres à son service une route parmi les routes, mais toi tu ne la parcourras pas et tu ne construiras pas de temple, d'autres les construiront sur ton sang et sur tes entrailles, il vaudrait donc mieux que tu acceptes avec résignation le destin que Dieu a déjà ordonné et écrit pour toi, car tous tes gestes sont prévus, les paroles que tu prononceras t'attendent dans les lieux où tu devras te rendre [...], Comment le sais-tu, Les femmes ont d'autres façons de penser, peut-être parce que leur corps est différent, cela doit être pour cette raison, oui, cela doit être pour cela. (Saramago 1992, 344)

- 13 Saramago renforce l'image de l'initiatrice à travers un invariant ancien du mythe magdaléen, relativement peu exploité dans les arts et la littérature : la maternité de Marie-Madeleine. Comme tous les saints, Madeleine se spécialise rapidement dans certains types de miracles. Elle devient, entre autres, la protectrice des femmes enceintes et des enfants en bas âge, et est invoquée en cas d'infertilité ou durant les accouchements difficiles (Apostolos-Cappadona 1996, 244 ; Duperray 1998, 26 ; Giraud 1996, 347 ; Mosco 1986, 48 ; Clébert 1998, 126-127)². Certes, ce rapport à la maternité demeure indirect, toutefois les travaux de l'ethnologue Nicolas Abbel-Compère ont souligné l'importance de cette composante du mythe dans la perception du personnage (Phalip, Perol, Quinci-Lefèvre 2009, 76-88). Récemment,

des historiens de l'art ont proposé une nouvelle lecture du vêtement dénoué porté par la Magdaléenne dans certains tableaux de la Renaissance. Si le relâchement de la tenue ne manque pas de rappeler le passé luxurieux de la jeune femme, il suggérerait également une grossesse symbolique : la fécondité morale de la relation mystique de la sainte avec le Christ. La métaphore n'est pas inédite, et apparaît en effet dans la littérature médiévale, notamment chez le Pseudo-Bonaventure (Erwing 2016, 222-224 ; Jolly 2014). Nos propres recherches ont confirmé la présence discrète de la maternité madgaléenne dans la littérature des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, indépendamment des fictions construites sur une descendance de Jésus et Marie-Madeleine, dont le *Da Vinci Code* (2003) reste sans doute l'exemple le plus célèbre (Rondou 2014, 335-338).

- 14 Saramago confronte à quelques reprises, entre les lignes, Marie de Nazareth et Marie de Magdala, dont la différence d'âge est atténuée, par rapport à la tradition³. Notons également que les grossesses de l'épouse de Joseph n'ont rien de miraculeux, et que la mère du Christ perdra également son compagnon âgé de trente-trois ans par une condamnation inique à la crucifixion : Joseph est injustement accusé de rébellion. Cette porosité entre les deux personnages évangéliques se fait habituellement au détriment de la mère du Christ, et à l'avantage de la Magdaléenne. Lorsque Jésus apprend, après la mort de son père, que le silence de Joseph a permis le massacre des innocents, révélation fondamentale dans l'évolution psychologique du personnage, il juge sa mère tout aussi responsable et la repousse d'un « Ne me touche pas » (Saramago 1992, 160), écho agressif au *Noli me tangere* de l'évangile johannique, qui suspend le geste de Madeleine au matin de Pâques (Jn 20, 17). Parallèlement, Marie de Magdala s'attribue la salutation d'Élisabeth dans l'évangile lucanien (Lc 1, 42), lorsqu'elle éconduit un client, après sa rencontre avec Jésus : « Tu ne trouveras pas au monde femme plus bénie que moi. » (Saramago 1992, 244).
- 15 Le portrait de Marie de Magdala en mère spirituelle de Jésus apparaît nettement dans la scène suivante, lorsque le Christ, de retour d'une pêche sur le lac de Génésareth, est accueilli sur la rive par sa compagne :

Elle aime Jésus en tant que femme, mais elle aimerait aussi l'aimer en tant que mère, peut-être parce que son âge n'est pas tellement éloi-

gné de celui de sa vraie mère [...]. Marie de Magdala se vit en Marie de Nazareth et se levant de là où elle était, elle descendit jusqu'au bord de la mer, entra dans l'eau pour être avec lui et dit, après l'avoir baisé à l'épaule, Mon fils. Personne n'entendit Jésus dire, Ma mère, car on sait que les mots prononcés par le cœur ne sont pas articulés par la langue, un nœud les retient dans la gorge et on ne peut les lire que dans les yeux. (Saramago 1992, 282)

- 16 De même, alors qu'il vient d'accomplir le miracle de la tempête apaisée, Jésus se réfugie auprès de Marie, qui l'éclaire encore une fois sur sa destinée hors normes :

Il ne chercha pas Marie de Magdala, il savait qu'elle l'attendait à terre, comme toujours, aucun miracle n'altérerait la constance de cette attente, et un contentement reconnaissant et humble apaisa son cœur. Quand il débarqua, plus qu'il ne la serra dans ses bras, il se serra contre elle, il entendit sans surprise ce que Marie de Magdala lui susurra dans le creux de l'oreille, le visage contre sa barbe mouillée, Tu perdras la guerre, tu n'as pas le choix, mais tu gagneras toutes les batailles. (Saramago 1992, 288)

- 17 Madeleine intervient à deux reprises, lors de miracles de Jésus, afin d'infléchir l'enseignement du Messie. Elle lui reproche d'avoir desséché le figuier stérile dans un moment de colère – « Tu donneras à qui est dans le besoin, tu ne demanderas pas à qui n'a rien » (Saramago 1992, 307) –, et l'empêche de ressusciter son frère Lazare, bien que sa disparition la plonge dans une profonde tristesse. Alors que, dans l'évangile, Marie de Béthanie proclame avec sa sœur sa foi en Jésus (Lazare ne serait pas mort si le Rabbi avait été présent à son chevet), pleure la disparition de son frère et accueille avec joie le miracle, la Marie de Saramago suspend le geste du Christ, consciente de la cruauté de cette résurrection : « Personne dans la vie n'a tant péché qu'il mérite de mourir deux fois » (Saramago 1992, 363).

- 18 Le portrait de Madeleine en enseignante n'est, lui non plus, pas totalement neuf. Dans la version johannique de la Résurrection, Marie de Magdala se présente seule au sépulcre, rencontre le Christ ressuscité et se voit confier par le Messie lui-même un rôle fondamental : annoncer le miracle aux autres disciples. L'importance de cette mission – proclamer au monde l'événement fondateur du christianisme – vaut d'ailleurs à la sainte de se voir gratifiée d'un important titre honori-

fique, dès le Moyen Âge : *apostola apostolorum* (Pinto-Mathieu 1997, 118). Cet élément constitutif du mythe magdaléen est très régulièrement souligné, depuis les années 1960, par les théologiens féministes, dans le cadre de leur revendication de l'accession des femmes au sacerdoce dans l'Église catholique, dossier toujours en suspens à ce jour. La théologie féministe se structure dans la mouvance du concile Vatican II, et fait de Marie-Madeleine – celle qui a prêché, enseigné, aux disciples hommes et femmes, la parole de Dieu au matin de Pâques – le principal fer de lance de ses revendications (Ricci 1994 ; Brock 2003 ; Schaberg 2002 ; Thompson 1995 ; Shussler Fiorenza 1986 ; Good 2005 ; Aynard 1990 ; Boer 1997 ; Tunc 1998 ; Aubert 1988 ; Corsi 1996 ; King 1998 ; Raming 2000). Les légendes provençales – sources évidemment plus discutables que le Nouveau Testament pour un débat au sein de l'Église romaine – nourrissent également ce type de représentation, puisqu'elles dépeignent Madeleine en prédicatrice marseillaise.

- 19 En marge des évangiles canoniques et de l'hagiographie, la Madeleine gnostique (dont s'inspirent certains théologiens féministes, en parallèle de l'*apostola apostolorum*) renforce, elle aussi, l'image du guide spirituel. La gnose chrétienne ne correspond pas à une Église uniforme, mais regroupe divers mouvements des II^e-III^e siècles, que nous ne pouvons présenter dans l'espace restreint de cet article (Leisegang 1951 ; Eliade 1987 ; Lacarrière 1987 ; Brown 1971). Nous nous limiterons aux lignes générales, suffisantes pour notre propos. Nous ne bénéficions d'une connaissance directe de l'interprétation gnostique du message christique que depuis le XIX^e siècle, grâce à diverses campagnes archéologiques, à la découverte et à la publication de manuscrits issus de cette mouvance (Tardieu, Dubois 1986). Au sein de cette vaste bibliothèque, quatre textes (*Pistis Sophia*, l'évangile de Philippe, l'évangile de Thomas et l'évangile de Marie) présentent Marie de Magdala⁴ comme une disciple d'exception, l'interlocutrice privilégiée du Messie qui bénéficie d'un enseignement privé, qu'elle révèle ensuite aux autres membres de la communauté (Migne 1989 ; Amélineau 1895 ; Ménard 1967 ; Pasquier 1983 ; King 2003 ; Mahe, Poirier 2007 ; Gillibert, Bourgeois, Haas 1979 ; Boer 2004). Ce portrait de Madeleine en disciple supérieure se superpose, dans certains passages, à celui de Madeleine en compagne du Christ (Marjanen 1996 ; Sebastiani 1992, 63-81). Des extraits sujets à diverses interprétations,

parfois contradictoires, dans les milieux académiques, et dont se sont régulièrement réclamés les partisans d'une lecture matriarcale du message christique, que nous évoquions plus haut, alors que la gnose adopte une vision manichéenne de la chair et de l'esprit, contrairement au culte de la Déesse Mère. Nous ne sommes ni exégète, ni historienne du christianisme, et il ne nous appartient évidemment pas de trancher quant à la signification exacte des évangiles gnostiques. Nous nous contentons de reconstituer le champ intellectuel et culturel dans lequel Saramago a élaboré son personnage, afin de pouvoir repérer d'éventuelles influences. À l'époque de la rédaction de *L'Évangile selon Jésus-Christ*, les quatre textes gnostiques qui ont retenu notre attention dans le cadre du portrait de Madeleine en disciple préférée et/ou en amante du Christ sont accessibles en langue moderne, et disponibles dans les bibliothèques universitaires, en librairie et parfois même en édition de poche (Leloup 1986 ; Leloup 2000 ; Leloup 2003). Notons toutefois que nous n'avons remarqué aucune intertextualité avec ces évangiles, alors que l'intertextualité avec le Cantique des Cantiques, par exemple, est frappante. Sebastião Lindoberg da Silva Campos envisage toutefois également une influence de l'évangile de Philippe (Lindobergo da Silva Campos 2016, 145).

- 20 Le roman se clôt comme il a commencé, par une crucifixion. Dieu apparaît au Nazaréen en croix, et sa satisfaction confirme à Jésus qu'il n'a été qu'une marionnette aux mains du Créateur. Ne reste au Messie qu'à supplier les hommes de pardonner, non à ses bourreaux romains, mais à son bourreau céleste. La dernière image de Madeleine sera donc celle des premières pages : la compagne à la fidélité absolue, présence aimée au pied de la croix. Le pessimisme de *L'Évangile selon Jésus-Christ* est, en toute logique, incompatible avec l'espérance de Pâques, et la Résurrection ne trouve évidemment pas sa place dans le récit. Le romancier a cependant suffisamment nourri son portrait de Marie de Magdala en disciple privilégiée et guide spirituel pour faire l'économie de *l'apostola apostolorum*. Un extrait, toutefois, laisse supposer les retrouvailles de Jésus et Marie au-delà de la mort, mais dans un contexte plus proche de « l'amour fort comme la mort » du Cantique des Cantiques, que de la victoire du Christ sur la mort :

Mon désir sera de toujours te trouver, Tu me trouveras même après ta mort, Veux-tu dire que je mourrai avant toi, Je suis plus vieille, je mourrai sûrement la première, mais s'il se trouvait que tu meures

avant moi, je continuerai à vivre uniquement pour que tu puisses me retrouver. (Saramago 1992, 247)

Même si tu ne peux pas entrer, ne t'éloigne pas de moi, tends-moi toujours ta main même quand tu ne pourras me voir, sinon j'en oublierai la vie, ou la vie m'oubliera. (Saramago 1992, 367)

- 21 Le texte évoque également rapidement l'existence de Marie, après le drame du Calvaire : une veuve éplorée, telle que Madeleine apparaît, par exemple, sous la plume du cardinal de Bérulle (Simard 1976, 93) ou de sainte Thérèse d'Avila (Avila 2003, 212), mais en aucun cas la pénitente expiant ses fautes passées dans la solitude et le dénuement, à laquelle les arts plastiques nous ont habitués (Giraud 1981 ; Beaudé 2003 ; Koch 1965 ; Edmunds 1989). Jamais l'héroïne de Saramago n'est apparue comme une femme coupable, et une vie d'expiation n'a donc pas sa place dans la logique du roman :

Plus tard, quand elle sera seule au monde, Marie de Magdala voudra se souvenir de ces jours et de ces nuits, et chaque fois elle sera obligée de lutter âprement pour défendre sa mémoire des assauts de la douleur et de l'amertume, comme si elle protégeait une île d'amour des attaques d'une mer tourmentée et de ses monstres. (Saramago 1992, 346)

- 22 Saramago transpose sans nul doute son anticléricalisme (Achre, Thimoteo 2015) et son féminisme (Bishop-Sanchez 2010 ; Jurich 2010 ; Freitas Braga, Rios 2012) sur le personnage de Marie de Magdala. Sans rendre le mythe méconnaissable, puisqu'il reprend des invariants inscrits depuis longtemps dans la tradition – tels la prémonition de la Passion de l'onction de Béthanie, la maternité symbolique de la sainte ou les représentations anciennes de la Magdaléenne en prédicatrice –, Saramago reconfigure la figure séculaire, afin de servir son discours critique envers les dérives de la religion catholique. Marie de Magdala n'est pas une pécheresse scandaleuse, mais une femme perspicace, qui a tenté d'affronter le véritable visage de Dieu. Défenderesse de la vie et de l'union de l'âme et du corps, elle devient le mentor du Messie, incapable, sans elle, d'affronter la violence et l'injustice de son destin. Un portrait semblable, en bien des points, à l'héroïne de *La dernière tentation du Christ* (1954) de Nikos Kazantzakis

kis, dont l'amour permet à un Christ profondément humain, en proie aux doutes et à la peur, d'accepter son destin messianique, et de (re)monter sur la croix. Certes, si Saramago était sans doute un spectateur de Scorsese, comme nous l'indiquions plus haut, l'écrivain portugais n'était pas un lecteur de Kazantzaki (Grünhagen 2022, 155), et les deux hommes n'appartiennent pas à la même génération. Mais le lecteur retrouve chez les deux auteurs – et chez d'autres encore comme Pierre-Marie Beaude ou Jacqueline Kelen – une vision similaire du personnage magdaléen, typique de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

ACHRE, Simone Pinheiro et Saulo Gomes THIMÓTEO. « O José de Saramago: a Bíblia revisitada ». *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*. 2015, n° 11, p. 89-103.

ACIDINI, Cristina et al. *Maddalena, Il mistero e l'immagine*. Milan: Silvana Editoriale, 2022.

AMELINEAU, Emile. *Pistis Sophia*. Paris : Chamuel, 1895.

AMORIM, Silvia. *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*. Paris : L'Harmattan, 2010.

APARECIDO LOPES, Marcos. « Deus e o Diabo na hermenêutica de Saramago ». *Remate de Males*. 2010, n° 29, p. 319-332.

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. *In Search of Mary Magdalene: Images and Traditions*. s. l.: American Bible Society, 2002.

ATWOOD, Richard. *Mary Magdalene in the New Testament Gospels and Early Tradition*. Bern-Berlin-Frankfort-New York-Paris-Vienne: Peter Lang, 1993.

AUBERGER, Jean-Baptiste et al. *Figures de Marie-Madeleine, Supplément Cahiers Évangile*. 2006, n° 138.

AUBERT, Jean-Marie. *L'exil féminin, antiféminisme et christianisme* (« Le Christ et les femmes »). Paris : Cerf, 1988, p. 28-32.

AVILA, Thérèse de. *Le château intérieur*. Traduit de l'espagnol par Mère Marie du Saint-Sacrement. Paris : Cerf, 2003 [1588].

AYNARD, Laure. *La Bible au féminin, de l'ancienne tradition à un christianisme hellénisé* (« Attitude de Jésus envers les femmes »). Paris : Cerf, 1990, p. 195-212.

BAERT, Barbara. *Maria Magdalena, zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*. Gent : Museum voor Schone Kunsten, 2002.

BARDON, Françoise. « Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France ». *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*. 1968, n° 31, p. 278-306.

BEAUDE, Joseph. « Madeleine au désert ». In NAUROY, Gérard, HALEN, Pierre et

- Anne SPICA (eds.). *Le désert, un espace paradoxal, actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001)*. Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien: Peter Lang, 2003, p. 267-272.
- BERTRAND, Ingrid. « Mary Magdalene's Quest for Identity and God ». In *Biblical Women in contemporary Novels in English*. Leiden-Boston: Brill-Rodopi, 2020, p. 112-154.
- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. « In/sight of Knowledge: Seeing Women in José Saramago's Memorial do Convento and Hélia Correia's Lillias Fraser ». *Bulletin of Hispanic Studies*. 2010, n° 87, p. 843-861.
- BOER, Esther de. *Mary Magdalen beyond the Myth*. Traduit du néerlandais par John Bowden. Harrisburg: Trinity Press International, 1997.
- _____ *The Gospel of Mary, Beyond a Gnostic and a Biblical Mary Magdalene*. London- New York: T&T Clark International, 2004.
- BROCK, Ann Graham. *Mary Magdalene, the First Apostle: the Struggle for Authority*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BROWN, Kevin. « 'Tis Pity She's a Whore: The Revision of Mary Magdalene in Contemporary Fiction ». *Papers on Language & Literature*. 2006, n° 42, p. 291-316.
- BROWN, Raymond. « Gnosticism ». In *The Gospel according to John*. Londres-Dublin-Melbourne : Geoffrey Chapman, 1971, p. II-LV.
- BRUNEL, Pierre. « La Grande Déesse ». In *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, 1988, p. 276-277.
- BURNET, Régis. *Marie-Madeleine (I^{er}-XXI^e siècle), de la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus, histoire de la réception d'une figure biblique*. Paris : Cerf, 2004.
- CELLETTI, Maria Chiara. « Maria Madalena ». In CARAFFA, Filippo (ed.). *Bibliotheca sanctorum*. Rome: Città Nuova editrice, 1967, p. 1078-1107.
- CERVERA SALINAS, Vicente. « El apócrifo culpable: Saramago y el Carpintero ». *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*. 2007, n° 2, p. 28-32.
- CHOCHEYRAS, Jacques (ed.). *Visages de la Madeleine dans la littérature européenne (1500-1700), Recherches et Travaux*. 1990, hors-série n° 8.
- CORSI, Dinora. « Se il Salvatore l'ha resa degna, chi sei tu che la respingi ? L'eredità della Parola dalle apostole alle eretiche medievali ». In *Donne Sante Sante Donne*. Turin : Rosenberg et Sellier, 1996, p. 119-159.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel. *L'invention de Marie-Madeleine*. Paris : Bayard, 2001.
- DELAY, Annie. *Marie-Madeleine contemporaine*. Lille : Musée de l'Hospice Comtesse et Espace-Temps et Création, 2005.
- DELENDIA Odile et Colette MELNOTTE. *L'iconographie de sainte Madeleine après le Concile de Trente*. Thèse de l'École du Louvre, 1984.
- DELOBEL, Joël. « L'onction par la pécheresse ». *Ephemerides Theologicae Lovanienses*. 1966, n° 42, p. 415-475.

- DELPPIERRE, Madeleine. *Étude sur l'iconographie de sainte Marie-Madeleine dans l'art français de l'époque romane à la fin du XVI^e siècle*. Thèse de l'École du Louvre, 1947.
- DREWERMANN, Eugen. « L'onction de Béthanie : la bonté gratuite ». In *L'évangile des femmes*. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Bagot. Paris : Seuil, 1996, p. 133-137.
- DUPERRAY, Ève (ed.). *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*. Paris: Beauchesne, 1998.
- EDMUNDS, Martha Mel. « La Sainte-Baume and the Iconography of Mary Magdalene ». *Gazette des Beaux-Arts*. 1989, n° 114, p.11-28.
- ÉLIADE, Mircea. *The Encyclopedia of Religion*. Vol. 5 (« Gnosticism »). Londres-New York: Collier Mac Millan, 1987, p. 566-580.
- ERWING, Dan. *Jan de Beer: gothic renewal in Renaissance Antwerp*. Turnhout : Brepols, 2016.
- FAILLON, Abbé. *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence, et sur les autres apôtres de cette contrée, saint Lazare, saint Maximin, sainte Marthe et les saintes Maries Jacobé et Salomé*. Paris : Ateliers catholiques du Petit-Rouge, 1848.
- FEUILLET, André. « Les deux onctions faites sur Jésus, et Marie-Madeleine ». *Revue Thomiste*. 1975, n° 75, p. 357-394.
- FREITAS BRAGA, Débora Renata de et Otávio RIOS. « A mulher, o mal ? Representações do feminino em José Saramago ». *Abril, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. 2012, n° 4, p. 113-130.
- FRIER, David. « José Saramago's "O Evangelho Segundo Jesus Cristo": Outline of a Newer Testament ». *The Modern Language Review*. 2005, n° 100, p. 367-382.
- GANGE, Françoise. *Jésus et les femmes*. Tournai : La Renaissance du livre, 2001.
- GILLABER, Emile, BOURGEOIS, Pierre et Yves HAAS. *L'évangile selon Thomas*. Montélimar : Marasme, 1979.
- GIRAUD, Yves (ed.). *L'image de la Madeleine du XV^e au XIX^e siècle*. Fribourg : Éditions Universitaires Fribourg, 1996.
- GIRAUD, Yves. « Admirable séjour d'horreur et de plaisir : le paysage poétique de la Sainte-Baume au XVII^e siècle ». In *Mélanges offerts à Georges Couton*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 199-282.
- GOOD, Deirdre. *Mariam, the Magdalen, and the Mother*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- GRÜNHAGEN, Sara. *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris : Honoré Champion, 2022.
- HARRIS, Joseph. « Maiden in the Mor Lay and the Medieval Magdalene Tradition ». *Journal of Medieval and Renaissance Studies*. 1971, n° 1, p. 59-87.
- HASKINS, Susan. *Mary Magdalen, Myth and Metaphor*. New York: Riverhead Books, 1993.
- HUFSTADER, Anselm. « Lefèvre d'Étapes and the Magdalen ». *Studies in the Renaissance*. 1969, n° 16, p. 31-60.
- JOLLY, Penny. *Picturing the « Pregnant » Magdalene in Northern Art, 1430-1550, Addressing and Undressing the Sinner-*

Saint. Farnham and Burlington: Ashgate Press, 2014.

JONES, Stanley. *Wich Mary ? The Marys of Early Christian Tradition*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2002.

JUBILADO, Odete. « Da descrição à estratégia de inclusão narrativa da gravura de Albrecht Dürer em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ». *Extravio: revista electrónica de literatura comparada*. 2008, n° 3, p. 130-143.

JURICH, Marilyn. « Female Messiahs in Two Apocalyptic Novels: Satan In Coray by Isaac Bashevis Singer and Blindness by José Saramago ». *Foundation*. 2010, n° 39, p. 18-37.

KAUFMAN, Helena. « Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ ». *Revista Hispánica Moderna*. 1994, n° 47, p. 449-458.

KING, Karen. « Canonisation et marginalisation : Marie de Magdala ». Traduit de l'américain par André Divault. *Consilium*. 1998, n° 276, p. 41-49.

_____ *The Gospel of Mary of Magdala, Jesus and the First Woman Apostle*. Santa Rosa: Polebridge Press, 2003.

KITZBERGER, Ingrid Rosa. « Mary of Bethany and Mary of Magdala – Two Female Characters in the Johannine Passion Narrative, a Feminist, Narrative-Critical Reader-Response ». *New Testament Studies*. 1995, n° 41, p. 564-586.

KOCH, Robert. « La Sainte-Baume in Flemish Landscape Painting of the Sixteenth Century ». *Gazette des Beaux-Arts*. 1965, n° 66, p. 273-282.

LACARRIÈRE, Jacques. *Les gnostiques*. Paris : A.-M. Métaillé, 1991.

LAGRANGE, Marie-Joseph. « Jésus a-t-il été oint plusieurs fois et par plusieurs femmes ? ». *Revue Biblique*. 1912, n° 9, p. 504-532.

LEÏCHLÉ, Mathilde. « Pouvoirs divins de l'amour : deuil, résurrection et extases dans les représentations de Marie-Madeleine du XIX^e siècle ». *French Forum*. 2022, n° 47, p. 139-153.

LEINER, Wolfgang. « Métamorphoses magdaléennes ». In MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise, variations et résurgences*. Paris : Jean-Michel Place, 1980, p. 45-56.

LEISEGANG, Hans. *La Gnose*. Traduit de l'allemand par Jean Gouillard. Paris : Payot, 1951.

LELOUP, Jean-Yves. *L'évangile de Marie*. Paris : Albin Michel, 2000.

_____ *L'évangile de Philippe*. Paris : Albin Michel, 2003.

_____ *L'évangile de Thomas*. Paris : Albin Michel, 1986.

LINDOBERG DA SILVA CAMPOS, Sebastião. « Entre escritos canônicos, apócrifos e contemporâneos: múltiplas imagens de um mesmo Jesus? ». *Teoliteria, Revista de Literaturas e Teologias*. 2016, n° 6, p. 122-151.

LUCCHESI, Enzo. « Évangile selon Marie ou évangile selon Marie-Madeleine ». *Analecta Bollandiana, revue critique d'hagiographie*. 1985, n° 103, p. 366.

LUNDBOM, Jack. « Mary Magdalen and the Song of Songs 3:1-4 ». *Interpretation*. 1995, n° 49, p. 172-175.

LUPIERI, Edmondo (ed.). *Mary Magdalene from the New Testament to the*

- New Age and Beyond. Leiden-Boston : Brill, 2019.
- MAHE, Jean-Pierre et Paul-Hubert POIRIER. *Écrits gnostiques : la bibliothèque de Nag Hammadi*. Paris : Gallimard, 2007.
- MARJANEN, Antti. *The Woman Jesus Loved, Mary Magdalene in the Nag Hammadi Library and Related Documents*. Leiden-New York-Cologne: E.J. Brill, 1996.
- MÉNARD, Jacques. *L'évangile selon Philippe*. Paris : Letouzey et Ané, 1967.
- MIGNE, Jacques-Paul. « Le livre de la fidèle sagesse ». In *Dictionnaire des apocryphes*. Tournai : Brépols, 1989 [1856], p. 1182-1286.
- MONTANDON, Alain (ed.). *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.
- MOSCO, Marilena. *La Maddalena tra sacro e profano, da Giotto a De Chirico*. Milan: Arnoldo Mondadori editore, 1986.
- NORRIS, Pamela. *Eve: a biography*. New York: UP, 1999.
- PASQUIER, Anne. *L'évangile selon Marie*. Québec : Les presses universitaires Laval, 1983.
- PHALIP, Bruno, PEROL, Céline et Pascale QUINCY-LEFÈVRE (ed.). *Marthe et Marie-Madeleine, deux modèles de dévotion et d'accueil chrétien*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
- PIGLER, Andor. *Barokthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des XVII^e und XVIII^e Jahrhunderts*. Vol. 1. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1974.
- PINTO-MATHIEU, Élisabeth. *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Beauchesne, 1997.
- RAMING, Ida. « Naissance et développement du mouvement pour l'ordination des femmes dans l'Église catholique romaine d'Europe ». Traduit de l'allemand par J. R. In BERLIS Angela et Charlotte METHUEN (eds.). *Feminist Perspectives on History and Religion, Feministische Zugänge zu Geschichte und Religion, Approches féministes de l'Histoire et de la religion*. Louvain : Peeters, 2000, p. 225-240.
- REIS, Carlos. « Figure in movimento: José Saramago e il personaggio come rifigurazione ». *Enthymema*. 2020, n° 25, p. 88-99.
- RENAUD-CHAMSKA, Isabelle et al. *Marie-Madeleine, la Passion révélée*. Saint-Etienne : IAC Éditions d'art, 2016.
- RENAUD-CHAMSKA, Isabelle. *Marie Madeleine en tous ses états, typologie d'une figure dans les arts et les lettres (IV^e-XXI^e siècle)*. Paris : Cerf, 2008.
- RIBADENEIRA, Pietro. « La vità di Santa Maria Maddalena ». In *Flos Sanctorum, cioè vite de Santi*. Vol. 2. Traduit de l'espagnol. Venise : Nicolo Pezzana, 1723, p. 26-33.
- RICCI, Carla. *Mary Magdalen and Many Others, Women who followed Jesus*. Traduit de l'italien par Paul Buren. Welwood: Burns and Oates, 1994.
- RONDOU, Katherine. « Echos de la Madeleine, figure évangélique, dans la littérature contemporaine ». *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*. 2005, n° 41, p. 413-432.

_____ « Il tema di Maria Maddalena nella letteratura decadente: il teatro dannunziano ». *Intersezioni, rivista delle idee*. 2007, n° 27, p. 169-192.

_____ *Le thème de sainte Marie-Madeleine dans la littérature d'expression française, en France et en Belgique, de 1814 à nos jours*. Paris : Honoré Champion, 2014.

SARAMAGO, José. *L'Évangile selon Jésus-Christ*. Traduit du portugais par Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 1992.

SAXER, Victor. « Les trois Marie ». In DI BERARDINO, Angelo (édit.). *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*. Paris : Cerf, 1990, p. 1559-1560.

_____ « Marie-Madeleine dans les évangiles : la femme coupée en morceaux ? ». *Revue Thomiste*. 1992, n° 92, p. 674-701 et p. 818-833.

SCHABERG, Jane. *The Resurrection of Mary Magdalene, Legends, Apocrypha and the Christian Testament*. New York: Continuum, 2002.

SCHOEMAKER, Stephen « Rethinking the Gnostic Mary: Mary of Nazareth and Mary of Magdala in Early Christian Tradition ». *Journal of Early Christian Studies*. 2001, n° 9 (4), p. 555-595.

SCHUSSLER FIORENZA, Elisabeth. *En mémoire d'elle, essai de reconstitution des origines chrétiennes selon la théolo-*

gie féministe. Traduit de l'américain par Marcelline Brun. Paris : Le Cerf, 1986.

SEBASTIANI, Lilia. *Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*. Brescia : Queriniano, 1992.

SIMARD, Jean. « Madeleine ou l'amour pénitent ». In *Une iconographie du clergé français au XVIIe siècle, les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec*. Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 1976, p. 89-105.

TARDIEU, Michel et Jean-Daniel DUBOIS. *Introduction à la littérature gnostique, collections retrouvées avant 1945*. Paris : Éditions du Cerf-Éditions du C.N.R.S, 1986.

THOMPSON, Mary. *Mary of Magdala, Apostle and Leader*. New York-Mahwah: Paulist Press, 1995.

TUNC, Suzanne. *Des femmes aussi suivait Jésus, essai d'interprétation de quelques versets des évangiles* (« Marie de Magdala, la pécheresse de Luc et Marie de Béthanie »). Paris : Desclée de Brouwer, 1999, p. 36-41.

VORAGINE, Jacques de. « Sainte Marie Madeleine ». In BOUREAU, Alain et al. *La légende dorée*. Paris : Gallimard, 2004 (1261-1266), p. 509-521.

1 Un parallèle est établi entre Salomon et la Shulamit, et Jésus et Marie-Madeleine, depuis la littérature médiévale (Pinto-Mathieu 1997, 13 ; Lundbom 1995). L'évêque de Rome Hippolyte (vers 170-vers 236) serait le premier à associer Marie-Madeleine à la Bien-Aimée du psaume (Norris 1999, 254).

2 A contrario, signalons son rôle de mère monstrueuse dans les chansons populaires scandinaves, où elle tue ses nouveau-nés (Harris 1971, 64).

3 L'idée d'un parallèle entre la Vierge et sainte Madeleine remonte à l'époque médiévale, mais s'inscrit évidemment dans un contexte très différent : « Le culte magdalénien a toujours entretenu avec le culte marial d'étroits rapports, soit de complémentarité – on songe à Odon de Cluny ou à Marbode – soit de violente opposition, d'aucuns n'acceptant pas qu'une prostituée repentie soit comparée à la Vierge, mère de Dieu. » (Pinto-Mathieu 1997, 64).

4 L'identification de la Marie gnostique à la Marie de Magdala des évangiles canoniques est l'interprétation la plus répandue, mais certains chercheurs envisagent une assimilation à Marie de Nazareth (Schoemaker 2001 ; Lucchesi 1985 ; Jones 2002).

Français

Dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*, José Saramago propose une réécriture idéologique du mythe magdaléen. Sans faire l'économie de la tradition, afin de maintenir une identification aisée du personnage évangélique, l'écrivain portugais reconfigure les invariants du thème, en s'inspirant sans doute de la Madeleine gnostique et des religions matriarcales, pour relayer à travers son héroïne ses revendications féministes et sa condamnation des dérives du catholicisme.

Português

N'O *Evangelho segundo Jesus Cristo*, José Saramago propõe uma reescrita ideológica do mito de Maria de Magdala. Embora não fuja da tradição, para manter uma fácil identificação da personagem evangélica, o escritor português reconfigura os invariantes do tema, inspirando-se com certeza da Madalena gnóstica e das religiões matriarcais, para transmitir através da sua heroína as suas próprias reivindicações feministas e a sua condenação das derivas do catolicismo.

English

In *The Gospel according to Jesus Christ*, José Saramago proposes an ideological rewrite of the Magdalian myth. Without making the economy of tradition, in order to maintain an easy identification of the evangelical character, the Portuguese writer reconfigures the invariants of the theme, undoubtedly drawing inspiration from the Gnostic Magdalene and the matriarchal religions, to relay through his heroine its feminist demands and its condemnation of the excesses of Catholicism.

Mots-clés

Marie de Magdala, mythocritique, anticléricalisme, féminisme, Église catholique

Palavras chaves

Maria de Magdala, mitocrítica, anticlericalismo, feminismo, Igreja católica

Katherine Rondou

HEPH-Condorcet, Université libre de Bruxelles, Université de
Mons katherine.rondou@condorcet.be

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

Une lettre que l'on envoie au loin : José Saramago et Gabriel García Márquez

Uma carta que se envia para longe: José Saramago e Gabriel García Márquez
A Letter that is Sent Far Away: José Saramago and Gabriel García Márquez

Sara Grünhagen

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1567>

Sara Grünhagen, « Une lettre que l'on envoie au loin : José Saramago et Gabriel García Márquez », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 16 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1567>

CC BY

Une lettre que l'on envoie au loin : José Saramago et Gabriel García Márquez

Uma carta que se envia para longe: José Saramago e Gabriel García Márquez
A Letter that is Sent Far Away: José Saramago and Gabriel García Márquez

Sara Grünhagen

Texte intégral

Lecture, chronique et fiction

Des Buendia aux Mau-Tempo

Une lettre que l'on envoie au loin

Texte intégral

Lecture, chronique et fiction

- 1 En grand lecteur qu'il était, José Saramago (1922-2010) a raconté certaines de ses expériences remarquables avec d'autres livres, et beaucoup peuvent se reconnaître dans le sentiment d'éblouissement qu'il décrit lorsqu'il évoque sa première rencontre avec *Cent ans de solitude* (*Cien años de soledad*, 1967), de Gabriel García Márquez (1927-2014) :

J'en ai ressenti un tel choc que j'ai dû interrompre ma lecture au bout de cinquante pages. J'avais besoin de remettre un peu d'ordre dans ma tête, un peu de discipline dans mon cœur, et, surtout, d'apprendre à utiliser la boussole avec laquelle j'avais l'espoir de m'orienter sur les sentiers du monde nouveau qui s'ouvrait devant mes yeux. Dans ma vie de lecteur, ce n'est qu'à de très rares occasions qu'une telle expérience s'est produite. (Saramago 2020, 261)¹

- 2 Il est peut-être exagéré de parler dans ce cas du syndrome de Stendhal, un peu plus dramatique dans ses symptômes et ses effets et généralement associé à la peinture, le genre de vertige qui a foudroyé Bergotte devant un tableau de Vermeer dans le cinquième tome de *À la recherche du temps perdu* (Proust [1923] 2021, 1743-1744). Aussi sub-

jectives que soient les expériences de cette nature, qui donnent lieu à tant de réflexions, ce que nous pourrions appeler le « syndrome de Saramago » face à García Márquez mérite que l'on s'y attarde. Il est possible que les rares palpitations ressenties à la lecture révèlent quelque chose non seulement sur les lecteurs qui les éprouvent, mais aussi sur les livres qui sont capables de les provoquer, et *Cent ans de solitude* est l'un de ces ouvrages dont l'impact ne fait plus aucun doute.

- 3 Les sentiments des lecteurs ne constituent évidemment pas un critère objectif d'évaluation d'un livre ; il s'agit, là encore, d'une expérience subjective qui peut également être motivée et influencée par la tradition, par le processus de canonisation d'un auteur et d'une œuvre. Nous croyons cependant que cette discussion est particulièrement pertinente si l'on tient compte du cycle de la lecture et de l'écriture, de la manière dont un Don Quichotte est capable de se multiplier, de la façon dont un livre révolutionnaire engendre d'autres livres révolutionnaires.
- 4 La saga des Buendia, leur solitude, leur monde fabuleux, leurs amours et leurs perversités, les blessures de l'Histoire que cette famille incarne aussi, tout cela a marqué des générations de lecteurs et d'auteurs. García Márquez, toujours selon Saramago, fait partie d'un groupe plus restreint d'écrivains qui « ont été capables d'engager la littérature sur des chemins nouveaux », et il a gagné des adeptes qui « se sont servis de ces chemins pour leur propre voyage » (Saramago 2020, 261). L'écriture de Saramago se révèle marquée par ces voies ouvertes par García Márquez, à commencer par le dialogue le plus évident entre *Cent ans de solitude* et *Relevé de terre* (*Levantado do chão*, 1980), qui, s'opposant dans leurs dénouements, se rapprochent du point de vue de la thématique et de la stratégie narrative.
- 5 La comparaison des deux romans, ainsi que de la carrière et des positions idéologiques des deux auteurs, a été faite plus d'une fois, et ce depuis la parution de *Relevé de terre*. Dans ce qui fut l'une des premières recensions critiques du livre, Maria Lúcia Lepecki souligne, entre autres, la « parenté étroite » de *Relevé de terre* « avec le grand roman latino-américain d'aujourd'hui », de Guimarães Rosa à García Márquez². Plus récemment, une étude de Mark Sabine (2006, 141) sur le sujet atteste et souligne la réception en langue anglaise des deux

écrivains et la manière dont leurs œuvres ont été rapprochées notamment dans le contexte anglophone.

- 6 *Cent ans de solitude* a été un phénomène d'édition et de traduction et il n'est pas surprenant que, depuis lors, des rapprochements avec ce roman aient été faits chaque fois que paraissait un nouveau livre racontant la saga d'une famille ou d'une communauté, surtout si le nouvel ouvrage apportait des éléments de ce que l'on a nommé le réalisme magique³. Bien qu'une telle comparaison n'ait pas toujours été flatteuse⁴, en règle générale, étant donné l'importance que García Márquez avait déjà dans les années 1980, l'effort d'associer Saramago ou un autre auteur à cette production mondialement reconnue avait, et dans certains cas peut encore avoir, la fonction de promouvoir et de légitimer une œuvre encore à la recherche d'un public⁵.
- 7 La situation aujourd'hui est tout à fait différente : du moins en ce qui concerne le contexte lusophone, il n'y a plus aucun doute sur le mérite de l'œuvre de Saramago en général et de *Relevé de terre* en particulier. Il est important de souligner ce changement d'approche, rendu possible par ce que l'on pourrait appeler la « consécration » de Saramago : il ne s'agit plus de le rattacher à une esthétique, mais aussi de traiter de l'esthétique que l'écrivain portugais lui-même a contribué à formuler. Il est certain que García Márquez avait un grand lecteur en Saramago, et cette étude entend approfondir cette discussion, sans perdre de vue, toutefois, les spécificités de la trajectoire de Saramago et l'impact que sa production a également provoqué. Il s'agira donc principalement d'une analyse comparative du parcours et de l'œuvre de deux auteurs aux affinités diverses, qui se considéraient comme des pairs et qui ont exprimé leur admiration mutuelle pour la création de l'autre.
- 8 De nombreuses affinités entre García Márquez et Saramago ne leur sont pas exclusives et ont à voir avec le moment de leur production et avec un certain « air de famille », pour reprendre une expression et une réflexion de Gilles Philippe (2021, 32), qui se dégage de l'œuvre des écrivains de la même époque, et pas seulement de la même nationalité ou école littéraire⁶. Leur contemporanéité et la spécificité de ces œuvres peuvent être perçues à travers plusieurs facteurs, à commencer par l'importance du cinéma pour la littérature produite tout au long du XX^e siècle : García Márquez et Saramago étaient tous deux

des cinéphiles avoués, et le septième art traverse l'écriture des deux, ce qui a déjà été exploré surtout à propos de l'écrivain colombien⁷.

- 9 Un autre facteur notable est lié à certaines discussions politiques, philosophiques et théoriques de leur époque, auxquelles ils n'étaient pas indifférents. Ceci est pertinent car certaines de leurs positions idéologiques, comme leur filiation marxiste, auront un poids dans la construction de leurs récits⁸. Tous deux sont également les héritiers de révolutions théoriques qui ont changé notre façon de voir le monde, comme c'est le cas des nombreux débats philosophiques et historiographiques qui ont eu lieu tout au long du XX^e siècle, de Walter Benjamin à Georges Duby, et qui ont attiré l'attention, par exemple, sur les oubliés de l'Histoire et sur la façon dont se construisent la mémoire, le passé et la connaissance des uns et des autres⁹. Le dialogue que les deux écrivains ont établi avec l'Histoire, et surtout avec quelques épisodes tragiques et honteux du passé de leurs pays respectifs, est particulièrement important et nous y reviendrons plus avant.
- 10 Il convient de mentionner quelques autres caractéristiques qui ressortent de la carrière de ces deux Prix Nobel de Littérature – García Márquez l'a remporté en 1982 et Saramago en 1998 –, les seuls lauréats dans leurs pays et, à ce titre, très célébrés, y compris par leurs pairs. García Márquez a également fêté l'attribution du prix à Saramago, « l'un des plus justes » selon lui¹⁰. Avant et après la notoriété, tous deux ont eu une trajectoire exceptionnelle et le souci d'aller bien au-delà du domaine littéraire, en s'engageant dans de nombreuses causes ; leur implication dans la défense du mouvement zapatiste au Chiapas en est un bon exemple¹¹.
- 11 García Márquez et Saramago ont également en commun le fait d'avoir écrit de nombreuses chroniques, avec un intérêt marqué pour la politique et l'Histoire qui débordera dans leurs récits de fiction. Tous deux ont également travaillé sous la censure, gagnant leur vie comme ils le pouvaient avant de se consacrer exclusivement à l'écriture littéraire. García Márquez a travaillé comme journaliste à Bogotá, et il a quitté le pays pendant un certain temps suite à l'émoi suscité par son reportage sur un naufragé ayant passé dix jours à la dérive en 1955, une histoire très bien racontée qui s'opposait à la version des faits diffusée par la dictature militaire qui régnait alors dans son pays¹².

- 12 Toujours dans un contexte dictatorial, parallèlement à son activité de chroniqueur – le crayon bleu de la censure ayant aussi affecté certaines de ses chroniques¹³ –, Saramago a travaillé comme éditeur pendant plus d'une décennie, devant faire face au retrait et à l'interdiction de livres publiés par Estúdios Cor. Il fut même contraint de convenir avec des auteurs de réécrire certains passages afin d'échapper à la censure, comme en témoigne sa correspondance avec José Rodrigues Miguéis et Jorge de Sena¹⁴.
- 13 Le journalisme, le travail d'enquête et de commentaire, le goût et l'aptitude à poser des questions résument quelques-uns des points communs de ces deux chroniqueurs qui, semble-t-il, se sont rencontrés pour la première fois en 1975, lorsque García Márquez s'est rendu au Portugal pour réaliser un reportage sur la vie après la révolution des Œillets, publié en trois parties dans la revue *Alternativa* (numéros 40, 41 et 42 de juin-juillet 1975), qu'il avait lui-même contribué à fonder à Bogotá un an plus tôt. Le regard passionné et l'enthousiasme de García Márquez pour cette révolution singulière ne l'empêchaient pas de voir au-delà de la joie et de la fête, de déceler déjà les « parasites » et les « opportunistes » de la Révolution, de se demander « Mais que diable pense le peuple ? » (« ¿Pero qué carajo piensa el pueblo? » est le titre de sa deuxième chronique) et de proposer des rapprochements très justes : « la situation du Portugal est aussi différente de celle de n'importe quel pays européen, y compris l'Espagne, qu'elle est trop semblable, avec tous ses avantages et ses dangers, à celle d'un pays de l'Amérique latine »¹⁵.
- 14 Saramago réagit à cette visite par une autre chronique sous forme de question, intitulée « D'où venons-nous ? » (« Donde somos nós? »), publiée le 2 juin 1975 dans le *Diário de Notícias*. Les réflexions de Saramago dialoguent avec celles que García Márquez a faites en public et qui ont été consignées plus tard dans la revue *Alternativa*, tous deux exprimant un certain sentiment d'attachement transfrontalier qui, des années plus tard, se matérialisera dans la fiction et dans le radeau de pierre du romancier portugais : « le grand écrivain colombien Gabriel García Márquez est venu nous dire que nous sommes un pays de l'Amérique latine. Et il pourrait bien avoir raison... »¹⁶.

Des Buendia aux Mau-Tempo

- 15 García Márquez et Saramago ont partagé un intérêt pour les subtilités de la construction de l'identité et de l'Histoire de leurs pays respectifs et se sont surtout fait connaître pour l'investigation fictionnelle qu'ils en ont faite. *Cent ans de solitude* et *Relevé de terre* se rapprochent en ce sens, puisque tous deux traitent de près d'un siècle de tensions et de transformations sociales qui marquent la saga des Buendia et des Mau-Tempo et, par métonymie, l'Histoire de la Colombie et du Portugal. Les deux romans travaillent simultanément sur l'individu et le collectif et examinent l'intersection de ces deux niveaux.
- 16 La structure de *Cent ans de solitude* est circulaire et nous fait traverser sept générations des Buendia, une famille caractérisée par des personnages qui semblent se répéter souvent, dans les noms et les erreurs. Tout commence avec José Arcadio et Ursula Iguaran, des cousins qui se marient, faisant craindre à la famille que leurs enfants naissent avec une queue de cochon – une malédiction qui se réalisera chez le dernier descendant de la souche. Ils finissent par quitter Riohacha, la ville où ils sont nés, et, accompagnés d'autres jeunes amis, fondent un village loin de tout. Ce Macondo fictif passe par une série de transformations, de l'isolement d'une communauté rurale autogérée à sa pleine insertion dans le monde, son développement industriel puis sa dépendance économique vis-à-vis d'une entreprise impérialiste nord-américaine, qui s'y est installée pour exploiter « l'or vert » de l'Amérique latine. Dans la perspective du petit et lucide Aureliano (Babilonia), le seul qui, à la fin apocalyptique du livre, sera capable de déchiffrer le manuscrit qui raconte l'histoire de sa propre famille, « Macondo avait été un endroit prospère, bien conduit, jusqu'au jour où vint y semer le désordre, le corrompre et le presser comme un fruit la compagnie bananière » (García Márquez 1995, 366). Dans ce contexte, les conflits, l'ascension et la chute des Buendia et de Macondo peuvent être considérés comme une métaphore de toute une société qui n'apprend pas de ses erreurs, du passé.
- 17 Dans *Relevé de terre*, la campagne de l'Alentejo est paysage et protagoniste, et le mouvement le plus récurrent semble être celui qui va du général au particulier. Le récit couvre quelque soixante-dix ans, du

début du XX^e siècle aux premières occupations de terres dans l'Alentejo, dans le sillage de la révolution du 25 avril 1974. Entre-temps, nous suivons quatre générations des Mau-Tempo, famille présentée dès le départ comme l'emblème d'un contexte plus large : « nous pensons à la faim et à la misère, n'importe quelle autre famille eût tout aussi bien fait l'affaire » (Saramago 2012, 64). La répétition est également une constante et le contexte rural et sous-développé de Lavre et de ses environs est souligné, bien que pas dans les mêmes termes que dans *Cent ans de solitude*, puisque tout au long du récit il y a un développement pour lequel les personnages travaillent, une prise de conscience qui se construit jusqu'au moment où les paysans conquièrent leur propre terre, le « jour essentiel de soulèvement » sur lequel le livre se termine (Saramago 2012, 361), un dénouement opposé à celui du roman de García Márquez.

- 18 En revanche, en ce qui concerne la répétition, dans *Cent ans de solitude* tous les hommes de la famille Buendia sont prénommés Arcadio ou Aureliano, de même que tous les soldats impliqués dans le massacre des bananeraies sont identiques en apparence et en matière d'obéissance aveugle (García Márquez 1995, 318). Dans *Relevé de terre*, tous les prêtres s'appellent « Agamedes », il y a de nombreux « lieutenants Contentes » et tous les « maîtres du latifundium » ont un prénom se finissant par « -berto » : « Norberto, Alberto, Dagoberto », etc. (Saramago 2012, 54, 135). Le narrateur de Saramago en particulier joue avec ces données narratives, en s'adressant constamment au lecteur par le biais de la métalepse¹⁷.
- 19 La possible inversion du nom de famille Mau-Tempo (« Mauvais Temps ») par rapport à Buendia (« Bon Jour ») est notée de manière récurrente dans la comparaison de ces œuvres, comme c'est le cas par le critique anglais Mark Sabine (2006, 142). Cette inversion peut, en quelque sorte, être un hommage du Saramago lecteur de García Márquez, ou alors une heureuse coïncidence, ou bien les deux. En effet, comme nous l'avons montré ailleurs, dans son travail préparatoire à la rédaction de *Relevé de terre*, Saramago s'est rendu au cimetière de Montemor-o-Novo et y a recueilli une série de noms qu'il a ensuite attribués à des personnages, tels que Mau-Tempo, Espada et Picanço¹⁸.

- 20 Ce qui est certain, c'est que les deux romans sont aussi le fruit de recherches. Dans leur effort de reconstitution d'une atmosphère donnée et de certains événements historiques, Saramago et García Márquez ont tous deux voyagé dans les régions dépeintes directement ou indirectement dans leurs romans ; tous deux ont consulté de vieux documents et journaux et ont interviewé des témoins clés – des ouvriers agricoles, dans le cas de Saramago¹⁹, et des survivants d'un massacre, dans le cas de García Márquez (cf. Pernet 2009, 212-213). Ce type de recherche peut être associé au journalisme dit d'investigation, pratiqué surtout par García Márquez, mais aussi au travail d'Histoire orale, qui cherche à appréhender un événement en tenant compte de l'expérience et de la mémoire de ceux qui l'ont vécu.
- 21 García Márquez et Saramago s'intéressent donc à l'expérience, celle des événements dits historiques et celle de la vie quotidienne, transformées en matériau de fiction. Leurs recherches sur le terrain, ainsi que leurs propres expériences de vie, contribuent à expliquer un certain caractère oral et même une partie de l'aspect fabuleux de *Cent ans de solitude* et *Relevé de terre*, qui sont marqués par des dialogues, des expressions régionales, des légendes populaires, autant d'éléments qui valorisent l'art de raconter des histoires. Les aventures et les récits des personnages sont mis en valeur, comme dans le cas du gitan Melquiades, auteur d'un livre dans le livre et premier contact des Buendia avec le monde en dehors de Macondo, et du « vagabond » (« maltês ») José Gato, un justicier des pauvres qui vend du porc volé aux riches.
- 22 Les malheurs des deux familles et des deux nations sont en quelque sorte similaires, et cela semble moins lié à l'intertextualité qu'à la répétition tragique de l'Histoire. Les Buendia sont témoins et font l'expérience de la brutalité de certaines des nombreuses guerres civiles du XIX^e siècle en Colombie, un thème récurrent dans la fiction de García Márquez et raconté fréquemment à partir du personnage du colonel Aureliano Buendia, un libéral qui, après tant de conflits, de pelotons d'exécution et de gloires ingrates, ne sait plus pourquoi il se bat et, comme tant de ses compatriotes, « se lassa de cette incertitude, du cercle vicieux de cette guerre éternelle qui le trouvait en tel et tel endroit toujours les mêmes, seulement plus vieux chaque fois, plus ravagé, plus ignorant du pourquoi, du comment, du jusques à quand » (García Márquez 1995, 178-179). Le colonel Aureliano Buendia

incarne non seulement l'absurdité de la guerre, mais aussi le danger de devenir ce que l'on combat : selon l'avertissement du général Moncada, un conservateur sur le point d'être fusillé par le colonel, « ce qui me préoccupe, [...] c'est qu'à force de tellement haïr les militaires, de tant les combattre, de tant songer à eux, tu as fini par leur ressembler en tout point » (García Márquez 1995, 171).

- 23 Dans *Relevé de terre*, les personnages vivent également dans une sorte de Macondo, tant ils sont éloignés du monde, comme lorsqu'ils reçoivent des nouvelles des guerres du continent auquel, en principe, ils appartiennent : « le bruit courut à Monte Lavre qu'il y avait une guerre en Europe, endroit dont peu de gens au village avaient entendu parler ou eu connaissance », « cette Europe où une autre guerre vient d'éclater » (Saramago 2012, 47, 112). S'ils ne savent pas pourquoi ils sont en guerre et si la plupart d'entre eux n'iront pas se battre, ces personnages paieront cependant toujours le prix des décisions et des politiques des autres : « la guerre mangeait beaucoup, la guerre enrichissait beaucoup. [...] Et quand elle est repue de nourriture, [...] elle continue le geste répétitif de ses doigts habiles, prenant toujours du même côté, emplissant invariablement la même poche. Bref, c'est une habitude qui lui vient de la paix. » (Saramago 2012, 57).
- 24 Dans les deux romans, les narrateurs soulignent les conséquences de la guerre, toujours absurdes pour ceux et celles qui les vivent : « il y avait toujours [...] quelqu'un qui avait besoin d'argent, qui avait un fils atteint de coqueluche ou qui désirait s'en aller dormir à jamais parce qu'il ne pouvait plus supporter dans sa bouche le goût de merde de la guerre » (García Márquez 1995, 179). Les guerres et leurs victimes sont trop semblables, et « toute guerre est toujours trop grande, pensent tous ceux qui en sont morts et qui ne l'ont pas voulue » (Saramago 2012, 112).
- 25 Placés côte à côte, les romans révèlent une certaine superposition des époques et des horreurs, mettant en évidence l'exploitation, la violence et les abus constants subis par les paysans à différentes périodes et dans différents lieux. Dans *Relevé de terre*, Saramago dépeint une série de mouvements de grève qui ont eu lieu dans l'Alentejo. Il met en évidence et ironise sur le traitement anachronique réservé à ces travailleurs du XX^e siècle étouffés par un régime de quasi-esclavage : « les paysans étaient attachés, chacun à sa propre corde et

tous à une unique corde, comme des galériens, il faut bien le comprendre car ce sont des histoires remontant à des époques barbares, au temps de Lamberto Horques l'Allemand, au quinzième siècle, pas plus tard. » (Saramago 2012, 36).

- 26 *Cent ans de solitude* est centré sur une grève historique et fatale menée par les travailleurs de l'entreprise qui a monopolisé pendant des décennies la culture et l'exportation de bananes, la société United Fruit Company. García Márquez entrelace l'histoire de la « peste bananière » avec celle des Buendia qui, n'appartenant pas à la même classe sociale que les Mau-Tempo et les autres ouvriers, leur sont associés à travers la figure de José Arcadio le Second (quatrième génération), un contremaître qui démissionne de son poste et prend le parti des grévistes (García Márquez 1995, 244, 313). Les travailleurs de Macondo exigeaient des droits et des conditions de travail élémentaires, tels que le repos dominical, des logements et des toilettes décentes, des services médicaux dignes de ce nom et une véritable rémunération, versée en argent liquide et non en bons qui ne servaient qu'à acheter des marchandises à la compagnie bananière elle-même (García Márquez 1995, 312, 315-316).
- 27 Le cahier de doléances que les travailleurs de Macondo ont tenté de présenter à l'entreprise bananière reprend textuellement celui du document rédigé par les grévistes du département de Magdalena en 1928, également sans succès (cf. Pernet 2009, 215-216). La réponse initiale à la grève a été un coup juridique ; pour l'entreprise, rien de tout cela n'avait de sens car les travailleurs n'existaient tout simplement pas : « la compagnie bananière n'avait pas, n'avait jamais eu et n'aurait jamais de travailleurs à son service, mais [...] se bornait à les recruter occasionnellement et de façon toute temporaire » (García Márquez 1995, 317).
- 28 La précarité des conditions de vie et de travail dans les campagnes est décrite plus en détail dans *Relevé de terre*. Le latifundium et ses instruments sont personnifiés – la batteuse « est un volcan, un gosier de géant », le criblage est « ce monstre sans poids » –, et avant même que Manuel Espada et ses amis ne sachent ce qu'est une grève et comment on la fait, ils sont, dès 1937, qualifiés de subversifs : « ceci n'est pas travailler, c'est mourir, [...] ils s'en vont car ils n'en peuvent plus. [Le régisseur] Anacleto immobilise son œil vagabond, [...] Vous

n'aurez pas un sou, et sachez que je vais vous dénoncer comme grévistes. » (Saramago 2012, 98-101)²⁰.

- 29 Comme dans *Cent ans de solitude*, tout au long des différentes manifestations ouvrières qui parcourent *Relevé de terre*, il s'agit de réclamer un minimum : un salaire décent, la fin du travail du lever au coucher du soleil – rappelons que la journée de travail de huit heures n'a été conquise dans l'Alentejo qu'en 1962 (cf. Aguiar 2011, 37, 40-41). Ces luttes rendent furieux les hommes d'affaires et les propriétaires terriens de Macondo et de Montemor-o-Novo, qui souhaitent conserver leurs propres règles : « Le premier mai est le jour des travailleurs [...], C'est comme ça dans le monde entier, et cette réponse m'agace à juste titre, Ici, ce n'est pas le monde, c'est le Portugal et l'Alentejo, nous avons nos propres lois [...] » (Saramago 2012, 325-326).
- 30 La réaction aux grèves et aux manifestations dépeintes dans *Cent ans de solitude* et *Relevé de terre* sera presque toujours le recours à la violence, qui entraîne souvent des décès. Rappelons que Saramago dédie son roman à Germano Vidigal, un meneur de grève mort sous la torture de la police en 1945 (Rosas, Brito 1996, 177, 800), et à José Adelino dos Santos, tué par balle le 23 juin 1958 lors d'une manifestation devant la mairie de Montemor-o-Novo. Cet épisode et d'autres sont imaginés en détail :
- Ils sont dans une mer de gens [...]. Les fusils sont chargés, ça se voit aux visages des gardes [...]. Les cris ont commencé, Nous voulons du travail, [...] Élections libres [...]. Les chevaux se mettent au trot [...] et aussitôt tombent à terre quantité de gens qui tentent de s'échapper entre les pattes et les coups de sabre. [...] La première rafale de mitraillette vient d'être tirée, suivie d'une autre, toutes deux en l'air, à titre d'avertissement [...], Tuez-les tous. La troisième rafale vise plus bas, [...] trois gisent par terre [...] et celui-là plus loin ne bouge pas, C'est José Adelino dos Santos. (Saramago 2012, 306-308)
- 31 Treize ans plus tôt, après une autre manifestation qui a abouti à l'arrestation et à la mort de Germano Vidigal, « la garde avait rempli les arènes de Montemor de travailleurs ruraux, rassemblés là comme du bétail, tous arrêtés » (Saramago 2012, 144). Le roman de Saramago souligne les déjà-vus de l'Histoire et nous rappelle la tuerie de 1936 aux arènes de Badajoz, le « massacre qui eut lieu là-bas, également dans les arènes pour les courses de taureaux, c'est une manie dirait-

on, tous abattus à la mitraille » (Saramago 2012, 144). Moins d'une décennie avant le massacre de Badajoz, dans une autre arène et un autre pays, les travailleurs de la compagnie bananière recréée dans *Cent ans de solitude* ont également été massacrés :

Les autorités appelèrent tous les travailleurs à se rassembler à Mando. [...] José Arcadio le Second se trouvait parmi la foule, [...] [il y avait] plus de trois mille personnes, parmi lesquelles des travailleurs, des femmes et des enfants [...]. Le capitaine donna ordre de tirer et quatorze nids de mitrailleuses lui répondirent aussitôt. (García Márquez 1995, 319, 321)

- 32 À cet instant du récit, le temps semble s'interrompre pour José Arcadio le Second et la foule, vulnérables, perplexes, jusqu'à ce que les événements se précipitent avec un cri de mort qui brise l'enchantement, comme si le récit empruntait des effets spéciaux typiques du cinéma, tels que la manipulation du son diégétique et le ralenti. Saramago utilise également cette « cinématisation » de la fiction lorsqu'il raconte la torture de Germano Vidigal, à laquelle assistent des fourmis qui le voient en gros plan, à la manière d'une caméra subjective :

Cette file de fourmis [...] suit les interstices élargis comme si c'étaient des vallées, tandis que là-haut, projetées contre le ciel blanc qu'est le plafond et le soleil qu'est l'ampoule allumée, de hautes tours se déplacent, ce sont des hommes. [...] À l'instant même un des hommes vient de tomber [...]. Et pendant tout le temps qu'on l'a laissé ainsi, une fourmi s'est accrochée à ses vêtements, elle a eu envie de le voir de plus près, la stupide, elle va être la première à mourir car à l'endroit précis où elle se trouve en cet instant le premier coup de gourdin va s'abattre, le second elle ne le sent déjà plus, l'homme si [...]. La grande fourmi [...] lève la tête et regarde le gros nuage devant ses yeux, mais ensuite elle fait un effort, ajuste son mécanisme de vision et pense, Comme cet homme est pâle, on ne dirait pas que c'est le même, il a le visage enflé, les lèvres tuméfiées, et les yeux, pauvres yeux. (Saramago 2012, 165-168, 170)

- 33 Des épisodes et des récits comme ceux-ci, révolutionnaires dans le fond et dans la forme, contribuent peut-être à expliquer les émotions décrites par Saramago lui-même à propos de sa lecture de *Cent ans de solitude*. García Márquez et Saramago ont tous deux été capables

de raconter des événements et des expériences des plus variés et apparemment indicibles, de la solitude à l'amour, de la mort à la guerre et à la violence. Tous deux se sont également attachés à traiter certaines des épidémies qui assaillent les hommes, dont celle de l'oubli, que ce soit par choix, déformation ou omission des faits. Alors que l'on prétend que Germano Vidigal s'est pendu, à la « vive indignation » des fourmis, qui « détiennent la vérité tout entière » (Saramago 2012, 173), José Arcadio le Second, qui se réveille dans un train rempli de cadavres sur le point d'être jetés à la mer, est considéré comme fou par ceux de Macondo : « il n'y a pas eu de morts par ici », « il ne s'est rien passé à Macondo », lui disent-ils, et « la version officielle, mille fois répétée et rabâchée dans tout le pays par tous les moyens d'information dont avait pu disposer le gouvernement, finit par s'imposer : il n'y avait pas eu de morts » (García Márquez 1995, 324-326). Ces morts jetés à la mer valaient moins que les bananes plantées par les étrangers, et les travailleurs des nombreuses arènes de l'Histoire étaient des animaux torturés sur le point d'être abattus.

34 Une mise en garde s'impose, car ces romans portent sur l'Histoire, mais aussi sur la métaphore. Leur caractère fictif ne fait aucun doute, et ni García Márquez ni Saramago n'ont jamais prétendu être des historiens, ce qui rend pour le moins problématiques certaines accusations d'inexactitude qui leur sont adressées et qui semblent chercher davantage la polémique que la compréhension historique. On peut citer à titre d'exemple la critique du nombre de morts du massacre des bananeraies rapporté dans *Cent ans de solitude*, qui a conduit un historien à relativiser non seulement le nombre lui-même, qui reste une inconnue²¹, mais aussi l'idée même de massacre, terme qui apparaît entre guillemets, à côté de la « répression », également relativisée²². En opposition à cela, nous comprenons qu'une partie de ce que fait la fiction de García Márquez et Saramago consiste à supprimer les guillemets de l'Histoire, ou du moins de ce type d'Histoire, en mettant le traumatisme et la mort au premier plan, en parlant de la douleur individuelle et collective, en soulevant des questions sur les événements passés oubliés ou confortablement rangés dans la mémoire culturelle.

35 Walter Benjamin disait déjà que même les morts ne sont pas en sécurité, et qu'« à chaque époque, il faut tenter de refaire la conquête de la tradition, contre le conformisme qui est en train de la neutraliser »

(Benjamin [1942] 2013, 60). Cette réflexion peut être associée à la création des deux auteurs en question, dont les récits sont marqués par un substrat historique qui remonte fréquemment à la surface, dans un dialogue qui inclut également la question de la mort. Il est curieux de voir comment les morts coexistent avec les vivants dans l'œuvre de García Márquez, des nombreux noyés, dans ses contes²³, à la présence constante de Melquiades et des ancêtres des Buendia dans *Cent ans de solitude* (García Márquez 1995, 197, 311, 374-375, etc.). La mort est un thème récurrent dans l'œuvre de Saramago, notamment dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* (1984), *Tous les noms* (1997) et *Les intermittences de la mort* (2005), mais aussi dans *Relevé de terre*, où l'on trouve un extrait extraordinaire, à la fin de l'histoire, dans lequel les morts marchent aux côtés des vivants, en train de célébrer une victoire pour laquelle ils ont tous travaillé (Saramago 2012, 359-361). Le fabuleux chez García Márquez et Saramago est aussi une autre façon de parler du passé et de demander : où sont nos morts ? Qu'avons-nous fait d'eux ? Que faisons-nous pour eux ?

36 Il est propre à la littérature de poser ce type d'interrogation, et García Márquez et Saramago s'inscrivent dans une tradition qui consiste à dépeindre des horreurs dont l'homme est capable avec les ressources et les possibilités de l'art, comme l'ont fait avant eux Goya et Picasso dans les célèbres tableaux *Le 3 mai 1808 à Madrid* ou *Les Fusillades* (1814, musée du Prado) et *Guernica* (1937, musée Reina Sofía). Certains des meurtres et des massacres peints par ces artistes espagnols et par García Márquez et Saramago ont déjà retenu l'attention de l'historiographie officielle ; cependant, même dans les cas où les connaissances historiques ne font pas défaut, c'est souvent l'art qui nous empêche d'oublier ce qui s'est passé.

Une lettre que l'on envoie au loin

37 Il existe de nombreux autres éléments qui rapprochent l'œuvre et l'esthétique de Saramago et de García Márquez. Il faut noter qu'ils ont écrit à peu près à la même époque les romans *L'année de la mort de Ricardo Reis* (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984) et *L'amour aux temps du choléra* (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), qui traitent, entre autres, de lecteurs anachroniques et solitaires, des Don Quichotte du XX^e siècle vivant à Lisbonne et à Carthagène des Indes.

- 38 Ricardo Reis et Florentino Ariza ont en commun leur aliénation obstinée, une « indifférence politique [qui] frisait les limites de l'absolu » (García Márquez 2009, 292), mais ils sont confrontés à une réalité qui va à l'encontre de ce que leurs personnages incarnent : un stoïcisme farouche dans le premier cas, un romantisme mélodramatique et quelque peu égoïste dans le second. Les malheurs de chaque nation sont également imbriqués dans l'histoire des deux protagonistes, mais ils sont surtout ressentis par les personnages qui les entourent : parmi de nombreux autres épisodes, c'est Fermina Daza qui est troublée et fait des cauchemars à la nouvelle du couple âgé battu à mort lors d'un vol (García Márquez 2009, 346-347, 363, 375), et c'est Lidia qui, également à cause des nouvelles qui lui parviennent par la radio, pleure les morts de Badajoz qu'elle ne connaît pas (Saramago 1998, 445-446).
- 39 L'altérité, la capacité à prêter réellement attention et à faire preuve d'empathie sont des thèmes importants pour les deux auteurs, qui traitent, comme Camões et bien d'autres l'ont fait, des différentes formes de solitude qui assaillent l'homme. Le thème sera élaboré, par exemple, par un Fernando Pessoa fictif, en dialogue avec Ricardo Reis :

La solitude ce n'est pas vivre seul, c'est être incapable de tenir compagnie à quelqu'un ou à quelque chose qui est au fond de nous, la solitude ce n'est pas l'arbre isolé au milieu de la plaine, c'est la distance entre la sève profonde et l'écorce, entre la feuille et la racine [...], regardez à l'intérieur de vous-même, vous y trouverez la solitude. Comme disait l'autre, marcher solitaire au milieu de la foule. Pire que ça, être solitaire c'est être là ou nous-mêmes ne sommes pas. (Saramago 1998, 261)²⁴

- 40 Ce style de Saramago, ses thèmes et ses personnages ont suscité la surprise, l'étonnement, parfois même l'incompréhension et le rejet²⁵. Dans un texte récent, Lídia Jorge parle d'une rencontre avec Cardoso Pires, Saramago et García Márquez au printemps 1983 et, dans son évaluation de la littérature d'hier et d'aujourd'hui, elle raconte l'événement que fut l'écriture de Saramago à partir des années 1980, une écriture « circonstancielle, tautologique, liturgique, qui se déplace à l'intérieur des êtres humains et en dehors d'eux, qui brise les règles du réalisme »²⁶. Lídia Jorge souligne le « pouvoir de la fable » de Sa-

ramago, ainsi que son « audace à transformer la Littérature en quelque chose d'extérieur au monde domestique »²⁷. Il est très probable que cette écriture, qui a d'abord pu être perçue comme excentrique, anachronique, irréaliste, hérite aussi de quelque chose des nombreuses lectures qui ont fait de Saramago ce qu'il est. Elle a aussi quelque chose à voir avec le fait qu'il a regardé de près les écrivains latino-américains et a constamment dialogué, comme peu ont su le faire, avec ses voisins hispaniques.

- 41 Aujourd'hui, il est déjà possible de mieux mesurer l'impact que l'œuvre de Saramago a également eu, bien au-delà du monde lusophone et de ses premiers lecteurs. Comme García Márquez, Saramago n'a pas écrit uniquement pour son époque et ses compatriotes, et les questions et provocations de l'un et de l'autre restent d'actualité. Pour revenir à la belle formulation de l'écrivaine et lectrice Lídia Jorge, « la Littérature est une lettre que l'on envoie au loin. De même que le jugement que l'on porte sur elle »²⁸.

AGUIAR, João Valente. « Levantados do chão: a formação da classe trabalhadora alentejana (1926-1974) ». *Lutas Sociais*. 2011, n° 27, p. 31-44.

BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'histoire*. Trad. Olivier Mannoni. Paris: Payot & Rivages, [1942] 2013.

BENSUSAN, Sultana Wahnón. « El ángel de la historia en *Cien años de soledad* ». In PELLICER, Rosa et Alfredo SALDAÑA (coord.). *Quinientos años de soledad: actas del congreso Gabriel García Márquez*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997, p. 325-332.

BRANCO, Isabel Araújo. *Recepção literária das literaturas hispano-americanas em Portugal*. Münster: LIT Verlag, 2021.

CAMÕES, Luís de. *Rimas, autos e cartas*. Org. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1978.

CARBÓ, Eduardo Posada. « La novela como historia: *Cien años de soledad* y las bananeras ». *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 1998, v. 35, n° 48, p. 3-19.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cent ans de solitude*. Trad. Claude et Carmen Durand. Paris : Seuil, 1995.

_____ *L'amour aux temps du choléra*. Trad. Annie Morvan. Paris : Grasset, 2009.

_____ *Por la libre: obra periodística 4 (1974-1995)*. Barcelone: Mondadori, 1999.

_____ *Relato de un naufragio*. Barcelone: Tusquets Editores, 2015.

_____ *Todos los cuentos*.
Barcelone: Penguin, 2021.

GARCÍA, Javier. « García Márquez considera el Nobel de Saramago un premio justo que pertenece a “una sola literatura” ». *El País* [en ligne]. 17 octobre 1998. URL : https://elpais.com/diario/1998/10/17/cultura/908575210_850215.html (consulté le 8 octobre 2022).

GILMOUR, David. « Adrift in Iberia ». *The New York Review of Books* [en ligne]. 5 octobre 1995. URL : <https://www.nybooks.com/articles/1995/10/05/adrift-in-iberia/> (consulté le 20 septembre 2022).

GRÜNHAGEN, Sara. *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris: Honoré Champion, 2022a.

_____ « Não ter pressa, mas não perder tempo: nos bastidores da escrita de José Saramago ». In REIS, Carlos et Sara GRÜNHAGEN (ed.). *A oficina de Saramago: catálogo da exposição*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2022b, p. 23-32.

HAYDEN, Tom. *The Zapatista Reader*. New York : Thunder's Mouth Press, 2002.

JORGE, Lídia. « Saramago: evocação de uma voz ». *Colóquio/Letras*. Mai-août 2022, n° 210, p. 69-74.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Sobreimpressões: estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa : Caminho, 1988.

LOSADA, Miguel. « Gabriel García Márquez y el cine: una pasión del siglo XX ». In PELLICER, Rosa et Alfredo SALDAÑA (coord.). *Quinientos años de sole-*

dad: actas del congreso Gabriel García Márquez. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997, p. 719-725.

NEIRA, Mauricio Archila. « Primeras representaciones de la masacre de las bananeras ». In NEIRA, Mauricio Archila et Leidy Jazmín TORRES CENDALES (ed.). *Bananeras: huelga y masacre, 80 años*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 147-169.

PEREIRA, José Albino (ed.). *José Rodrigues Miguéis/José Saramago: correspondência 1959-1971*. Lisboa: Caminho, 2010.

PERNETT, Nicolás. « La masacre de las bananeras en la literatura colombiana ». In NEIRA, Mauricio Archila et Leidy Jazmín TORRES CENDALES (ed.). *Bananeras: huelga y masacre, 80 años*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 193-224.

PHILIPPE, Gilles. *Pourquoi le style change-t-il ?* Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2021.

PROUST, Marcel. *La prisonnière*. In *À la recherche du temps perdu*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, [1923] 2021, p. 1607-1916.

RENDEIRO, Margarida. *The Literary Institution in Portugal Since the Thirties: an Analysis under Special Consideration of the Publishing Market*. Berlin: Peter Lang, 2010.

ROSAS, Fernando et J. M. Brandão BRITO (dir.). *Dicionário de História do Estado Novo*, v. I (A-L) et II (M-Z). Amadora: Bertrand Amadora, 1996.

SABINE, Mark. « *Levantado do Chão*

after *One Hundred Years of Solitude*: the Telling of Time and Truth in Saramago and García Márquez ». In MARTINS, Adriana Alves de Paula et Mark SABINE (ed.). *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies. 2006, v. 18, p. 141-161.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa : LeYa, 2016.

_____ *L'année de la mort de Ricardo Reis*. Trad. Claude Fages. Paris :

Points, 1998.

_____ *Os apontamentos*. Porto : Porto Editora, 2014.

_____ *Relevé de terre*. Trad. Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 2012.

_____ *Un regard sur le monde : anthologie*. Ed. Maria Graciete Besse, trad. Dominique Nédellec. Paris : Seuil, 2020.

1 Tout au long de cette étude, nous utilisons, dans la mesure du possible, les traductions en français déjà publiées de l'œuvre de Saramago et de García Márquez ; lorsque ce n'est pas le cas, nous proposons notre propre traduction, en citant toujours la référence originale dans les notes de bas de page.

2 « Tem parentesco próximo com o grande romance latino-americano actual » (Lepecki 1988, 84).

3 Au sujet du réalisme magique et de sa réception dans la littérature portugaise, et plus particulièrement chez Saramago, voir le travail de Isabel Araújo Branco (2021, 73-180, 261-268).

4 Comme dans une recension de la traduction anglaise de *Le radeau de pierre*, où l'on dit que Saramago est souvent identifié comme le successeur de García Márquez, le premier n'étant pas à la hauteur du second aux yeux du critique (Gilmour 1995, n. p.).

5 Ce type de légitimation est important pour les études de réception et, dans le cas de Saramago, a déjà été mis en évidence par Margarida Rendeiro (2010, 186).

6 L'observation de Philippe se réfère dans ce cas précis à la prose de la romancière suisse Catherine Colomb et de l'écrivaine anglaise Virginia Woolf, mais toute sa réflexion sur la manière dont le style doit être pensé au-delà de la « simple signature rédactionnelle d'une individualité » (Philippe 2021, 52) est pertinente pour ce travail.

- 7 Voir, par ex., Losada (1997, 719-725). S'il est vrai que Saramago n'a pas travaillé directement avec le cinéma comme l'écrivain colombien, son récit est particulièrement cinématisé, comme nous l'avons soutenu dans une autre étude (Grünhagen 2022a, 194-212, 290-304).
- 8 Discussion approfondie par Sabine (2006, 141-161).
- 9 Certaines études ont déjà exploré les croisements entre l'œuvre des deux auteurs et les courants de pensée susmentionnés. À titre d'exemple, voir Bensusan (1997, 325-332) et Cerdeira (1989, 193-261).
- 10 « Uno de los más justos » (in García 1998, n. p.).
- 11 Voir à ce titre l'ouvrage dirigé par Hayden, qui comprend une interview de García Márquez avec le sous-commandant Marcos (Hayden 2002, 178-188) et un texte de Saramago sur la situation au Chiapas (Hayden 2002, 382-386).
- 12 Cette série de reportages, un phénomène de vente, a donné lieu à des représailles de la part du gouvernement, et le journal *El Espectador* a fermé pendant un certain temps (García Márquez 2015, 12-15).
- 13 Dans une lettre à Rodrigues Miguéis datée du 3 juillet 1968, Saramago promet de lui envoyer ses chroniques publiées, tout en ajoutant quelques extraits omis par la censure (in Pereira 2010, 252).
- 14 À l'instar de la lettre de Saramago à Rodrigues Miguéis du 14 octobre 1960 (in Pereira 2010, 72) et, la même année, de sa lettre du 8 décembre à Jorge de Sena (Bibliothèque nationale du Portugal, fonds E57/CX. 129).
- 15 « La situación de Portugal es tan poco parecida a la de cualquier país europeo, inclusive España, como se parece demasiado, con todas sus ventajas y peligros, a la de un país de América Latina » (García Márquez 1999, 38, 43-44).
- 16 « Esse grande escritor colombiano que é Gabriel García Márquez veio dizer-nos que somos um país da América Latina. E é capaz também de ter razão... » (Saramago 2014, 282).
- 17 « Le père Agamedes [...] jette un regard en coin sur le sacristain qui est en retard, mais qu'est-ce que c'est donc que cette idée, cet homme-ci n'est pas Domingos Mau-Tempo, tout ça remonte à très loin dans le temps et le curé n'est pas le même, les gens ne sont pas éternels » ; « de Lamberto est né Dagoberto, de Dagoberto est né Alberto, d'Alberto est né Floriberto, puis sont venus Norberto, Berto et Sigisberto, et Adalberto et Angilberto, Gilberto, Ansberto, Contraberto, comme c'est étonnant qu'ils aient des noms si

semblables, c'est comme dire latifundium et son propriétaire » (Saramago 2012, 216, 194).

18 Nous analysons la liste des « Apellidos recolhidos no cemitério de Montemor-o-Novo, a 22.3.77 », présente dans le cahier préparatoire de *Relevé de terre*, dans Grünhagen 2022b, 25-26. Le document a été reproduit dans le même ouvrage (2022b, 67).

19 Saramago a consigné ces interviews dans le cahier préparatoire de *Relevé de terre* (Grünhagen 2022b, 26-28).

20 On en déduit que cela se passe en 1937 car l'épisode se produit peu de temps « avant la bombe destinée à Salazar, qui en réchappa » (Saramago 2012, 108).

21 La recherche de Neira (2009, 147-169) est assez éclairante en ce sens, s'agissant d'un article qui critique, comme d'autres dans le même volume, la position adoptée par Carbó.

22 Dans « La novela como historia: *Cien años de soledad* y las bananeras », Carbó se propose d'examiner, entre autres, « la "masacre", con el fin de arrojar algunas luces sobre la naturaleza "represiva" del régimen » (Carbó 1998, 7).

23 Voir, par exemple, les contes « El mar del tiempo perdido » (1961) et « El ahogado más hermoso del mundo » (1968), dans García Márquez 2021, 253-279.

24 Le vers « [c'est un] marcher solitaire au milieu de la foule » (« [é um] andar solitário entre a gente ») provient du sonnet « Amor é um fogo que arde sem se ver » (Camões 1978, 73).

25 Comme en témoigne, par exemple, l'éditeur de Saramago, Zeferino Coelho, dans une préface à *L'Aveuglement* (in Saramago 2016, 7-8).

26 « Circunstanciada, tautológica, litúrgica, caminhando por dentro dos seres humanos, e por fora deles, quebrando as regras do realismo » (Jorge 2022, 71).

27 « O poder da fábula [...], a ousadia de transformar a Literatura em alguma coisa fora do mundo doméstico » (Jorge 2022, 72).

28 « A Literatura é uma carta que se envia para longe. O julgamento sobre ela, também » (Jorge 2022, 73).

Français

José Saramago a exprimé son éblouissement à la lecture de *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez, et il existe un dialogue important entre ce livre et *Relevé de terre*. Même si les deux romans s'opposent dans leurs dénouements, ils se rapprochent du point de vue de la thématique et de la stratégie narrative. En tenant compte d'autres études sur ces ouvrages et en mettant l'accent sur leur recréation d'épisodes historiques tragiques, ce travail entend reprendre et analyser certains des principaux axes du dialogue entre Saramago et García Márquez, afin de montrer qu'il ne se limite pas au courant appelé réalisme magique ni au roman le plus connu de l'écrivain colombien. Il s'agira donc principalement d'une analyse comparative du parcours et de l'œuvre de deux auteurs aux affinités diverses, qui se considéraient comme des pairs et qui ont exprimé leur admiration mutuelle pour la création de l'autre.

Português

José Saramago deixou registrado o seu assombro com a leitura de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, havendo um diálogo marcado entre aquele livro e *Levantado do chão*, que, se antagônicos nos seus desfechos, aproximam-se em termos temáticos e de estratégia narrativa. Levando-se em conta outros estudos sobre as duas obras e enfatizando-se a recriação de episódios históricos trágicos a que ambas procedem, este trabalho pretende retomar e analisar alguns dos principais eixos do diálogo de Saramago com García Márquez, de maneira a mostrar ainda que ele não se restringe ao chamado realismo mágico nem ao romance mais conhecido do escritor colombiano. Tratar-se-á, portanto, sobretudo de uma análise comparada do percurso e da obra de dois autores com afinidades várias, que se viam como pares e que expressaram a sua mútua admiração pela criação um do outro.

English

José Saramago wrote about his amazement while reading Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*, and there is an important dialogue between this book and *Raised from the Ground*. Even though the two novels contrast in their denouements, they are similar from the point of view of theme and narrative strategy. Taking into account other studies on these novels and emphasizing their re-enactment of tragic historical episodes, this paper intends to resume and analyze some of the main aspects of the dialogue between Saramago and García Márquez, in order to show that it is not restricted to the so-called magic realism nor to the best-known novel of the Colombian writer. The primary focus will therefore be a comparative analysis of the career path and the work of two authors with various affinities, who saw themselves as peers and who expressed their mutual admiration for each other's creation.

Mots-clés

José Saramago, Gabriel García Márquez, littérature comparée, Histoire, fiction

Keywords

José Saramago, Gabriel García Márquez, comparative literature, History, fiction

Palavras chaves

José Saramago, Gabriel García Márquez, literatura comparada, História, ficção

Sara Grünhagen

CREPAL - Université Sorbonne Nouvelle / CLP - Université de Coimbrasara.grunhagen@sorbonne-nouvelle.fr
sara.grunhagen@sorbonne-nouvelle.fr

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

José Saramago

La survivance de l'utopie : du « soleil de justice » à l'intermittence des lucioles

José Saramago

A sobrevivência da utopia: do “sol de justiça” à intermitência dos vaga-lumes

The Utopia's Survival: from “the Justice's Sun” to the Intermittency of the Fireflies

Teresa Cristina Cerdeira

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1568>

Teresa Cristina Cerdeira, « José Saramago

La survivance de l'utopie : du « soleil de justice » à l'intermittence des lucioles »,

Reflexos [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 23 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1568>

CC BY

José Saramago

La survivance de l'utopie : du « soleil de justice » à l'intermittence des lucioles

José Saramago

A sobrevivência da utopia: do “sol de justiça” à intermitência dos vaga-lumes
The Utopia's Survival: from “the Justice's Sun” to the Intermittency of the Fireflies

Teresa Cristina Cerdeira

Texte intégral

1 **José Saramago**

Texte intégral

l'amor che move il sole e l'altre stelle
Dante, *La Divina Commedia*

abbiamo visto una quantità immensa di lucciole
Pasolini, *Lettere*

Este sol é de justiça.
José Saramago, *Levantado do chão*

No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros
brilhantes.
José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*

2 Les centenaires ne sont souvent que des hasards du destin. Mais quand le destin vient y ajouter un dialogue des temps, le hasard s'illumine et l'arbitraire cesse de l'être. Sans doute peut-on observer une telle conjoncture à l'occasion des 700 ans récemment célébrés de la disparition de Dante (1321) et des 100 ans de la naissance de Pasolini

et de José Saramago (1922), que j'aimerais réunir ici pour un hommage solennellement partagé.

- 3 C'est Didi-Huberman qui, le premier, dans son livre *La survivance des lucioles* (2011), a eu l'idée de réunir les deux Italiens à partir des métaphores du soleil et des lucioles. Livre fondateur de la littérature occidentale, *La Divine Comédie* constitue, à juste titre, une traversée obligatoire pour les poètes italiens, de même que, par exemple, dans la Grèce Antique, à partir du gouvernement de Pisistrate, l'avaient été les poèmes homériques diffusés par les aèdes, dans le but explicite d'intégrer l'éducation des jeunes athéniens ; c'est aussi le cas de la permanence de Shakespeare, de Camões ou de Montaigne, et encore plus près de nous, de Proust, de Machado de Assis ou de Borges. Des classiques, dirait Calvino. Je dirais même plus : des textes fondateurs qui, étant eux-mêmes des bibliothèques imaginaires, deviennent à leur tour inéluctablement présents dans le bagage des voyageurs à venir.
- 4 Dans cette sorte de jeu du furet, plaisir intime de toucher les mains de l'autre dans le transfert de l'anneau – pour appeler sur la scène le nom de Roland Barthes dans son bel essai « Au Séminaire » – Pasolini touche la métaphore de Dante, et la met en mouvement, tel un voleur de mots qui aurait compris à quel point ces mots gagnent dans le don nomade qui préfère la métamorphose à l'éternité. Le geste de Pasolini, nourrissant son imaginaire de l'écriture de Dante, n'échappe pas à Didi-Huberman qui y dévoile le paradoxe d'une fructueuse alliance et d'une audacieuse mésalliance. Ce regard critique cache sans doute une expérience « perverse » (Barthes 1973, 31), qui trouve sa jouissance dans la jouissance de l'autre, dans ce cas particulier, par le biais de l'aventure de deux écrivains incontournables tels que Dante et Pasolini qui, séparés par six siècles, deviennent pourtant absolument contemporains dans le découpage critique exemplaire mené par Didi-Huberman. En d'autres mots, cela voudrait dire que Pasolini et Dante dépassent leur temps chronologique pour envahir, en amont ou en aval, l'espace de la littérature, sous la forme de la réminiscence ou de la projection.
- 5 L'univers de Dante était celui d'un Moyen Âge chrétien. *La Divine Comédie*, son œuvre majeure, tout en gardant une dimension autobiographique non négligeable, dépasse largement la référence person-

nelle à l'exilé de Florence pour atteindre, par l'effet de la fiction, les domaines de la politique et de l'éthique qui confrontaient le pouvoir de son temps ; et dans une dimension plus large, cette œuvre magistrale prend la forme d'un pèlerinage philosophique de base néoplatonicienne, où les valeurs théologiques trouvent leur ampleur dans la traversée ascensionnelle de l'Enfer au Paradis, intermédiée par l'expérience transitoire du Purgatoire. Dans ce sens, *La Divine Comédie* est métaphoriquement conçue comme une ascension vers la lumière, vers l'amour le plus pur *che move il sole e l'altre stelle*. En Enfer, il n'y avait que de faibles lumières intermittentes (*lucciole*), tels des feux follets dont le rôle n'était que de rappeler aux condamnés la beauté de la vraie lumière que le poids de leurs péchés leur avait volé à jamais.

- 6 Six siècles plus tard, le jeune Pasolini éprouve, à son tour, les temps sombres d'une Italie fasciste, tragique et coercitive, qui pourrait bien lui rappeler les premiers vers de *La Divine Comédie* de Dante :

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita (Dante, "L'Inferno", vv 1-3)

- 7 Disons que le jeune étudiant de Bologne, qui avait alors vingt ans à peine, ne se sentirait pas encore « à la moitié du chemin de sa vie » (il était alors trop jeune pour en illustrer la métaphore), mais « la forêt obscure » qui régnait en Europe dans ce début des années 1940 faisait succomber aisément les esprits les plus fermes et les plus courageux. Pour Pasolini, la révolte de la jeunesse intellectuelle, qui marchait à contre-courant du système, avait quelque chose d'une ingénuité sexualisée. Il suivait des cours de Lettres, il n'était pas sur le front, et à la manière d'un Camus imaginant « Sisyphe heureux » (Camus 1970, 166), l'absurde pouvait parfois trouver dans la *joi d'amor*, de réminiscence provençale (Didi-Huberman 2009, 20), un moyen de réaction à la violence de la guerre, « forêt obscure » que l'on fuyait, par moments, dans la joie, malgré une certaine culpabilité.
- 8 Didi-Huberman récupère, comme base à ses réflexions esthétiques et éthiques, une lettre de Pasolini à Franco Farolfi, datée de 1941, où il raconte une aventure nocturne avec des amis aux alentours de Bologne. En pleine jouissance de cette « ex-cursion », qui consistait à

« échapper » (ex) au « cours » (cursion) des événements, désobéissant à la castration du couvre-feu, les jeunes étudiants ont tout d'un coup aperçu « une immense quantité de lucioles » qui brillaient dans le noir comme des bosquets de feu, et qui « s'aimaient, et se cherchaient dans des vols amoureux ». Et il ajoute : « tandis que nous, nous étions secs, nous étions tout juste des mâles dans un vagabondage artificiel ». À cet émerveillement se suit pourtant une stupéfaction : arrivés au sommet de la colline, ils ont entrevu au loin « deux projecteurs très féroces, des yeux mécaniques auxquels il semblait difficile d'échapper » (Didi-Huberman 2009, 19), et la peur d'être reconnus les a alors accablés. C'était une lumière forte et violente, la lumière des tours de surveillance, en quête d'ennemis, de prisonniers en fuite, de juifs cachés, et quoi d'autre encore ! C'était une lumière démesurément claire, lumière brutale, qui blessait plutôt qu'elle n'éclairait. Il serait impossible de ne pas opposer la vision infernale de cette écrasante lumière à la beauté du scintillement des lucioles aperçues quelques moments auparavant et qui les avait tellement enchantés. La scène décrite produit des conséquences théoriques absolument radicales : Pasolini avait rendu inopérante la métaphore de Dante. En effet, il l'avait entièrement renversée. Voici ce qu'en dit Didi-Huberman :

C'est un temps où « les conseillers perfides » sont en pleine gloire lumineuse, tandis que les résistants de toute sorte, actifs ou « passifs », se transforment en fuyantes lucioles à se faire aussi discrets que possible tout en continuant d'émettre leurs signaux. L'univers dantesque est donc bien inversé : c'est l'enfers qui, désormais, est au grand jour avec ses politiciens véreux, surexposés, glorieux. Les lucioles, quant à elles, tentent d'échapper comme elles peuvent à la menace, à la condamnation qui désormais frappe leur existence. (Didi-Huberman 2009, 14)

- 9 Il faudrait pourtant ajouter qu'au cours des années 1970, suite à l'avènement cruel du néolibéralisme et à l'émergence de ce que Pasolini a appelé « un fascisme radicalement, totalement, imprévisiblement nouveau » (2009, 22), le poète et cinéaste italien remet en question la possibilité de la survivance des lucioles. Cependant, pour les buts de cette lecture, je choisis de me limiter à la métaphore de la lettre de 1941, dont je me servirai dorénavant ne serait-ce que pour démontrer

que je ne suis pas loin du projet de lecture que je me suis donné en choisissant comme sujet de ces réflexions la discussion – assurément polémique – de la présence d'une dimension utopique tout au long de l'œuvre de José Saramago.

- 10 Cette forme d'utopie centrée sur le réel, que je crois pouvoir déceler chez Saramago, a comme point de départ l'image de ses grands-parents maternels, Jerónimo et Josefa, qui deviennent des références fondatrices de sa biographie, telle qu'il l'a conçue en termes littéraires. Lui, un paysan illettré qui, ayant ressenti l'approche de la mort, ne se laissa pas emmener de sa pauvre maison, dans la campagne du Ribatejo, sans dire adieu aux arbres de son jardin en les enlaçant un à un avant de partir (Saramago 1985, 29-30). Quant à Josefa, la grand-mère, son souvenir se mélange à quelques mots qu'elle avait prononcés un jour, déjà vieille, assise à côté de son petit-fils, au seuil de sa maison, sous un ciel étoilé, et qui ont la simplicité des révélations primordiales : « O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer. » (Saramago 1985, 27-28). Or, ce petit-fils n'est autre que l'écrivain José Saramago, qui allait reprendre ces deux scènes emblématiques de son passé dans deux chroniques du recueil *Deste mundo e do outro* (1985). Quelques dizaines d'années plus tard il y reviendrait, encore une fois, pendant son discours prononcé à l'occasion de la cérémonie du prix Nobel de Littérature en 1998, tout en ajoutant un commentaire personnel à ce souvenir enchanté, qui lui arrivait du passé comme un geste d'amour à la vie. Et il explicite: « Não disse medo de morrer, disse pena de morrer, como se a vida de pesado e contínuo trabalho que tinha sido a sua estivesse, naquele momento quase final, a receber a graça de uma suprema e derradeira despedida, a consolação da beleza revelada. » (Saramago 1999, 14).
- 11 En ce qui concerne la production fictionnelle de José Saramago, il serait trop aisé de reconnaître un projet utopique dans la radiosité épique de *Levantado do chão* (*Relevé de terre*, 2012)¹, roman qui, d'une certaine manière, ouvre la voie à la reconnaissance définitive de son auteur par le biais d'une nouvelle façon d'articuler son écriture. Mais pour pouvoir parler de façon plus large et plus rigoureuse d'une survivance de l'utopie chez Saramago, il faudrait aller plus loin, pour observer cette constance dans une œuvre radicalement diverse, telle qu'*Ensaio sobre a cegueira* (*L'Aveuglement*, 2016), publiée quinze ans plus tard, en 1995, un roman sombre, noir, grave, extrêmement dur. Si

le chemin ascensionnel qui avait caractérisé *Levantado do chão* y est définitivement mis à l'épreuve par une sorte de catabase collective, sans doute pourrait-on y déceler, dans les trouvailles de sa textualité, une hypothèse utopique minimaliste de la permanence subtile de la lumière. Je propose, en d'autres mots, de suivre le chemin qu'avait fait Didi-Huberman, pour retrouver justement, le long de l'œuvre de José Saramago, ces deux dimensions métaphoriques du soleil et des lucioles, bref le passage de Dante à Pasolini.

- 12 *Levantado do chão* est une histoire de paysans de l'Alentejo, qui traverse soixante-dix ans du XX^e siècle (1904-1974/75), si l'on oblitère – injustement, il faut le dire – l'allusion médiévale à une jeune paysanne violée à la fontaine de son petit village, pendant qu'elle y lavait, sans doute, son linge ou ses cheveux, par un croisé du roi Afonso Henriques, connu sous le nom de Lamberto Horques Alemão. Le cadre de la violence médiévale signale déjà les deux séries de personnages qui joueront les rôles de protagoniste et d'antagoniste, dans l'aventure épique d'un roman qui, partant de l'inconscience de l'oppression, finit par une vraie révolution paysanne, une jacquerie victorieuse dans le post-25 avril 1974. D'un côté les paysans abrutis par le pouvoir, d'où est issue la famille Mau-Tempo, qui font face aux seigneurs des grandes propriétés foncières, les héritiers métonymiques de Lamberto avec ses succédanés Norberto, Gilberto, Humberto, Sigisberto...
- 13 La violation immémoriale de cette jeune paysanne devient fondatrice de la famille Mau-Tempo (Mauvais-Temps), ayant laissé comme preuve de ce viol la marque indélébile des yeux bleus, assez improbables dans leur histoire génétique, qui réapparaissent, avec une fréquence aléatoire, chez leurs descendants en souvenir de l'outrage passé.
- 14 Saramago s'était installé pendant trois mois chez les paysans de la région de l'Alentejo dont les noms, d'ailleurs, sont inscrits sur la page de dédicace du roman, comme un remerciement pour le temps passé là-bas à prendre des notes, à faire des interviews, à enregistrer des cassettes, enfin, à réaliser un travail sur le terrain qui lui a permis d'inscrire leurs histoires dans un roman où elles seraient évidemment réappropriées et remaniées par la littérature. Au-delà d'un réalisme de journaliste, il en a fait un roman. Il vaut la peine de rappeler les mots

de l'auteur dans la quatrième de couverture de la première édition imprimée en 1980 :

Um escritor é um homem que sonha. E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro quando o terminasse: « Isto é o Alentejo ». Dos sonhos, porém, acordamos todos, e agora eis-me não diante do sonho realizado, mas da concreta e possível forma do sonho. Por isso me limitarei a escrever: « Isto é um livro sobre o Alentejo ».

- 15 On y suit de près l'histoire de vie de quatre générations d'une famille de paysans composée de personnages fictionnels issus évidemment des histoires qu'il a pu recueillir, auxquelles l'auteur mélange des personnages historiques, comme Germano Vidigal et José Adelino dos Santos, deux victimes torturées et assassinées pendant la longue dictature de Salazar. José Saramago conçoit ainsi un roman où il réunit ce qui excelle dans la meilleure stratégie réaliste, celle qui dépasse une simple opération mimétique pour devenir un processus à double voie, capable de fictionnaliser le factuel, en l'inscrivant dans une structure romanesque, et en même temps de rendre à la fiction une dimension factuelle, par le biais du pacte de véracité et de témoignage des matrices de l'histoire.
- 16 *Levantado do chão* garde un caractère épique non négligeable, que l'on peut reconnaître dans la traversée ascensionnelle de ses personnages, qui passent symboliquement du « mauvais temps » de l'oppression à « l'épée » de la lutte victorieuse. Aussi pourrait-on surprendre, dans la textualité même du roman, la reprise métamorphosée d'innombrables échos camoniens, depuis le titre, qui met en évidence le participe passé *levantado* (soulevé), dérivé du verbe *levantar/alevantar*, dont il est fait plus de quarante fois mention dans *Les Lusitades*. Les marques épiques du roman sont mises en évidence par son recours aux métaphores qui rapprochent les deux espaces, celui de la terre (*latifúndio*) et celui de la mer, travaillés tous les deux par l'effort anonyme des navigateurs d'antan ou par ceux présents aujourd'hui : « O Latifúndio é um mar interior » (LC, 319) ; « mas quantas vezes será preciso dizer que o latifúndio é um mar interior » (LC, 358), ou encore, « No latifúndio interior não para a circulação das ondas » (LC, 363).

- 17 *Levantado do chão* s'inscrit par ailleurs dans la lignée des textes de formation où l'on assiste à un long processus qui va de la plus profonde aliénation, à laquelle les paysans portugais étaient soumis, jusqu'à une lumineuse prise de conscience qui les transforme en agents féconds d'une révolution. Le narrateur souligne ce parcours à travers la métaphore du blé déjà mûr : « Porém todos os tempos acabam por se cumprir. Este trigo, qualquer pessoa o vê, está maduro, os homens também. » (LC,138). Bref, de la confrontation avec les propriétaires fonciers, les forces de l'État et celles de l'Église, ce sont les paysans qui sortent vainqueurs, après des siècles de lutte acharnée.
- 18 Il faudrait souligner encore le travail textuel sur l'usage motivé des noms propres. D'un côté, on y voit bien l'ironie qui suggère l'adoption d'une attitude critique de la part du narrateur, les agents de la police étant identifiés par des syntagmes où par la rime interne afin de dénoncer leur ridicule tautologie : *Cabo Tacabo*, *Tenente Contente*, *Sargento Armamento*. Aussi, le représentant de l'Église a-t-il toujours le même nom (Père Agamedes), ce qui dénonce sa cristallisation idéologique malgré le passage du temps. Quant aux seigneurs de la terre, ils se ressemblent tous, vu la redondance du radical de leur prénom : *berto*. Dans ce dernier cas, il faudrait pourtant convenir que si l'effet d'écho les assimile les uns aux autres, malgré l'importance de leur généalogie, la signification du radical *berht*, d'origine germanique, ratifie leur appartenance à la sphère du pouvoir : *berht* a le sens de « brillant », « lumineux », « puissant », comme si leur pouvoir pouvait se justifier par la fatalité de leur origine familiale, sorte d'héritage ancien venu des temps immémoriaux.
- 19 Cette apparente fatalité sera pourtant renversée par la puissance épique du roman, tel que le narrateur l'avait prévu à la fin du premier chapitre où il avertissait ses lecteurs quant aux promesses révolutionnaires de l'histoire qu'il allait raconter². En effet, si le nom propre est un signifiant puissant dans la construction des signifiés, le narrateur s'en servira aussi pour produire l'effet inverse de l'ironie qu'il avait investie, jusque-là, contre les oppresseurs, en invitant le lecteur à observer un marécage qui semble mort mais dont les eaux profondes viennent soudain au grand jour, pour annoncer l'explosion du gaz qui est enfin libéré³. Bref, le pouvoir n'est pas éternel. La révolution est capable d'opérer un changement radical dans l'échelle sociale et le roman atteint son climax quand justement l'ancien pouvoir des

seigneurs fonciers, celui de la police et celui de l'Église sont brisés par les paysans révolutionnaires. De même, la parole ne leur appartiendra plus, car la victoire de l'opprimé correspond au silence de l'oppresseur. Le père Agamedes, par exemple, qui était censé convaincre les paysans du fait que « este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso » (LC, 72), semble perdre son don de convertir car, comme le dit le narrateur, « quando a questão é duvidosa o padre Agamedes tresvaira um pouco, fala por parábolas, é só para ganhar tempo » (LC, 354) ; ce silence et cette apathie atteignent de même les soldats de la garde qui ne quittent pas leur refuge dans la préfecture de police, pendant que les propriétaires fonciers disparaissent : « [...] nem falando nem cantando, nem calando nem chorando estão Norbertos e Gilbertos ausentes, para onde foram, sabe-se lá. » (LC, 364).

- 20 Cette utilisation motivée des noms propres prend toute son importance dans le cas de Maria Adelaide Espada, celle qui a hérité des yeux bleus de son grand-père, João Mau-Tempo, et dont la naissance recèle le bagage symbolique d'un Christ plus humain que divin. Voilà pourquoi elle aura droit aux trois rois mages (le grand-père, l'oncle et le père), qui lui apportent des cadeaux, et même à une comète transformée en lucioles, qui illumine, dans le noir, le long chemin que Manuel Espada doit parcourir à pied pour aller à la rencontre de sa fille qui vient de naître. Elle héritera de son père le nom Espada (Épée), et s'appellera Adelaide, nom d'origine germanique, lui aussi, formé par le radical *athal* (qui veut dire « noble ») et *haidu* (« espèce », « qualité »). Bref, elle aura tous les attributs symboliques capables de justifier étymologiquement la prise de possession des terres abandonnées par leurs anciens propriétaires. Sorte de métonymie de sa génération, elle remplacera l'aristocratie des *bertos*, ne serait-ce que pour garder, dans son nom, la « qualité » de la nouvelle « noblesse », celle qui n'est pas héritée, mais, au contraire, conquise grâce à la lutte révolutionnaire.
- 21 Il faut quand même signaler que José Saramago a choisi d'arrêter son histoire, publiée en 1980, au moment de l'apocalypse révolutionnaire du mouvement des paysans de l'Alentejo, en d'autres mots, « nesse dia levantado e principal » (LC, 366) de l'été 1975. On devra convenir que les cinq années de décalage entre le temps du récit (1975) et le temps du discours (1980) n'ont pas été anodines. Il suffit de jeter un coup

d'œil sur les événements écoulés au cours de cet intervalle historique pour conclure qu'ils ont été expressément éclipsés par l'auteur. La victoire solaire de l'été 1975 n'allait pas durer longtemps, du moins pas telle qu'elle avait été rêvée. Quelques temps après avoir fui le Portugal, pour éviter les contraintes imposées par la Révolution du 25 Avril 1974, les familles de grands propriétaires essayèrent de récupérer leurs biens fonciers par le biais de pressions juridiques et politiques ; les coopératives agricoles, qui avaient été fondées selon le modèle communautaire, subirent des moments de tension et de crise dans leur organisation ; et, plus tard, au cours des années 1980, au moment de l'entrée du Portugal dans la Communauté Européenne, la production agricole portugaise subit des sanctions économiques imposées par une uniformisation, assez discutable d'ailleurs, des politiques agricoles soumises aux règles de la mondialisation. Sans aller plus loin, rappelons le cas des oranges de l'Algarve, dont la taille n'était pas conforme à celles commercialisées en Europe, et du prix du blé de l'Alentejo devenu plus cher par manque d'infrastructures technologiques nécessaires au stockage de la production.

- 22 José Saramago n'ignorait certainement aucune de ces questions. Cependant, c'est comme si, avec son roman, il était en train de faire un double pari. Il fallait d'abord garantir le juste hommage à la résistance continue des paysans engagés dans une « révolution » agraire, dont la victoire avait dépassé de loin les projets d'une « réforme » agraire traditionnelle conçue par des lois. Ensuite, il s'agissait de rendre vivante l'utopie de ceux qui avaient fait cette révolution ainsi que celle de leurs descendants. Depuis lors, ils n'ont jamais cessé d'exiger des différents gouvernements (plus à droite ou plus à gauche) une politique plus juste en ce qui concerne les impacts d'une agriculture extensive, qui menace la biodiversité de la région, et l'investissement dans des projets qui pourraient améliorer la situation des paysans, de façon à minimiser l'exode de jeunes vers les grandes villes. *Levantado do chão* est avant tout une histoire qui relève de l'expérience rurale dont José Saramago s'était nourri soit à travers le contact avec ses grands-parents maternels, chez qui il passait ses vacances scolaires ; soit plus tard, à partir de novembre 1975, sous l'impact de la fin du PREC⁴ et de sa démission du *Diário de Notícias*, quand il partira vivre chez des paysans de l'Alentejo pour recueillir, dans une enquête de terrain, des renseignements sur leur action révolutionnaire.

- 23 Voilà donc toute une série de données capables de justifier la radiosité du dernier chapitre du roman dont l'action concrète débute par une indication : « Este sol é de justiça. » (LC, 364). Elle s'oppose très nettement à ce qui avait été indiqué au tout début du roman, dans une scène indicielle où le narrateur soulignait la difficulté du chemin que faisaient Sara et Domingos Mau-Tempo : « Começou-lhes a cho-ver para o fim da tarde [...] » (LC, 15). On se tromperait littéralement si l'on prenait ces deux indications comme une simple notation météorologique. Leur sens va beaucoup plus loin. Ces données sont intimement liées, comme des signifiants et des signifiés de l'histoire, des points extrêmes de la longue traversée vers « le soleil de justice », qui « brûle et enflamme », tel que l'avaient annoncé les fourmis, au moment de la naissance de Maria Adelaide, à travers l'irruption du cri et l'arrivée impétueuse de la lumière :

Há, porém, milagres. A menina está deitada em cima do lençol, bateram-lhe logo que veio ao mundo e nem de tanto precisava por que na sua garganta voluntariamente se estava já formando o primeiro grito da sua vida, e há-de gritar outros que hoje nem por sombra deles se imaginarão possíveis, e chora, sem lágrimas [...]. (LC, 295)⁵

[...] como é dia de clara e quente luz e a porta está aberta, cai sobre este lado do lençol uma luminosidade reflectida, não curemos agora de saber donde [...]. (LC, 295)⁶

Duas horas depois, mais tempo fosse e todo haveria de parecer curto, Manuel Espada saiu de casa, vai ter de esforçar o passo para chegar ao trabalho antes do sol fora. Os dois vagalumes que tinham estado à espera puseram-se outra vez a voar, rentinho ao chão, com tal claridade que as sentinelas dos formigueiros gritaram para dentro que estava o sol nascendo. (LC, 301)⁷

- 24 La naissance de Maria Adelaide est donc l'aurore d'un nouveau monde ; c'est la lumière qui surgit avant l'aube, la lumière qui met en action les fourmis, ces observatrices attentives de la misère et du travail des hommes, celles qui, ayant été les seules à témoigner de la torture et de la mort de Germano Vidigal, se sont promis de raconter un jour la vérité, toute la vérité, et rien que la vérité⁸. Il s'agit là d'une stratégie ambigüe, par laquelle le narrateur introduit dans son roman la présence d'un réalisme fantastique, qui se prête paradoxalement à la vraisemblance du récit, dans la mesure où la torture n'a jamais de té

moins qui veulent la décrire. Il faudrait donc en inventer un et les fourmis sont appelées à occuper cette place vide.

- 25 *Levantado do chão* réunit très habilement, à la fin du récit, la tonalité épique et la dimension biblique dans la scène de la résurrection des morts qui, tels leurs compagnons de lutte, se lèvent eux aussi de la terre, sans avoir à attendre l'avènement du paradis de Dante pour se réaliser en plénitude. C'est sur la terre, la même terre qui accueille les volontés de Baltasar et de Blimunda, la même terre à laquelle appartient José Saramago, tel qu'on le voit inscrit sur sa pierre tombale, placée sous un olivier, au cœur même de Lisbonne. C'est là où rayonne « le soleil de justice » et où les morts ressurgissent pour participer à la fête révolutionnaire. On est loin ici d'une transcendance quelconque : c'est par « justice » que le soleil brille sur la terre⁹, de même que c'est par justice que les « mille vivants et les cent mille morts, ou les deux millions de soupirs » se lèvent ensemble de la terre, car, enfin, « é dia de revolução, quantos são » (LC, 364).
- 26 Arrivés à ce niveau inéquivoque de la lumière, il faudra repérer le scintillement des lucioles pour garantir notre hypothèse d'une survivance de l'utopie dans l'œuvre de José Saramago. Or, les lucioles, on le sait déjà, brillent dans le noir et sont la preuve de la santé de la nature, de son équilibre écologique. L'excès de clarté, les lumières artificielles, les ordures, les déchets urbains, les pesticides mettent en danger la danse érotique et lumineuse des mâles et des femelles, en condamnant les lucioles à la disparition. Leur survivance réelle et métaphorique exige donc une lutte tenace à l'heure de notre modernité tardive qui risque de succomber sous les coups des crises écologique, politique, sociale, économique et éthique. On pourrait conclure par là que, si les lucioles survivent, c'est parce qu'elles luttent. Elles sont comme la « toute petite lumière » du poème de Jorge de Sena, qui « brille, scintille, ondule / indéfectible proche dorée » comme forme de résistance. Ce poème insiste, d'ailleurs, sur l'affrontement entre la dégénérescence et la lumière, par le choix d'une anaphore qui mimétise cet effort démesuré de continuer à briller :

Tout est incertain ou faux ou violent : elle brille.

Tout est terreur vanité orgueil : elle brille.

Tout est pensée réalité sensation savoir : elle brille.

Tout est noir ou clarté contre ce même noir : elle brille.

Depuis toujours ou depuis jamais ou pour toujours ou à jamais : elle brille.¹⁰

- 27 La survivance de la « toute petite lumière », en d'autres mots, la survivance des lucioles, exige donc la tâche démesurée de faire face à un temps dystopique qu'on retrouvera radicalisé dans le roman *Ensaio sobre a cegueira* (*L'Aveuglement*) où l'auteur choisit, pour métaphoriser l'absurde, l'image inattendue d'une cécité toute blanche qui élimine toute similitude avec l'aveuglement conventionnel de l'absence de lumière. Cela dit, l'expérience tragique devient exponentiellement absurde, par le fait d'échapper deux fois à la rationalité : elle est méconnue et elle ne se prête pas à la connaissance.
- 28 Cette « mer de lait » déclenche les pulsions les plus violentes au sein de la communauté des aveugles, victimes de la maladie et de l'irrationalité des décisions sanitaires du gouvernement, mais agents eux aussi de l'institution d'une violence interne, ce qui permet d'évoquer, sans trop d'effort, les réflexions de Hannah Arendt sur la banalité du mal. Elle affirme que le mal est banal, dans le sens où il n'est pas nécessairement produit par des figures ontologiquement monstrueuses, mais, au contraire, il peut s'installer chez l'homme commun. Le dernier chapitre de son livre – *Eichmann em Jerusalém : um relato sobre a banalidade do mal* – se clôt par ce paragraphe : « Comme si, en ces dernières minutes, il résumait la leçon que nous a apprise cette longue étude sur la méchanceté humaine – la leçon de la terrible, de l'indicible, de l'impensable banalité du mal »¹¹. Ce passage d'une question historique à un concept philosophique amplifie démesurément les limites de l'horreur d'autant plus qu'il refuse toute condescendance envers l'accusé. En concluant que le mal n'advient pas d'une racine monstrueuse, Hannah Arendt le retire du domaine de l'exception et souligne qu'il peut germer chez n'importe qui, chaque fois qu'une idéologie perfide est capable d'enlever à l'homme sa capacité de penser et de juger.
- 29 *Ensaio sobre a cegueira* est, à vrai dire, une dénonciation puissante de la cécité des hommes. À la fin du récit, la constatation de la protagoniste, la femme du médecin, le seul personnage qui ne devient pas aveugle, est d'autant plus grave qu'elle se conjugue au présent : « Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem. » (EC, 310)¹². Aucun *happy end* ne peut

donc s'annoncer quand les hommes et les femmes récupèrent la faculté de voir. Cet aveuglement est par définition irrationnel car rien ne justifie ni son début ni sa fin. D'ailleurs la catabase traversée par tous ces hommes ne leur garantit pas l'effet positif d'une révélation collective qui aurait pu suggérer un dépassement effectif de la crise des valeurs de la communauté. Toutefois, bien que nous ne puissions pas parler d'un apprentissage, ceux qui, devant l'épreuve du mal radical, ont su garder leur capacité de juger et de penser, comme l'a dit Hannah Arendt, arrivent à un dévoilement précaire des valeurs cachées ou oubliées qui les conduit à une forme possible de résistance.

- 30 Si cette descente aux enfers n'est pas, comme chez Dante, une étape ascensionnelle dans la direction « du soleil et des autres étoiles », José Saramago entend qu'il ne faudrait pas en clore toutes les issues. Son roman permet de saisir quelque chose qui va au-delà d'une simple dénonciation de l'horreur, comme si l'auteur était encore capable d'entrevoir, en plein chaos, une oasis formée par les sept personnages qui échappent au modèle biblique et plastique de la parabole des aveugles¹³, vu que, dans leur cas, ils sont guidés par une femme qui voit. Il y a même dans le roman, quelques scènes exemplaires où ces personnages, malgré l'abjection où ils sont noyés, arrivent à maintenir intacte la dignité des petits gestes de leur humanité presque oubliée. Ce sont ces moments de la « petite lumière » qui, à mon avis, permettent d'y pressentir la survivance des lucioles.
- 31 Je choisis comme point de départ l'épisode emblématique d'une suggestion de jeu, née parmi les aveugles, en plein milieu de l'espace infernal de l'asile où ils ont été enfermés. La règle du jeu consiste à raconter ce que chacun a vu juste avant d'être envahi par la cécité blanche. Après quelques histoires plus ou moins anodines – qui ont tout de même le mérite d'éloigner par moments les personnages de la violence à laquelle ils sont exposés – « une voix inconnue » intervient pour raconter, à son tour, sa dernière vision : « O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu [...] » (EC, 131). Ce que cette voix commence alors à décrire est, à vrai dire, beaucoup plus qu'un tableau, il s'agit d'une toile composite où se mélangent tous les temps, tous les genres, tous les thèmes et toutes les écoles de la peinture occidentale. On y voit côte à côte : « uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados de outros sóis » ;

« um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz » ; « uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos a atravessar uma ribeira » ; « uma mulher com uma criança ao colo » ; « uns homens a comer [...] Os homens eram treze » ; « uma mulher nua, de cabelos louros, dentro duma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela » ; « uma batalha [...] Mortos e feridos [...] E um cavalo com medo » (EC, 131).

32 Cette « voix inconnue » qui fait de si riches références est un aveugle deux fois anonyme puisqu'il lui manque une épithète qui aurait pu le caractériser, comme c'est le cas des autres personnages qui, n'ayant pas de noms propres, sont quand même reconnus comme : « le premier aveugle », « le médecin », « la femme du médecin », « la demoiselle aux lunettes de soleil », « le jeune garçon atteint de strabisme », « le vieux au bandeau noir », « la femme des insomnies ». Dans son cas, au contraire, le narrateur choisit de lui réserver le lieu du secret, comme si cette « voix inconnue », qui d'ailleurs ne se fait jamais connaître, pouvait émaner de l'énonciation elle-même. La possibilité de surprendre chez elle la voix de l'auteur ne serait pas du tout improbable, puisque ce type de clin d'œil est une stratégie d'intervention assez connue dans les romans de José Saramago, chaque fois qu'il lui faut souligner l'importance de certains moments-clés du récit, ceux qui semblent exiger la présence de l'auteur lui-même pour radicaliser la force des commentaires du narrateur¹⁴.

33 Dans le cadre de ce roman la figure de l'auteur s'impose presque par un effet de vraisemblance, car seul lui serait capable de pressentir ce que le jeu et l'art ont en commun. Ils excèdent, tous les deux, toute finalité pratique, pouvant agir sur un domaine de l'âme humaine qui va dans le sens opposé d'un monde orienté par la rationalité de l'esprit et par la rentabilité du travail. Le jeu et l'art agissent, dans ce cas, comme la « contre-diction » de l'absurde, la rêverie précaire qui insère la mémoire de la beauté dans l'ignominie et dans le chaos, comme des exemples des « pouvoirs immatériels », tel que les a conçus Umberto Eco, en les voyant comme des exercices faits « *gratia sui*, par amour d'eux-mêmes – et qu'on lit pour le plaisir, l'élévation spirituelle, l'élargissement des connaissances, voire comme pur passe-temps, sans que personne ne nous y contraigne » (Eco 2002, 9). Le jeu est donc capable d'installer encore, dans cet enfer de l'exclusion et de l'enfermement radicaux, le dialogue, la conversation, le ba-

vardage et la divination comme une sorte de suspension de la réalité, une « toute petite lumière » qui scintille dans l'ombre.

34 La seconde scène exemplaire est, paradoxalement, celle qui succède à la violence collective la plus radicale, où les femmes sont les plus grandes victimes, violées par une faction d'aveugles en échange de nourriture. Devant la famine et la menace de la mort, les femmes acceptent de payer le prix mais l'une d'elles succombe à la cruauté du viol.

35 La scène décrite fait voir la femme du médecin et sa compagne, la femme des insomnies, et récupère, par l'agencement de leurs corps, l'image traditionnelle de la « Pietà », alliée à une évocation linguistique supplémentaire de la « Dernière Cène », de façon à rendre visible l'effort surhumain de la protagoniste qui arrive à réunir encore ce qui pouvait rester des gestes de générosité, de respect, en d'autres mots, d'amour, pour ne pas renoncer à son dernier instinct de dignité :

Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, [...] Levantou em braços o corpo subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, Este é o retrato do meu corpo, pensou. (EC, 178)¹⁵

36 On aurait cru impossible à ces femmes violées, blessées et humiliées, d'échapper à ce repaire infernal où elles avaient été noyées, agressées dans le corps et dans l'esprit. Et, pourtant, un peu d'eau, « même si puante, même si croupie », que la femme du médecin avait pu durement recueillir dans un seau, vient au secours du corps déjà sans vie de la « femme des insomnies », ironiquement endormie pour toujours :

Queria um balde [...] queria enchê-lo de água, ainda que fétida, ainda que apodrecida, queria lavar a cega das insónias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra [...]. Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria. (EC, 180-181)

- 37 Échappés de l'asile, après l'incendie qui le dévore, les aveugles sont rejetés dans l'enfer de la ville démantelée par l'épidémie de cécité. Dans ce nouvel espace du chaos, la description d'un geste épique, nourrie du souvenir plastique du tableau de Delacroix, « La Liberté guidant le peuple », aurait toutes les chances de paraître invraisemblable ou inappropriée. Il a donc fallu au narrateur un effort de plus pour choisir des stratégies capables de rendre à ce moment tragique le reste d'une intégrité perdue. Sans éluder sa parcelle d'auto-ironie, il construit son allusion par des étapes apparemment anodines, qui s'ajoutent et se complètent, jusqu'à ce que l'on puisse la retrouver tout entière, comme une sorte de révélation. Et le tableau émerge alors sans que l'on puisse en douter, quand la femme du médecin part à la recherche de nourriture dans un supermarché déjà vandalisé par d'autres aveugles affamés.
- 38 Les étapes de cette allusion produisent en *crescendo* l'arrivée inattendue de la lumière, comme une nouvelle résistance aux ténèbres :

A mulher do médico conseguira enfim sair para o patamar, praticamente vinha meio despida, por ter ambas as mãos ocupadas não se pudera defender dos que queriam juntar-se ao pequeno grupo que avançava [...] os soldados iam ficar de olho arregalado quando ela lhes aparecesse pela frente com os seios meio descobertos. (EC, 209)¹⁶

[...] também tenho de arranjar roupas, estamos reduzidos a farrapos, a mais necessitada era ela, pouco menos do que nua da cintura para cima. (EC, 217)¹⁷

Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua. Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para se levar levantados como uma bandeira. (EC, 225)¹⁸

- 39 Une héroïne « tout essoufflée, les jambes tremblantes » ne défait qu'apparemment la tonalité grandiose d'une scène, reconnue par la tradition, peu à peu suggérée par le narrateur : « elle arrivait presque nue », « les seins à moitié découverts », « presque nue au-dessus de la ceinture », « maintenant elle s'en allait les seins nus ». À ces étapes descriptives qui soulignent *crescendo* sa nudité, s'ajoute alors le mot

« lustral » (en portugais sous sa forme adverbiale *lustralmente*) qui entoure le personnage d'un halo lumineux, tel qu'on le voit dans le tableau de Delacroix, accru cette fois-ci du supplément purificateur de l'eau de pluie qui lui coule sur le corps. Cette allusion plastique semble, pourtant, à un certain moment, mise en question par le narrateur qui affirme, malgré la surprise du lecteur, qu'elle « n'était pas la liberté guidant le peuple », en osant, en principe, anéantir la force d'une *ekphrasis* qu'il avait jusque-là peu à peu construite. Si on le lit ainsi, on risque pourtant de se tromper. Cette apparente démystification d'une similitude culturellement positive ne fait que rendre plus digne la traversée de la protagoniste qui « heureusement » – comme le renforce le narrateur – n'a pas besoin de lever les sacs de nourriture « comme s'il s'agissait d'un drapeau » tout simplement parce qu'ils dépassent, de loin, le geste épique de l'iconographie, en se faisant l'image concrète, et non plus symbolique, du salut de la communauté. La femme du médecin qui venait en aide à ses compagnons, tout essoufflée, courbée sous le poids de la nourriture qu'elle avait pu bravement récupérer, était sans aucun doute une nouvelle Marianne, superlativement victorieuse puisqu'issue de la pire des vicissitudes.

- 40 Les personnages de *Ensaio sobre a cegueira* sont définitivement des êtres sans abri, qui traversent les rues, les places et les impasses d'une ville, déboussolée, dilapidée, pillée, saccagée, où les références minimales de la civilisation semblent perdues à jamais : « [...] o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo. » (EC, 280). Dans cette errance, le petit groupe des six aveugles, toujours guidé par celle qui voit, arrive, enfin, à une destination qui lui semble étrangement réservée. Le narrateur, par des stratégies de cinéaste, sait bien comment faire de son regard une caméra, qui amplifie ou réduit de cadre, selon la pertinence de la description : soit un plan général où domine la foule, telle l'insurrection des aveugles ou l'incendie qui détruit l'asile, soit un très gros plan sur un petit geste de salut, soit le voyeurisme d'une scène privée. Finalement, le *close-up* et la caméra indiscreète sont les modes d'appréhension privilégiés à travers lesquels le narrateur choisit des petits gestes d'affection, qui laissent entrevoir la métaphore filée de ce que l'on a appelé, depuis le début de ces réflexions, la « survivance des lucioles ».

- 41 Le roman approche de la fin quand ce petit groupe arrive chez la femme du médecin. Cette arrivée à l'appartement où le couple vivait avant le désastre est une sorte de premier rachat de la dignité perdue. Les portes ont résisté aux invasions aléatoires des aveugles perdus dans la ville, et l'intérieur de l'habitation a été préservé, de façon à pouvoir donner à cette arrivée des sept pèlerins le poids métaphorique du retour au nid abandonné. Chaque petit geste des personnages rend à la scène la dimension mythique de l'entrée au paradis :

Vivíamos aqui, limitou-se a responder. [...] O médico meteu a mão num bolso interior do seu casaco novo e tirou as chaves. Ficou com elas no ar, à espera, mas a mulher guiou-lhe suavemente a mão em direção à fechadura. [...] Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro duma casa fechada, noutra tempo teríamos corrido a abrir as janelas para arejar. (EC, 256-257)

- 42 Le couple évoque alors la vie qu'il y avait vécue et le narrateur en profite pour accentuer certains détails : le geste du médecin qui garde les « clés » de la maison dans la poche de sa « nouvelle veste », suivi du *close up* sur sa femme qui lui « guide doucement la main » de façon à ce qu'il puisse, lui-même, ouvrir la porte, comme une garantie de la fermeté des petits gestes d'humanité et de générosité qui pouvaient encore survivre, au-dessus de l'excitation non méprisable du moment. La dimension transcendantale d'un espace intègre – « sorte de paradis pour les sept pèlerins » – prend tout son sens devant « l'odeur inattendue d'une maison fermée », qui garde paradoxalement une valeur accrue si l'on pense à l'idée que lui attribue le sens commun. Cette odeur est un baume, le signe d'un espace qui n'a pas été touché, contaminé, violé. Un espace originel, avec une odeur qui n'éveillerait jamais le désir d'« ouvrir les fenêtres pour aérer », non seulement parce que l'odeur du dehors serait « putride, fétide, nauséabonde, pestilentielle »¹⁹, mais pour une autre raison, bien plus profonde, de préservation de cet utérus maternel dont la protection suppose un espace fermé. Comme le dit Bachelard dans *La poétique de l'espace*, « contre tout et contre tous, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde » (Bachelard 1957, 62),

ce qui convient parfaitement à la sensation éveillée par l'arrivée dans une maison qui garde un passé vécu, avec ses petits coins connus, non seulement de ceux qui y ont vécu, mais de toute la petite communauté qui s'est formée autour de la femme du médecin. Ces personnages redeviennent ainsi des « habitants du monde, malgré le monde ». Qu'on se souvienne ici de l'étymologie selon laquelle le « monde » (qui se rapproche du concept grec de « cosmos ») est lié à tout ce qui est pur, ordonné, propre. Bref, le chemin parcouru entre l'asile et l'appartement correspond au passage du chaos au cosmos, de l'immonde au monde.

- 43 L'entrée dans l'appartement obéit forcément à une sorte de rite : enlever les chaussures à l'entrée, enlever les vêtements sales, chercher des vêtements propres, trouver ce qu'il peut encore y avoir à manger, puis s'asseoir devant une table mise et une vieille lampe à huile qui donne de la lumière, « une toute petite lumière, qui brille incertaine, [...] ici, au milieu de nous, une petite lumière qui vacille exacte qui scintille ferme qui n'illumine pas, qui brille seulement »²⁰. La femme du médecin explique alors à ses camarades qu'il s'agit d'une petite lumière mais qui permet quand même de se voir. Et pour compléter le rite, ils vont boire de l'eau pure, réservée dans une grosse bouteille, dont le médecin se souvient encore de l'existence. Un bijou précieux, rescapé d'un autre temps, avant que le couple ne soit envoyé vers l'espace de l'exclusion, et qui devient le symbole d'une résurrection qui se répète dans la nouvelle cène communautaire, dans ce nouveau rituel auquel préside la femme du médecin, et qui, par le rythme de la phrase et les mots du récit nous oblige à reconnaître aisément la dernière cène du Christ :

Vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez a candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a joia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa a candeia era como o sol rodeado de astros brilhantes. (EC, 264)

- 44 C'est encore une fois Bachelard, dans *L'eau et les rêves*, qui fait de l'eau claire le modèle axiologique de toutes les purifications. Dans ce cas, l'image de l'eau pure, l'eau lustrale, pénétrée par la lumière de la lampe à huile, fusionne habilement les deux éléments, le feu et l'eau. Cette lumière qui « pénétrait la bouteille et faisait scintiller le bijou qu'elle contenait », réalise par deux voies (le feu et l'eau) le rituel de purification qui s'achève, enfin, dans toute son ampleur, dans la scène suivante. La pluie qui tombe de toute sa force recrée, alors, une nouvelle allusion à la peinture occidentale : la danse des Trois Grâces.
- 45 Nous voilà alors devant l'exemple de la « caméra indiscreète », où le narrateur choisit de transférer à un observateur hypothétique – stratégie en principe absolument incongrue si l'on pense que tout se passe dans un monde d'aveugles – la description du bain des trois femmes sur le balcon de l'appartement, là où l'on a également déposé les chaussures et les vêtements, soit tout le poids de l'« immonde » qui profite de l'averse tombée du ciel. Le spectacle est à tel point réparateur qu'il pourrait dériver vers une dose de sentimentalité excessive et sans doute injustifiable en ces temps de misère et de pénurie. C'est donc à partir d'un regard imaginaire venu du dehors que la scène est entrevue, analysée, jugée et enfin perçue dans sa dimension la plus rédemptrice :

Talvez no prédio em frente, por detrás daquelas janelas fechadas, alguns cegos, homens, mulheres, acordados pela violência das bátegas [...] recordem o tempo em que, assim, tal como estão agora, viam cair a chuva do céu. Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. (EC, 266) Tu és bonita, disse a rapariga dos óculos escuros, Como podes sabê-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, [...] Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego

[...] Vou-me chegando aos cinquenta, Como a minha mãe, E ela, Ela, quê, Continua a ser bonita, Já foi mais, É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego [...] A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, três graças nuas sob a chuva que cai. (EC, 267)²¹

- 46 Comme la femme du médecin qui « a des nerfs d'acier, et pourtant [...] se voit plongée dans des larmes », le narrateur, lui aussi, suit cette effusion de sentiments en faisant pourtant des efforts pour voir ce qu'il y a d'incongru dans ces affections démesurées, en analysant ce qu'il y a d'absurde dans le fait que celle qui jusque-là n'avait pas pleuré se trouve, d'un coup, plongée dans des larmes « à cause d'un pronom personnel, d'un adverbe, d'un verbe, d'un adjectif, de simples catégories grammaticales, de simples désignatifs ». Mais, à vrai dire, on pourrait y voir une fausse question, comme si le narrateur ne faisait que s'imposer un effort de rationalisation pour éviter de plonger lui aussi dans des larmes, lui qui connaît bien le pouvoir des mots et la force des « catégories grammaticales » et des « désignatifs » quand ils se réunissent comme écriture, quand ils font plus que démontrer, informer, désigner pour devenir, enfin, littérature.
- 47 De même, on pourrait trouver incongru et presque improbable, dans le récit d'un monde d'aveugles, le nombre si important de références à l'histoire de l'art occidental. On se tromperait encore une fois car, dans ce roman qui superpose à la cécité blanche la vision sombre et chaotique de la ville, à laquelle seuls le narrateur et la femme du médecin peuvent accéder, les couleurs des métaphores plastiques deviennent l'espace de la permanence de la lumière. Depuis le jeu des tableaux, depuis l'acte de laver le corps de la femme morte, depuis la Marianne sans drapeau mais illuminée par l'eau lustrale de la pluie, jusqu'à la lampe à huile qui traverse et fait briller la bouteille d'eau pure, et, enfin, jusqu'au bain des Trois Grâces, on voit toujours « une toute petite lumière, qui scintille » et ne quitte jamais entièrement l'espace de l'expérience collective la plus cruelle que José Saramago n'ait jamais décrite.

- 48 La dernière scène du roman est suffisamment elliptique pour empêcher d'en tirer une conclusion optimiste ou d'y trouver une vraie sortie au désastre. Rien n'indique l'arrivée d'une nouvelle tragédie, mais rien ne nous mène non plus au dépassement de cette cécité ontologique que la mer de lait aurait pu contribuer à surmonter. Dans une vision macro, il n'y a certes pas trop de changements en vue. Cependant, il y a quand même un vieux au bandeau noir à qui le médecin promet une opération qui lui rendra de nouveau la vue sans les ombres d'une cataracte ; il y a une jeune femme dont la vie cheminait vers un destin incertain qui découvre l'amour dans cet homme d'âge mûr ; il y a un jeune garçon atteint de strabisme qui a perdu sa mère mais qui a retrouvé une famille ; il y a une femme, qui n'a jamais cessé de voir, mais qui a eu la générosité de ne pas voler à son mari le petit rôle d'avoir les clés de son appartement et de l'aider pour que ce soit lui qui ouvre la porte, en lui rendant ainsi la fonction précaire mais symbolique d'ouvrir le monde.
- 49 Quand les personnes récupèrent une à une la vision, la femme du médecin entend alors l'euphorie de ceux qui recommencent à voir. Alors « elle regarde en bas, vers la rue couverte de déchets et d'ordures », image eschatologique de la peste collective ; ensuite elle regarde le ciel et le voit tout blanc. Un ciel tout blanc, dans ce contexte, n'échapperait pas à l'idée d'un ciel aveugle, une éternelle et sereine mer de lait. Si on arrive à le voir ainsi – et ce serait tout juste une hypothèse dont le roman n'offre pas la clé – les inquiétudes camoniennes sur les douleurs des hommes face au ciel seraient toujours d'actualité. Écoutons-le dans *Les Lusíades*:

Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno? (Camões I : 106)

- 50 Le voilà déjà, en plein Humanisme, ce ciel « serein », impassible devant le malheur de l'humanité. Sans doute la femme du médecin n'aura-elle pas fait ce genre de réflexion (que le narrateur, pourtant, ne serait pas loin d'approuver). Il lui est venu tout de suite l'idée absurde de devenir, cette fois-ci, aveugle. Pour échapper à de telles pensées elle baisse les yeux : « La ville était encore là »²². Une ville immonde, pestilentielle, jonchée de débris, infernale. Voilà pourtant

ce qui leur reste pour recommencer. Il faut recommencer à partir des ordures et des ruines laissées par l'Histoire.

- 51 Le roman, à vrai dire, ne se ferme pas. Il n'a pas de vraie clôture. Il se suspend plutôt. Et comme nous l'avons appris, depuis longtemps, chez Bernardim Ribeiro²³, « le livre sera fait [il l'est toujours] de ce qui est écrit dedans ». Il n'y a rien d'autre après le point final. On peut cependant observer que, si le Soleil n'a pas participé à la fête illusoire des gens qui criaient et qui chantaient, il y a eu malgré tout, le long du chemin, quelques petites lumières scintillantes que le narrateur s'est efforcé de disséminer pour garantir « la survivance des lucioles ».

ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*, edita da guidaebook.com, kindle, 2010 (prima edizione).

ARENDR, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.

_____ *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

_____ "Au Séminaire". *L'Arc*. 1974, 1^o trimestre, n^o56, p. 48-56.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1977.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, Col. Idées, 1970.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário analítico de Os Lusíadas*. Rio de Janeiro:

Presença / INL- MEC, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La survivance des lucioles*. Paris : Minuit, 2009.

ECO, Umberto. *De la littérature*. Paris : Grasset, Biblio Essais, 2002.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e Moça* (introdução e fixação do texto: Hélder Macedo). Lisboa: Dom Quixote, 1990.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

_____ *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1985.

_____ *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ *Discursos de Estocolmo*. Lisboa, Caminho, 1999.

SENA, Jorge de. *Fidelidade*. Lisboa: Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1958.

- 1 Toutes les citations des romans *Levantado do chão* et *Ensaio sobre a cegueira* seront inscrites dans le corps du texte avec l'indication LC ou EC, suivie du numéro de page.
- 2 « Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. » (LC, 14).
- 3 « [...] só cegos de nascença ou por vontade própria não verão o frémito de água que do fundo vem subitamente à superfície [...] até ao rebentar do gás enfim liberto. » (LC, 125).
- 4 PREC : Processus Révolutionnaire en Cours (période de transition entre le coup d'État du 25 avril 1974 et l'adoption de la Constitution de 1976).
- 5 Nous soulignons.
- 6 Nous soulignons.
- 7 Nous soulignons.
- 8 « a verdade, toda a verdade e só a verdade » (LC, 176).
- 9 « Este sol é de justiça. De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, ai esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tratores que avançam, vão devagar, é preciso ligar com os que vêm de outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para o outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante, vão carregados os atrelados, já há quem caminhe a pé, são os mais novos, para ele é uma festa, e então chegam à herdade das Mantas, andam aqui cento e cinquenta homens a tirar cortiça, juntam-se todos com todos, e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis, a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz. » (LC, 364).
- 10 « Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha. / Tudo é terror vaidade orgulho: brilha. / Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha. / Tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha. / Desde sempre ou desde nunca ou para sempre ou não: brilha. » (Sena 1958, 86).
- 11 « Foi como se naqueles últimos minutos ele estivesse resumindo a lição que este longo curso de maldade humana nos ensinou – a lição terrível da *banalidade do mal*, que desafia as palavras e os pensamentos. » (Arendt 2009, 274).

12 Nous soulignons.

13 « O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos [...] e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo. » (Saramago 1996, 125). Cf. L'Évangile de Saint Matthieu 15 :14, quand Jésus critique les pharisiens : « Laissez-les. Ce sont des aveugles et des guides d'aveugles », et le tableau homonyme de Pieter Brueghel l'Ancien (1525-1569).

14 Dans le roman *Levantado do chão* à la scène de torture de Germano Vidiagal succède justement un dialogue entre l'auteur et le personnage du « docteur Romano délégué de la santé », appelé par la police pour forger un acte de décès qui devait cacher la mort par torture à partir d'une fausse attestation de suicide par pendaison (cf. LC, 177).

Dans *Ensaio sobre a cegueira*, juste après la scène du viol collectif, la femme du médecin décide de laver le corps de la femme des insomnies avant de l'enterrer. Elle part à la recherche d'un seau, mais ne trouve que des sacs percés, rendant encore plus difficile une tâche déjà trop coûteuse. C'est alors qu'il est fait référence à « un inconnu qui était entré » (« um estranho que tinha entrado » EC, 181).

15 Nous soulignons.

16 Nous soulignons.

17 Nous soulignons.

18 Nous soulignons.

19 « pútrido, fétido, nauseabundo, pestilento » (EC, 258).

20 Cf. le poème de Jorge de Sena évoqué plus haut.

21 Nous soulignons.

22 « A cidade ainda ali estava. » (EC, 310).

23 Cf. *Menina e Moça* (1554) : « o livro há-de ser do que vai escrito nele » (Ribeiro 1990, 79).

Français

Cet essai a pour but de relire la traversée fictionnelle de José Saramago partant de la force solaire de *Relevé de terre* (2012) jusqu'à l'intermittence d'une

petite lumière dans *L'Aveuglement* (2016) à partir d'un pari éthique fondé sur la survivance de l'utopie. À l'aide des métaphores lumineuses de Dante (*il sole e l'altre stelle*) et de Pasolini (*luciole*) reprises par Didi-Huberman dans *La survivance des lucioles*, je propose de mettre en évidence l'engagement d'un auteur qui insiste sur la possibilité qu'ont les hommes de miner, par de petits gestes positifs, la dystopie dans laquelle la fin du XX^e siècle menaçait déjà de sombrer.

Português

Este ensaio pretende reler o caminho ficcional de José Saramago desde a solaridade de *Levantado do chão* (1980) à pequenina luz que surge intermitentemente em *Ensaio sobre a cegueira* (1996) a partir de uma aposta ética na sobrevivência da utopia. Tomando por base as metáforas de Dante (*il sole e l'altre stelle*) e de Pasolini (*luciole*), relidas por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, desejo pôr em evidência o engajamento de um autor que não descuida da possibilidade de os homens minarem, com pequenos gestos positivos, a distopia em que a viragem do século parecia já submergir.

English

This essay pretends to make a reading about the José Saramago's novels starting with the sunshine metaphor of *Levantado do chão* up to the little intermittent lights that appears in *Blindness*, based on the ethical bet of his utopia's survival. By means of Dante's and Pasolini's metaphors (*il sole e l'altre stelle* and the *luciole*) reinterpreted by Didi-Huberman in *The Survival of the Fireflies*, I would like to bring to light the author's engagement. Saramago reinforces the human possibilities to undermine, by positive little attitudes, the dystopic context where the ends of the 20^e century was drowning.

Mots-clés

Relevé de terre, *L'Aveuglement*, Didi-Huberman, la survivance des lucioles, Dante, Pasolini

Keywords

Levantado do chão, *Blindness*, the survival of the fireflies, Dante, Pasolini

Palavras chaves

Levantado do chão, *Ensaio sobre a cegueira*, Didi-Huberman, a sobrevivência dos vaga-lumes, Dante, Pasolini

José Saramago La survivance de l'utopie : du « soleil de justice » à l'intermittence des lucioles

teresacerdeira@gmail.com

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023


José Saramago : création, dialogue et critique

José Saramago, décolonisateur de la pensée

José Saramago, descolonizador do pensamento

José Saramago, decolonizing Thought

Agnès Levécot

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1569>

Agnès Levécot, « José Saramago, décolonisateur de la pensée », *Reflexos* [],
7 | 2023, 21 avril 2023, 24 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1569>

CC BY

José Saramago, décolonisateur de la pensée

José Saramago, descolonizador do pensamento

José Saramago, decolonizing Thought

Agnès Levécot

Texte intégral

Le monde abyssal selon Saramago

Une sociologie des absences

Rééquilibrer et solidariser le monde

Texte intégral

- 1 À la lecture des derniers textes du sociologue Boaventura de Sousa Santos, et en particulier des *Épistémologies du Sud*, les lecteurs assidus de José Saramago peuvent y entendre comme un écho théorique du discours de ses narrateurs, écho qui me semble pouvoir apporter une nouvelle voie d'exploration critique de l'œuvre du Prix Nobel portugais de Littérature. N'étant pas moi-même sociologue et n'ayant donc pas mené une étude approfondie de l'ensemble des textes de Sousa Santos, je ne fais que proposer ici, très modestement, une ébauche de réflexion qui explore et approfondisse la dimension humaniste de l'auteur du *Dieu manchot*, réflexion qui cherche à dépasser le cadre strict des convictions idéologiques et politiques bien connues de l'écrivain.
- 2 Dans ses textes, et en particulier dans l'essai déjà cité, Sousa Santos fait des propositions visant un changement de cap épistémologique et appelant au développement d'un nouveau type de production et d'évaluation des connaissances et des savoirs, afin de rétablir un certain équilibre entre le nord et le sud. Dans sa pensée, ces deux pôles ne recoupent qu'en partie le concept géographique car, même si, selon la logique coloniale, les catégories sociales des dominants et des dominés sont historiquement et schématiquement associables à chacun des deux hémisphères, « [l]e Sud n'est pas une entité géographique : il s'agit d'une métaphore de la souffrance humaine causée

par l'ordre mondial dominant et une valorisation des résistances qu'elle génère » (Santos 2016, 10). Ce concept constitue donc avant tout un support métaphorique pour aborder la problématique de la souffrance humaine causée par les relations de domination induites par la triade capitalisme, colonialisme et patriarcat, triade qui a plongé le monde dans l'inégalité et l'injustice. La réflexion menée par le sociologue l'amène à souhaiter que les épistémologies soient redirectionnées vers le/un sud afin qu'elles participent davantage à l'élaboration d'une résistance qui permettrait de surmonter, ou tout du moins d'atténuer, cette dichotomie. D'après lui, ce projet ne serait viable que si l'on établissait de nouvelles relations entre différentes modalités de savoir, sur la base de pratiques de classes et de groupes sociaux qui ont systématiquement souffert d'inégalité et de discrimination causées par le colonialisme, celui-ci ayant engendré une pensée abyssale opposant deux univers différents, celui des dominateurs et celui des exclus ou oubliés :

Les lignes abyssales exercent leur pouvoir de séparation des réalités et des personnes en agissant non seulement par le biais des frontières et de la géopolitique, des mers et des murs qui divisent le monde, mais aussi, de façon interstitielle, en isolant subtilement des réalités contigües, parfois même dans une même rue ou dans une même ville. (Santos, Martins 2019, 21 [notre traduction])¹

Le monde abyssal selon Saramago

- 3 Le monde décrit et raconté par José Saramago est effectivement profondément abyssal, divisé en zones d'être et de non-être, d'existence et de non-existence, dichotomies que l'on a peut-être trop rapidement rapportées à ses convictions politiques : puissants et faibles, rois et sujets, oppresseurs et opprimés, valorisés et discriminés, grands propriétaires et travailleurs agricoles, patrons et employés, connus et inconnus s'y confrontent. Une ligne abyssale, c'est-à-dire une ligne virtuelle qui sépare ces deux positions et ces deux visions du monde, est parfois représentée métonymiquement et symboliquement par un élément plus ou moins central du récit : c'est le cas, dans *Le Dieu manchot*, du voyage en « passerole » qui symbolise la rupture entre la réalité terrestre et la force céleste de la volonté et de l'imagination. Mais c'est aussi le cas, dans *L'Aveuglement*, du couloir de l'asile

qui sépare axiologiquement les bons des mauvais aveugles ; ou encore, dans *Tous les noms*, la porte qui sépare l'espace public des Archives (*Conservatória*) de l'espace privé de Monsieur José, espaces dont la fonction mémoire/oubli est paradoxalement inversée; ou encore la route qui mène de l'espace traditionnel, créatif et solidaire, de l'atelier de poterie de Cipriano Algor à l'espace d'une modernité absurde, concentrationnaire et mortifère que représente le « Centre » dans *La caverne* (2000).

- 4 En forme de contestation de cette réalité abyssale, l'écrivain pratique donc ce que le sociologue désigne par « grammaire de la contre-hégémonie » (Santos, Martins 2019, 27) qui renforce, en même temps qu'elle l'affaiblit, la force de la délimitation : il dénonce autant l'ostentation du pouvoir que l'oppression du peuple ; il rend visible ce qui a été rendu invisible par l'historiographie institutionnelle ; il suggère une autre manière de réfléchir à la portée des idéologies ; il incrimine les excès de l'homme et d'une collectivité humaine qui va bien au-delà de son pays natal. Pour ce faire, son discours remplace ou complète le dit par le non-dit, l'effectif par le potentiel, la réalité par la fiction. Appliquant par antériorité les propositions de Sousa Santos, il encourage le questionnement des catégories qui séparent le vrai du faux, le juste de l'injuste, qui « légitiment les relations de domination et produisent des zones de non-existences juridiques et cognitives » (Landemaine 2020, 3). Il interroge la réversibilité de la vérité, comme dans l'exemple bien connu du correcteur de l'*Histoire du siège de Lisbonne*, Raimundo Silva, qui subvertit le récit historique en échangeant un OUI par un NON dans une énième version de cet épisode historique qu'il est chargé de corriger et qu'il se charge de réinventer, donnant à entendre le contraire du discours officiel transmis par les chroniqueurs de l'époque. En optant pour cet acte subversif, l'auteur affirme, selon Miguel Real :

[...] le refus de l'aide étrangère au Portugal, offrant fictionnellement une liberté aux Portugais pour construire leur propre maison, après que, de la même façon, dans *Le Radeau de pierre* (1986), [...] il ait proposé une alternative à l'empire économique et politique de l'Europe Centrale et des États-Unis : l'union civilisationnelle entre les peuples méditerranéens, avec les peuples d'Amérique Latine et du continent africain. (Real 2021, 191)²

- 5 Cette attitude subversive est revendiquée par l'écrivain lui-même :

Le mot que j'aime le plus est non. Il y a toujours un moment dans notre vie où il est nécessaire de dire non. Le non est le seul moyen de transformer, celui qui permet de nier le status quo. Ce qui est a toujours tendance à s'installer, à profiter injustement du statut d'autorité. C'est le moment où il faut dire non.³

- 6 Il faut donc dire NON à la vérité installée, non à la répartition abyssale instaurée depuis des siècles. Mais qu'est-ce que la vérité, comment démontrer que cette répartition est injuste et erronée ? Quelle y est la part de hasard, d'ingénuité ou de manipulation ? Telle semble être la question posée par le geste de Monsieur José (TLN)⁴ lorsqu'il échange la plaque de la tombe de la jeune fille inconnue avec celle d'une autre tombe, qui pourra à son tour être échangée par le berger qui hante le cimetière : « hypothèse ironique où le mensonge, semblant se répéter lui-même, redeviendrait vérité » (TLN, 236)⁵. Et, puisque « [l]es œuvres du hasard sont infinies » (TLN, 236)⁶, la vérité de l'historiographie officielle doit être questionnée : « Parfois, on se met à lire l'histoire de cette terre portugaise et on y découvre des disproportions qui donnent envie de sourire, c'est le moins qu'on puisse dire, un rire franc serait bien plus à sa place ici. » (RT, 266)⁷.

- 7 Saramago s'attache donc à démonter les mécanismes des textes canoniques et des discours d'autorité, soulignant qu'il ne s'agit que de constructions discursives élaborées à partir d'informations plus ou moins précisément transmises, et qui doivent être questionnées, voire contestées. Ce point est régulièrement abordé par le narrateur de différents romans :

[...] il est tout à fait compréhensible que quelqu'un demande comment on peut savoir si les événements se sont déroulés ainsi et pas autrement, et la réponse à donner est que tous les récits sont comme ceux de la création de l'univers, personne n'était là, personne n'y a assisté mais tout le monde sait ce qui s'est passé. (Av, 247)⁸

- 8 Dans un roman antérieur, le narrateur avait déjà prévenu le lecteur qu'il avait l'intention de raconter l'histoire d'une façon différente : « Mais tout ceci peut être raconté d'une autre manière. » (RT, 14)⁹.

Lors d'une conférence à la Faculté des Lettres de Lisbonne le 19 juillet 1990, Saramago explique :

[...] nous sommes forcés d'admettre qu'il y a des choses décidément impossibles comme, au cours de ces batailles dont nous parle le Siège, le capitaine [...] fait un superbe discours à ses troupes, troupes constituées de plusieurs milliers de soldats. Or, que je sache, l'électronique n'existait pas encore, ni les haut-parleurs, c'est-à-dire que le discours restait à la hauteur des premières rangées, les hommes n'y étant pas de simples soldats mais les proches de Nuno Álvares, c'est-à-dire des nobles qui, comme nous le savons, étaient loin d'être de fins lettrés. Et pourtant ces discours nous sont parvenus comme des pièces entières, des pièces oratoires magnifiques. (Saramago 1990)¹⁰

- 9 Dans le récit auquel se réfère ici le romancier, il active ce nouveau mode de narration en faisant du muezzin un aveugle alors que « l'historien ne l'a pas décrit ainsi dans son livre » (HSL, 19). Le discours démonté révèle ses failles, ses significations profondes et souvent son caractère manipulateur : « Non, ce discours n'est pas l'œuvre d'un roi débutant, sans grande expérience diplomatique [...] » (HSL, 44). Dénonciateur de manipulation est également le discours parodique de propagande salazariste dans *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, ou encore du discours biblique désacralisé dans *L'Évangile selon Jésus-Christ*.
- 10 L'intention de l'auteur renvoie ici à celle de Sousa Santos qui est de « réinventer le passé de manière à lui restituer sa capacité d'irruption et de rédemption entrevue par W. Benjamin » (Santos 2016, 112). Comme le propose le sociologue, il « lutte pour une autre conception du passé, une conception selon laquelle le passé devient une avant-raison de [notre] sa rage et de [notre] son non-conformisme » (Santos 2016, 131).

Une sociologie des absences

- 11 Ce besoin de réévaluer le passé en révisant le discours d'autorité amène Saramago à reconsidérer et revaloriser le rôle de tous ceux qui, bien qu'ayant construit l'histoire, au sens propre comme au sens figuré, ont été marginalisés et sont tombés dans l'oubli (les soldats,

les travailleurs manuels...), ceux qu'il cherche à « relever de terre ». En cela, l'écrivain pratique, surtout dans ses métafiction historiographiques, mais pas uniquement, ce vers quoi Sousa Santos voudrait faire pencher de nouvelles réflexions épistémologiques, et plus précisément ici, vers une « épistémologie des absences » :

La sociologie de l'absence décrit les mécanismes par lesquels certaines formes de sociabilité sont rejetées dans l'inexistence, dans l'invisibilité radicale, dans le négligeable et l'insignifiant [...]. Elle analyse les processus par lesquels le colonialisme (de pouvoir, de connaissance ou d'être) continue, conjointement avec le capitalisme et le patriarcat, à produire des exclusions abyssales, c'est à dire à reléguer certains groupes et certaines formes de vie sociale dans l'inexistence, l'invisibilité, l'infériorité radicale ou la dangerosité radicale, en un mot, à les définir comme négligeables ou menaçants. (Santos 2017, §3)

- 12 L'un des exemples les plus frappants de cette volonté de faire ressurgir les exclus de l'Histoire et de rétablir la justice sociale est peut-être la famille Mauvais-Temps de *Relevé de terre* : celle-ci est préalablement et socialement définie par son surnom dont la charge sémantique est renforcée par l'évocation de la forte pluie, « déluge de mauvais présage » (LC, 25) qui entrave l'avancée d'un groupe de personnages tentant de fuir la misère. Cette problématique endémique de la région de l'Alentejo est perpétuée narrativement et fictionnellement par une mise en abyme temporelle entre deux romans : *Relevé de terre* (1979) que je viens d'évoquer, et *Le Dieu manchot* (1983). En effet, le romancier fait apparaître dans ce deuxième roman le personnage de Julião Mau-Tempo, ancêtre de la famille Mau-Tempo du roman antérieur. Les éléments biographiques rappelés dans le récit de la construction du couvent de Mafra attestent qu'il s'agit bien de la même famille : « Je m'appelle Julien Mauvais-Temps, je suis natif de l'Alentejo et je suis venu travailler à Mafra à cause des grandes famines dont souffre ma province » (DM, 275)¹¹. Pour preuve, l'auteur lui attribue un trait physique qui se perpétue de génération en génération : les yeux bleus hérités d'un ancêtre germanique « violeur de jeunes filles » qui renvoie métaphoriquement à la notion de ligne abyssale entre dominants et dominés. Le roman antérieur met en scène une famille de travailleurs agricoles qui, pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, lutte contre l'exploitation de leurs terres par les

grands propriétaires, avec Jean Mauvais-Temps à la tête. Un roman plus tard, mais deux siècles auparavant, l'ancêtre de Domingos et de Jean, Julien, est un ouvrier du chantier de Mafra qui a migré pour fuir les conditions misérables de sa région d'origine. Le clin d'œil anachronique de l'écrivain va bien au-delà du simple trait humoristique. Le personnage de *Le Dieu manchot* configure la continuité de la situation dénoncée, à la fois inversée sur le plan du récit et irréversible sur le plan de l'histoire : ce jeu intertextuel souligne que les problèmes socio-économiques et l'exploitation des pauvres par les riches perdurent de siècle en siècle.

- 13 José Saramago explique que, toute sa vie durant, l'a poursuivi l'image de ces « damnés de la terre », l'expression de F. Fanon qui me semble ici particulièrement adaptée car ces « damnés » sont, comme les colonisés, exploités et condamnés à une existence infernale sans laisser de trace dans les récits officiels et dans les mémoires :

Ces vies qui n'ont pas laissé de traces me préoccupent, dans le cas présent, les vies de ceux qui ont édifié le Couvent de Mafra, ou les pyramides d'Égypte, ou l'Aqueduc des Eaux Libres¹². Et pas seulement ceux qui ont construit ces grands monuments et les ont rendus visibles : mais aussi le travail commun des gens qui, par leur nature même, n'ont pas laissé de trace, car les charpentiers et les maçons de Mafra ont, eux, laissé quelque chose de matériel. Mais d'autres non : les contremaîtres qui ont pris note du nombre de tuiles entrées, puis de celles qui ont été utilisées, ceux-là n'ont probablement rien laissé, tout au plus leur écriture sur quelques documents épars. (Reis 1998, 83)¹³

- 14 C'est pourquoi, dans une mise en abyme narrative proleptique, l'auteur-narrateur de *Le Dieu manchot* annonce, par la voix du Père Bartolomeu, que lui-même se chargera de remédier au manque de reconnaissance de ceux qui ont souffert pour le bien (et le mal) de la Nation : « Les hommes de l'avenir nous prendront-ils un jour en pitié pour avoir eu de si chétives et si incomplètes lumières [...] » (DM, 149)¹⁴.
- 15 J'ai eu l'occasion dans un autre texte de montrer comment le discours de Saramago dénonce la désidentification à laquelle sont soumis les travailleurs de Mafra et comment il tente d'y remédier : « [...] puisqu'il nous est impossible de les relater toutes [les vies] du fait de leur trop

grand nombre, consignons au moins le nom de ces hommes, c'est notre devoir de les immortaliser, c'est uniquement dans ce but que nous écrivons » (DM, 284-285)¹⁵, dit le narrateur qui entame alors un procédé de listage impliquant simultanément identification et désidentification¹⁶ :

Sont également présents d'autres Joseph, et des Francisco, et des Manuel, les Baltazar sont moins nombreux, mais il y a sûrement des João, des Álvaro, des António et des Joaquim, peut-être même des Bartholomeu, mais aucun le célèbre Bartolomeu et des Caetano, tout ce qui est prénom d'homme se trouve là, tout ce qui est vie d'homme aussi, surtout si ces vies sont pleines de tribulations, principalement si elles sont misérables [...] Alcino, Bras, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias. (DM, 284)¹⁷

- 16 En pluralisant chaque nom, la première partie de cette énumération hyperbolise la multiplicité de cas individuels et crée un effet de fusion métaphorique entre les différents éléments, et donc de généralisation, effet augmenté par l'emploi de l'asyndète, chaque élément entrant dans le processus d'unification qui en fait un ensemble. La seconde partie de la liste a une valeur toute symbolique : en forme d'inventaire (liste apparemment fermée par les limites de l'alphabet), elle enchaîne des noms moins usuels qui renvoient à des époques lointaines, et multiplie les noms de façon quasi infinie. De plus, comme s'ils voulaient contrarier la désidentification dont ils font l'objet, les personnages se présentent en insistant sur leur nom propre et leur origine :

Je m'appelle Francisco Marques, je suis né à Cheleiros, près de Mafra, à deux lieues d'ici, j'ai une femme et trois marmots en bas âge, j'ai travaillé toute ma vie comme journalier et ne voyant aucun moyen de sortir de ma misère j'ai décidé de venir travailler à ce couvent [...] Je m'appelle Joseph le Petit [...]. Je m'appelle Joaquim da Rocha, je suis né dans les environs de Pombal, où j'ai toute ma famille, c'est-à-dire seulement ma femme, j'ai eu quatre enfants mais tous sont morts avant l'âge de dix ans [...]. Je m'appelle Manuel Milho, je viens de la campagne de Santarém [...]. Je m'appelle João Anes, je viens d'Oporto et je suis tonnelier [...]. Je m'appelle Julien Mauvais-Temps, je suis

natif de l'Alentejo et je suis venu travailler à Mafra à cause des grandes famines dont souffre ma province [...] Je m'appelle Balthazar Mateus, tous mes connaissent sous le nom de Sept-Soleils [...] ce qu'il y a de certain c'est que je suis né ici. (DM, 272-276)¹⁸

- 17 Il s'agit là d'un procédé rhétorico-stylistique très prisé de l'écrivain : de nombreuses énumérations et listes opèrent en faveur de la victimisation et de l'héroïsation des travailleurs, tandis que, en contrepoint, d'autres listes discréditent le pouvoir royal : aux énumérations de métiers impliqués dans la construction du monument (DM, 250/MC, 215), et aux vicissitudes des opprimés (DM, 285, 346/MC, 244-245, 294), l'auteur oppose des listes de biens luxueux et superflus commandés par le roi pour meubler et décorer son couvent (DM, 265-267/MC, 229-231). Ces inventaires renforcent l'inversion des représentations et des valeurs : ils configurent la destitution des soi-disant héros, en carnavalisant les puissants, en « trivialisant » les figures historiques, en même temps qu'ils transforment les représentants du petit-peuple en de courageux et valeureux travailleurs. Les actions des premiers – rois et dignitaires religieux – sont ridiculisées, tandis que les seconds – soldats, paysans, travailleurs – sont victimisés pour renforcer l'idée d'injustice. Ainsi, dans *Le Dieu manchot*, au roi qui construit, tel un enfant, une maquette avec des Lego ou des Meccano (DM, 18, 327/MC, 12, 279), le romancier confronte un Baltasar, manchot et sans formation, capable de construire un couvent et de faire voler la « passerole ».
- 18 Pratiquer la « sociologie des absences » c'est donc, selon Saramago, redonner aux oubliés leur dignité en leur rendant une identité, et en faisant ressortir leur rôle dans l'Histoire, proposant de se débarrasser de certaines représentations qui « ne laissent imaginer que ce qui a été rendu acceptable d'imaginer » (Landemaine 2020, 8).

Rééquilibrer et solidariser le monde

- 19 Parmi ces représentations, le créateur du personnage de Blimunda accorde une place importante à la déconstruction de l'image traditionnelle de la femme qui reçoit « d'un côté la pluie et de l'autre le vent » (*Caïn*, 129) et dont le destin inchangé depuis des siècles est celui de « pondeuse » et de « bête de somme » (*LT*, 122)¹⁹. Femme dépendante de l'homme, sans aucun pouvoir de réflexion et de décision,

son rôle social a été systématiquement effacé, en particulier dans les textes canoniques et religieux. Contre cette absence, l'auteur déconstruit les stéréotypes en effaçant la ligne abyssale discriminatoire créée par la gent masculine pour maintenir son pouvoir, et donc, en « reterritorisant les rapports de genre » (Degavre 2011, 80). Sous sa plume, les femmes passent du statut de spectatrice passive à celui de protagoniste, non pas en les opposant mais bien en les adjoignant aux hommes : il crée des figures féminines lumineuses qu'il place sur le devant de la scène en leur attribuant une puissance contre laquelle la prépotence masculine ne peut rien. Contrairement à de nombreux romans de la même époque où les figures féminines ne parviennent pas à se libérer du poids patriarcal, il n'y a pas dans son œuvre de place pour le stéréotype femme/mère, pour la femme écrasée par le pouvoir masculin ou prisonnière d'une présumée infériorité naturelle. Bien au contraire, les personnages-femmes de Saramago affirment leur nature féminine en dehors de la culture dominante, tenant dans la vie courante un rôle équivalent à celui de leur compagnon, et possédant, en plus, un don ou une capacité de voir la vie et les rapports humains avec clairvoyance :

Mon don n'a rien d'une hérésie, ce n'est pas de la sorcellerie, mes yeux sont ceux que la nature m'a donnés [...] je vois seulement ce qui est de ce monde, je ne vois pas ce qui est au-delà, ciel ou enfer, je ne prononce pas de conjurations, je ne fais pas de passes avec les mains, je me contente de voir [...] (DM, 94)²⁰

- 20 Comme les autres personnages femmes de l'univers saramaguien, Bli-munda a un sens aigu de la collectivité et de l'altérité : « les femmes de Saramago sont de fulgurantes incarnations du meilleur de la condition humaine » (Aguilera 2010, 277) et elles rompent avec l'ordre masculin, avec les « principes de castration régis par les dogmatismes et unilatéralismes idéologiques » (Neto 2012, 164). Quant aux hommes, ils regardent le monde avec les yeux des femmes et en louent les comportements et les conversations, à l'instar de Baltasar qui admire le dialogue entre sa mère et sa compagne :

[...] c'est la grande, l'interminable conversation des femmes, bavardage inconséquent pensent les hommes qui n'imaginent pas que c'est cette conversation qui maintient fermement le monde sur son orbite,

si les femmes ne parlaient pas les unes avec les autres les hommes auraient déjà perdu le sens de la maison et de la planète. (DM, 133)²¹

- 21 Nous pourrions donc qualifier le discours de José Saramago de féministe, peut-être inspiré par les grandes figures féministes de son temps (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva). L'écrivain lui-même commente cette allégation : « je ne sais pas si je suis féminin, mais je suis naturellement féministe. [...] tout ce que j'ai reçu de bon dans ma vie est toujours venu des femmes » (Saramago 1990)²². C'est pourquoi la galerie de femmes qu'il nous propose semble instaurer un monde nouveau, orienté par un autre type de regard où le féminin agit directement sur son organisation, en harmonie avec le masculin. Dans sa cosmovision, seule l'union des deux permet de réinventer, d'engendrer une nouvelle façon d'habiter et de voir le monde :

[...] dans mes livres, la femme est toujours le moteur de l'homme, dans tous les cas de figure. Blimunda est le moteur de Baltazar, dans *Le radeau de pierre* ce sont les femmes qui font bouger les hommes et ce sont encore elles qui questionnent la relation. Et il en est toujours ainsi. (Saramago 1990)²³

- 22 Un autre exemple est celui de Maria Sara qui, dans *l'Histoire du siège de Lisbonne* se présente comme l'archétype du personnage féminin tant espéré par Alexandre Pinheiro Torres dans les années 1970 : « j'aimerais un jour pouvoir évoquer un livre qui attribuerait à la femme une importance politique, économique et spirituelle » (Torres 1976, 182)²⁴. Femme consciente, libre, réalisée professionnellement, ayant construit seule sa propre destinée, elle s'oppose à la vision phallocratique et patriarcale des rapports homme-femme :

[...] le mal réside en vous, les hommes, tous autant que vous êtes, avec votre machisme, quand ce n'est pas la profession c'est l'âge, quand ce n'est pas l'âge, c'est la classe sociale, quand ce n'est pas la classe sociale c'est l'argent, vous déciderez-vous jamais à être naturels dans la vie [...]. (HSL, 302)²⁵

- 23 Après avoir interverti les rôles et les espaces (l'homme passif dans son milieu domestique, la femme économiquement indépendante et hiérarchiquement supérieure dans la sphère professionnelle qui leur est commune), Saramago fait de Maria Sara le moteur de Raimundo : le

couple se construit sur un rapport d'égalité et sur un apprentissage mutuel, et c'est elle qui lui donnera la force de poursuivre son questionnement historique à travers l'écriture d'une nouvelle version de l'histoire du siège de Lisbonne.

24 La lucidité de ces personnages féminins active symboliquement les oppositions entre vision réelle et vision spirituelle, entre le faux et le vrai, entre l'ignorance et la connaissance, entre l'obscurantisme et la clairvoyance. Il s'agit là d'un topos de la fiction saramaguienne symboliquement résumé par Maria Sara : « Allume la lumière – dit-elle – je veux savoir si tout ceci est vrai. » (HSL, 272)²⁶. Avec le personnage de Blimunda qui avait, avant Sara, amplifié et déployé magistralement ce thème puisqu'elle possède le pouvoir merveilleux de voir l'intérieur des hommes pour en capter la volonté, l'auteur applique une épistémologie des absences qui « identifie ce qui manque et s'appuie sur une forme de savoir qui ne réduit pas la réalité à ce qui existe » (Santos 2016, 229). L'écrivain portugais recherche précisément ce que le sociologue préconise : « un angle différent sous lequel les proportions et les hiérarchies établies par la perspective normale sont déstabilisées, de sorte que leur prétention à une représentation de la réalité naturelle, ordonnée et fidèle est renversée. » (Santos 2016, 236). Cette forme de savoir, précise-t-il, « aspire à une conception élargie de la réalité qui inclut les réalités réprimées, étouffées ou marginalisées, ainsi que les réalités émergentes et imaginées » (Santos 2016, 229-230). Il s'agit alors de lutter contre l'aveuglement induit par les structures établies en ouvrant les yeux sur de nouvelles réalités et de nouveaux modes de pensée : « La conscience de notre propre aveuglement, auquel nous sommes obligés de recourir pour dévoiler celui des autres, doit être au cœur d'une nouvelle posture épistémologique qui en appelle à une pluralité des savoirs et des pratiques. » (Santos 2016, 200).

25 Dans *L'Aveuglement*, précisément, le romancier met en scène une cécité collective. Le chaos dans lequel plongent les personnages est le chaos du monde, le même, bien qu'autrement, que celui des conditions de vie dramatiques vécues par les ouvriers de Mafra. Comme pour la construction du couvent, les personnages font l'expérience de la souffrance humaine, physique et morale, l'exploitation, le désespoir, la mort. Colonisés dans le sens où ils sont emprisonnés parce qu'ils sont différents, en dehors de la norme, puis animalisés par des

conditions inhumaines de détention, ils seront sauvés par la femme du médecin – dénomination qui lui confère un caractère universel²⁷ – la seule qui ne soit pas devenue aveugle, au sens propre comme au figuré. En fin de récit, grâce à cette femme, ils retrouveront un espoir de rédemption en recouvrant la sociabilité et la solidarité : « Ils traversèrent une place où des groupes d'aveugles s'amusaient à écouter les discours d'autres aveugles [...]. » (Av, 347-348)²⁸. Ce dénouement renvoie précisément à la pensée de Sousa Santos :

L'épistémologie de la vision interroge sur la validité d'une forme de connaissance dont le point d'ignorance est le colonialisme, et le point de savoir la solidarité. Alors que, dans la forme hégémonique du savoir, nous savons en créant l'ordre, l'épistémologie de la vision interroge sur la possibilité de savoir en créant de la solidarité. La solidarité en tant que forme de savoir est la reconnaissance de l'autre à la fois comme égal, lorsque la différence le rend inférieur, et comme différent, lorsque l'égalité met en danger son identité. (Santos 2016, 229)

- 26 Parce que, comme le dit l'épigraphe de *L'Autre comme moi*, tiré d'un pseudo *Livres des Contraires*, « le chaos est un ordre à déchiffrer », cette faculté retrouvée de communication permettra sans doute aux aveugles de réorganiser et de rééquilibrer leur vie et leur pensée grâce à la lumière d'une autorité féminine.
- 27 Pour toutes ces raisons, le point de vue éthique et axiologique de l'auteur ne peut être dissocié de la vision du monde d'un citoyen qui combat littérairement l'inégalité, l'injustice et l'individualisme. Rendant aux discriminés et oubliés du récit national, une identité, un pouvoir de lucidité, de solidarité, et de résistance, le romancier pratique sous forme fictionnelle une sociologie des absences telle que la définit Sousa Santos, c'est-à-dire une espèce de « muséologie sociale » qui dénonce les failles de l'histoire institutionnelle et « s'intéresse à la mémoire de ceux qui ne parviennent pas à oublier les souffrances injustes causées par la domination capitaliste, colonialiste et patriarcale, et qui invoquent ce souvenir comme partie intégrante de leur lutte contre ceux qui refusent de se souvenir » (Santos 2018, 333).
- 28 Cette perspective confirme et renforce la dimension humaniste de la pensée profonde de José Saramago, qui se révèle également dans ses *Cahiers de Lanzarote* et dans nombre de ses déclarations, comme

lorsqu'il évoque la genèse du personnage de Blimunda : « cette femme s'est faite elle-même. Je ne l'ai jamais imaginée comme ceci ou comme cela. Le personnage s'est forgé pendant le processus d'écriture. Et elle a surgi, elle m'est apparue avec une force que, à partir d'un certain moment, je me suis contenté d'accompagner. » (Saramago 1991)²⁹. Si l'on en croit cette déclaration, les personnages saramaguïens ne font pas l'objet d'une construction intellectuelle mais ils émergent du plus profond de son être, pour se dévoiler dans l'acte d'écriture, leur caractère humaniste se présentant ainsi comme le reflet fictionnel de l'humanisme de leur créateur qui s'est donné comme tâche de ramener à la mémoire collective tous ceux qui ont été oubliés en leur donnant le pouvoir de traverser la ligne abyssale entre le nord et le sud.

- 29 Ce faisant, José Saramago applique dans ses récits une « grammaire de la dignité » qui, selon Sousa Santos, permet de dépasser les « exclusions abyssales instaurées par l'arrogance monoculturelle du paradigme occidental moderne qui l'a conçu » (Santos, Martins 2019, 22)³⁰. L'écrivain défend des droits humains qui vont bien au-delà des droits humains conventionnels, ceux qui, selon le sociologue, dans la modernité occidentale « ont comme limite ontologique l'impossibilité de reconnaître la pleine humanité des sujets qui sont abyssalement exclus » (Santos, Martins 2019, 21)³¹. Aussi, la perspective utopique de Saramago constitue-t-elle selon Miguel Real une « tentative d'instauration paradigmatique d'une nouvelle culture, d'une nouvelle société et l'établissement d'une autre forme de pouvoir, triple subversion des paradigmes qui régissent la Civilisation Occidentale » (Real 2021, 178)³². Rejetant la vision libérale de l'eurocentrisme, défendant la collectivité contre l'individualité, se dressant contre les excès des humains non seulement de son pays d'origine mais de toute la collectivité humaine, et contestant les types et modèles de connaissance et de rationalité dominants, le discours de José Saramago s'inscrit volontairement, et sans aucun doute, dans un processus de décolonisation de la pensée.

_____ José Saramago. *O pássaro que pia pousado no rinoceronte*. Porto: Porto Editora, 2022.

DEGAVRE, Florence. « La pensée des femmes et développement ». In GUERRIN, Isabelle, HERSENT, Madeleine et Laurent FRAISSE (dir.). *Femmes, économie et développement*. Toulouse : Erès, 2011, p. 63-84.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. « Maria Sara como personagem de relevância: a figuração de um novo feminino por José Saramago no romance português ». In REIS, Carlos, ARNAUT, Ana Paula et Sara GRÜNHAGEN. *Revista de Estudos Literários n° 12 - José Saramago - personagens, refigurações, sentidos*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2022, p. 185-201.

LANDEMAINE, Mickaël. « Les “épistémologies du Sud” : quels apports et quelles incitations pour le monde associatif dans une perspective de transformation vers davantage de soutenabilité ? ». HAL. Février 2020, p. 3. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02474828> [Consulté le 02/03/2022].

LEVÉCOT, Agnès. *Le roman portugais contemporain. Profondeur du temps*. Paris : L'Harmattan, 2009.

_____ « Ele é os trabalhadores de Mafra... Figuração das personagens coletivas em *Memorial do Convento* ». In REIS, Carlos, ARNAUT, Ana Paula et Sara GRÜNHAGEN. *Revista de Estudos Literários n° 12 - José Saramago - personagens, refigurações, sentidos*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2022, p. 19-43.

_____ « Profondeur du temps. Un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XX^e siècle. » Thèse de doctorat en Études Lusophones. Sorbonne Nouvelle : Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2007.

NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. Curitiba: Appris, 2012.

REAL, Miguel. *Pessoa & Saramago*. Lisboa: Ed. Dom Quixote, 2021.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Ed. Caminho, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Épistémologies du Sud, Mouvements citoyens et polémique sur la science*. Paris : Desclée de Brouwer, 2016.

_____ « Épistémologies du Sud et militantisme académique » (entretien avec Boaventura de Sousa Santos réalisé par Baptiste GODRIE). *Érudit - Sociologie et Sociétés : Injustices épistémiques* [en ligne]. Volume 49, n° 1, printemps 2017, p. 143-149. <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2017-v49-n1-socsoc03347/1042809ar/> [Consulté le 8/11/2022].

_____ *O Fim do Império cognitivo*. Lisboa: Almedina, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa et Bruno Sena MARTINS (dir.). *O Pluriverso dos direitos humanos*. Lisboa: Edições 70, 2019.

SARAMAGO, José. *LC : Levantado do Chão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

_____ *RT : Relevé de terre*. Traduction de Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 2012.

_____ MC : *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999 (28^e édition) [1982].

_____ DM : *Le Dieu manchot*, Traduction de Geneviève Leibrich. Paris : Albin Michel, 1987/1995.

_____ HCL : *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

_____ HSL : *Histoire du siège de Lisbonne*. Traduction de Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 1992.

_____ EC : *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

_____ Av : *L'Aveuglement*. Traduction de Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 1997.

_____ TN : *Todos os Nomes*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____ TLN : *Tous les noms*. Traduction de Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 1999.

_____ Caïn. Traduction de Geneviève Leibrich. Paris : Seuil, 2011.

_____ Conferência de 19 de Julho de 1990, Faculdade de Letras de Lisboa. Annexe C à la Thèse de Doctorat de Agnès Levécot, « Profondeur du temps. Un certain regard sur le roman portugais du dernier quart du XX^e siècle » – Sorbonne Nouvelle, 10/12/2007.

_____ « Antevisão de Bli-munda » (entrevista de Maria João Avilez). *Jornal Público*. Lisboa: 9 de maio de 1991.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: 1976.

1 « As linhas abissais, no seu poder para separar entre realidades e pessoas, operam não apenas pelas fronteiras e geopolíticas e pelos mares e muros que dividem mundos, mas também, de modo intersticial, separando de forma subtil realidades contíguas, às vezes na mesma rua ou numa mesma cidade. »

2 Notre traduction.

3 Saramago cité par Aguilera 2022, p. 43 (Voir bibliographie) [Notre traduction].

4 Par souci de clarté, je ferai désormais usage des abréviations suivantes pour les traductions : TLN pour *Tous les noms* ; RT pour *Relevé de Terre* ; Av pour *L'Aveuglement* ; HSL pour *l'Histoire du siège de Lisbonne* ; DM pour *Le Dieu manchot* ;

5 « [...] hipótese irónica em que a mentira, parecendo estar a repetir-se a si mesma, tornaria a ser verdade. » (TN, 243).

6 « As obras do acaso são infinitas. » (TN, 243).

7 « Às vezes, uma pessoa põe-se a ler a história desta terra portuguesa e há desproporções que nos dão vontade de sorrir, é o menos que se pode dizer, muito mais cabimento teria aqui o riso declarado. » (LC, 271).

8 « [...] é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como o da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu [...] » (EC, 253).

9 « Mas tudo isto pode ser contado de outra maneira. » (LC, 14).

10 Notre traduction.

11 « O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província. » (MC, 237).

12 Construit au XVIII^e siècle pour alimenter Lisbonne en eau.

13 Notre traduction.

14 « Um dia terão lástima de nós as gentes do futuro por sabermos tão pouco e tão mal [...] » (MC, 123-124).

15 « Já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só por isso escrevemos [...] » (MC, 244).

16 Voir Levécot 2022.

17 « Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaro, António e Joaquina, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetano, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribuída, principalmente se miserável [...] Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados. » (MC, 244).

18 [Nous soulignons]. « O meu nome é Francisco Marques, nasci em Cheleiros, que é aqui perto de Mafra, umas duas léguas, tenho mulher e três filhos pequenos, toda a minha vida foi trabalhar de jornal, e, como da miséria não via jeito de sair, resolvi vir trabalhar para o convento [...] O meu nome é José Pequeno [...]. Chamo-me Joaquim da Rocha, nasci no termo de Pombal, lá tenho a família, só a mulher, filhos tive quatro, mas todos morreram antes de fazerem dez anos [...]. O meu nome é Manuel Milho, venho dos campos

de Santarém [...]. O meu nome é João Anes, vim do Porto e sou tanoeiro [...] deixei a família no Porto, lá se vão governando, há dois anos que não vejo a mulher [...]. O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província [...] O meu nome é Baltasar Mateus, todos me conhecem por Sete-Sóis em casa [...] o certo é ter nascido aqui. (MC, 235-238).

19 « De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga. » (LC, 125).

20 « O meu dom não é heresia, nem feitiçaria, os meus olhos são naturais. [...] Eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mão, só vejo [...] » (MC, 79).

21 « [...] é a grande, interminável conversa das mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens, nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o rumo da casa e do planeta. » (MC, 111).

22 « não sei se sou feminino, mas naturalmente sou muito feminista. [...] mas aquilo que, na minha vida, eu recebi de bom veio sempre da mulher. » (Saramago 1990).

23 « [...] nos meus livros a mulher é sempre o motor do homem, em todos os casos. A Blimunda é o motor de Baltazar [...] na *Jangada de Pedra* são as mulheres que põem os homens em movimento e são as mulheres que questionam a relação e isso acontece sempre. »

24 Cité par Girola 2022, 190.

25 « [...] o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida [...]. » (HCL, 330).

26 « Acende a luz, disse ela, quero saber se isto é verdade. » (HCL, 295).

27 Dans *Memorial do Convento* déjà, par la voix du Père Bartolomeu, l'auteur insiste sur l'inutilité de nommer certains personnages, en particulier la femme: « estou que uma mulher é uma só no mundo, só múltipla de aparência, por isso se escusariam outros nomes. » (MC, 147).

28 « Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos [...]. » (EC, 295).

29 Notre traduction.

30 Notre traduction.

31 Notre traduction.

32 Notre traduction.

Français

Dans cet article, nous nous proposons de réévaluer la dimension humaniste de la pensée de José Saramago à la lumière des *Épistémologies du Sud* formulées par Boaventura de Sousa Santos. En questionnant les rapports de domination induits par la triade capitalisme, colonialisme et patriarcat qui a généré inégalités et injustices, et en pratiquant une « grammaire des absences » préconisée par le théoricien, le romancier a anticipé littérairement la pensée du sociologue qui définit le Sud comme étant une métaphore de la souffrance humaine.

Português

Neste artigo, propomos reavaliar a dimensão humanista do pensamento de José Saramago à luz das *Epistemologias do Sul* formuladas por Boaventura de Sousa Santos. Ao questionar as relações de dominação incutidas pela tríade capitalismo, colonialismo e patriarcado que originou desigualdades e injustiças, e ao praticar uma «gramática das ausências» preconizadas pelo teórico, o romancista antecipou literariamente o pensamento do sociólogo que define o Sul como sendo uma metáfora do sofrimento humano.

English

In this article, we propose to begin a process of re-evaluation of the humanist dimension of José Saramago's thought in the light of the *Southern Epistemologies* formulated by Boaventura de Sousa Santos. By questioning the relations of domination induced by the triad of capitalism, colonialism and patriarchy that generated inequalities and injustices, and by practicing a «grammar of absences» advocated by the theorist, the novelist has literary foreshadowed the thought of the sociologist who defines the South as a metaphor for human suffering.

Mots-clés

José Saramago, Boaventura de Sousa Santos, épistémologie, sociologie, décolonialité

Keywords

José Saramago, Boaventura de Sousa Santos, epistemology, sociology, decoloniality

José Saramago, décolonisateur de la pensée

Palavras chaves

José Saramago, Boaventura de Sousa Santos, epistemologia, sociologia, decolonialidade

Agnès Levécot

CREPAL - Sorbonne Nouvelle agneslev@gmail.com

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

A escrita dramaturgical de José Saramago: dissonância, reconfiguração e utopia

L'écriture dramaturgique de José Saramago : dissonance, reconfiguration et utopie

Saramago's Dramaturgical Writing: Dissonance, Reconfiguration and Utopia

Leonor Martins Coelho

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1570>

Leonor Martins Coelho, « A escrita dramaturgical de José Saramago: dissonância, reconfiguração e utopia », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 09 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1570>

CC BY

A escrita dramaturgical de José Saramago: dissonância, reconfiguração e utopia

L'écriture dramaturgique de José Saramago : dissonance, reconfiguration et utopie

Saramago's Dramaturgical Writing: Dissonance, Reconfiguration and Utopia

Leonor Martins Coelho

Texto integral

Introdução

A noite – a (re)escrita da História, resistência e utopia

Que farei com este livro? – tempos disfóricos e resiliência do artista

A segunda vida de Francisco de Assis – um olhar crítico sobre a mercantilização do mundo

In Nomine Dei – religião, intolerância e conflito

Don Giovanni ou *O dissoluto absolvido* – a (des)construção do mito

Conclusão

Texto integral

Todas as peças de teatro que escrevi resultaram de convites e de propostas.

In Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*

Em Saramago, o teatro só é espelho se, na unificação formal das múltiplas imagens que produz, não deixar de apontar o sentido de um futuro de igualdade e de liberdade.

Miguel Real e Filomena Oliveira, *As 7 vidas de José Saramago*

Introdução

- 1 Publicadas¹ entre 1979 e 2005, as cinco peças de teatro de José Saramago seguem as linhas temáticas que atravessam a produção do escritor. A História, a religião, a política e a ideologia inscrevem-se nos enredos dramáticos, permitindo ao autor denunciar inúmeras disso-

nâncias. A esses vetores estruturantes, soma-se a desconstrução mítica com sentido crítico e renovador, em termos sociais, culturais e políticos. Ao longo das tramas, o escritor denuncia os poderes instituídos durante séculos, sugerindo, através de um olhar crítico e autorreflexivo, uma alternativa à disforia. É possível (entre)ver na escrita dramaturgica um despertar mais solar para uma população oprimida ou desconsiderada. Irrompe, de facto, nas propostas dramáticas saramaguianas um tempo mais harmonioso que devolve esperança ao homem e à sociedade.

- 2 Escritos por encomenda (Seródio 1997, 33; Zurbach 1999, 151), os textos teatrais costumam ser desvalorizados, ainda que contribuam para a coerência do traçado escritural do autor. Através de um olhar denunciador, José Saramago desmascara os discursos abusivos e reflete sobre o lugar do homem na sociedade, em diferentes tempos e circunstâncias. Propomo-nos analisar *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005) à luz destas premissas², porque o escritor assume a politização da palavra, apelando à consciencialização cívica quer em termos individuais, quer em termos coletivos.

A noite – a (re)escrita da História, resistência e utopia

- 3 Em “História, romance, alegoria”, Carlos Reis afirma que “[u]m dos temas estruturantes do pensamento de José Saramago é, evidentemente, a História, a sua interpretação e a sua inscrição literária” (Reis 2022, 11). No campo dramaturgico, a revisitação da História é, de igual modo, relevante. A primeira peça de Saramago versa sobre a noite da Revolução dos Cravos e o modo como uma redação de um jornal vai acompanhar a mudança de regime político em Portugal (Velooso 2020, 496)³. Trata-se de um drama de teor histórico, em dois atos, vindo a escrita a perspetivar os abalos políticos contra o governo de Marcelo Caetano, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e a censura levada a cabo pelos avaliadores do Exame Prévio na noite da Revolução, momento que coloca fim ao Estado Novo⁴. Desde logo se verifica o carácter interventivo que se inscreve nesta proposta

- dramática, através de um cunho realista e crítico na avaliação social e política do momento.
- 4 O diretor Máximo Redondo permanece fiel a uma prudência pactuante com o poder instituído. Considera que, face à força dos revoltosos, cabe aos jornalistas dominarem os ânimos e evitarem a agitação política e social. Abílio Valadares, chefe da redação, faz prova de ostentação no cargo que exerce, sendo contrariado não só por Manuel Torres, redator de província, mas também, a título de exemplo, por Jerónimo, chefe da tipografia.
 - 5 O primeiro ato declina-se nas diferenças entre Valadares e Torres. Numa conversa conflituosa entre ambos, revelar-se-á a face sombria de Abílio Valadares. Manuel Torres sustentará que o abismo entre eles é grande, que a falta de verticalidade do chefe da redação é reprovável, que os subornos ou o consentimento da corrupção denunciam uma postura cúmplice com o sistema. Valadares critica o idealismo do colega e a utopia que deseja ver impressa, em particular a que se inscreve num futuro democrático e livre que permita uma sociedade igualitária, justa e fraterna. Valadares e Torres opõem-se nas suas inclinações políticas e no modo como encaram a profissão. O primeiro resvala para o patético e para o grotesco; o segundo eleva-se na sua condição de homem crítico e ético, revelando-se incansável na busca da “verdade e justiça” (Santana 2008, 142). Numa longa tirada que marca o primeiro ato, Torres questiona a neutralidade e a objetividade do jornalismo, apresentando-se, também, esta proposta dramática como uma reflexão sobre o mundo da comunicação, meio que Saramago conhece bem como cronista-editorialista desde final dos anos 60 nos jornais *A Capital*, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*.
 - 6 Depois da transmissão de “Grândola, vila morena” (Saramago 2014, 65), “a senha de partida dada aos revolucionários de Abril” (Mendonça 1980, 85), Torres vai auscultar os rumores das ruas de Lisboa, trazendo para a redação os clamores do fim da opressão. Dentro do próprio jornal, outras vozes juntam-se à do jornalista. Manuel Torres vai, de certo modo, liderar o processo de dar voz aos subalternos do Diretor e de um Administrador que continua preocupado com os prejuízos para o jornal. Embora Jerónimo e Damião sejam fundamentais na forma como enfrentam os poderios vigentes⁵, é Torres quem apela a

que todos os defensores da liberdade se juntem para firmarem o fim do fascismo em Portugal. De facto, caberá aos profissionais do matutino optarem por uma edição que informe os leitores do rumo da História, contrariando a passividade do jornal e imprimindo, portanto, “linhas novas” (Saramago 2014, 126) que anulem autoritarismos e servilismos.

Que farei com este livro? – tempos disfóricos e resiliência do artista

- 7 A peça *Que farei com este livro?*⁶ está relacionada com “a problemática da publicação de *Os Lusíadas* [ao dramatizar] o desinteresse do rei e da corte, a miserável situação material do poeta e de sua mãe, as relações com a Inquisição, o negócio do impressor” (Seixo 1999, 32). O leitor ficará a conhecer a situação geopolítica da época, em particular a que antecede a malfadada viagem para o norte de África, que marca o fim da soberania de Portugal. A ação dramática situa-se, portanto, antes da derrota de Alcácer-Quibir e de Portugal se encaminhar para a semiperifericidade global (Santos 130-136), mais precisamente entre 1570 e 1572.
- 8 Luís de Camões, Diogo do Couto e Damião de Góis tentam contrariar as vicissitudes da sociedade reduzida ao poder da igreja, às contendas políticas ou às intrigas da Corte. Mostram-se capazes de superar as disforias ditadas pelos poderios sociais, políticos e religiosos, mas sofrem consequências por criticarem o sistema vigente. A peça de teatro enumera as condicionantes políticas, como a recusa do rei D. Sebastião em contrair matrimónio, o desejo da avó D. Catarina de aproximar Portugal de Castela ou a peste a grassar em Lisboa. Como refere Cândido de Oliveira Martins (2022, 52), este cenário distópico é pouco propício à condição do artista.
- 9 É no segundo ato da peça de teatro que a visão crítica dos tempos se acentua. Um ano após o seu regresso da Índia, Camões não conseguiu, ainda, dar à estampa *Os Lusíadas*. O reino enclausura-se, cada vez mais, no conservadorismo e na rigidez ditada pelos poderes instituídos, vindo o primeiro quadro, nomeadamente o diálogo que se estabelece entre Camões, Diogo do Couto e Damião de Góis, a vincar as inúmeras dissonâncias que Portugal atravessa.

- 10 Num contexto autoritário imposto pela austeridade régia, Camões precisa de um parecer do Santo Ofício e do financiamento de um mecenas para que o livro seja dado à estampa⁷. Após um ano e meio de espera, Luís de Camões revelará a Francisca de Aragão que teve licença para imprimir. Contudo, para guardar o privilégio quanto à guarda da propriedade da obra, comprometeu-se com el-rei a “cantar os seus feitos futuros em Marrocos” (Saramago 2019, 161). Trata-se de uma situação que o envergonha, o que leva Francisca de Aragão a propor-lhe os “trinta ou quarenta mil réis” (Saramago 2019, 163) para a feitura do livro, desobrigando-o desse compromisso que o tornaria o escritor do regime.
- 11 O recetor da peça *Que farei com este livro?* depreende que a crítica saramaguiana é transversal a períodos distintos, como sublinha Luiz Francisco Rebello, para quem “a distanciação no tempo funciona como um meio de projectar uma luz reveladora sobre o presente” (Rebello 2019, 9). Apesar de o texto se inscrever no século XVI, por analogia, o escritor reprovava, também assim, o sistema ditatorial que silenciou Portugal durante as largas décadas que esteve em vigor no século XX.

A segunda vida de Francisco de Assis – um olhar crítico sobre a mercantilização do mundo

- 12 *A segunda vida de Francisco de Assis* “vai constituir um grau mais na ficcionalização do tempo histórico, passando para a actualidade o prolongamento da acção do santo e transportando-lhe o significado numa metáfora conjunta e lapidar” (Seixo 1999, 33-34). O enredo dramático tem lugar numa “época indefinível” (Saramago 2018a, 22), como refere uma das didascálias do primeiro ato. Contudo, o leitor compreende que a época encenada, através do recurso à paródia, espelha o sistema neoliberal que marca os tempos hipermodernos (Lipovetsky, Charles 2006, 14), vindo a ideologização política que a paródia permite a dar conta do pensamento autoral sobre as disforias do sistema criticado no texto (cf. Brillhante 1988, 124-125).
- 13 Nessa transcontextualização própria da paródia (Hutcheon 1989, 48), a peça de teatro dialoga com o fantasioso e com um certo realismo

mágico porque “o passado histórico e o presente fundem-se através da quebra da convenção cronológica” (Zurbach 1999, 154), trazendo, para a urdidura do texto, um fantasma. Trata-se de Francisco de Assis que, nesta sua segunda vida, vai encontrar a Ordem que fundara sob o signo da singeleza e da santidade imersa no frenesim do lucro empresarial. A Companhia, transformada numa multinacional com agentes espalhados pelo mundo, dirigida pelo pai e pelo irmão de Francisco, ergue-se na megalomania de um sistema tecnocrata e economicista bem organizado.

- 14 A mãe do protagonista, apesar de surpreendida com este inesperado reencontro, uma vez que o julgava morto, explicar-lhe-á o *modus operandi* da Companhia: “Agora vendemos. Vendemos tudo, até aquilo que poderíamos dar de graça: esperança, fé, caridade.” (Saramago 2018a, 29). O escritor traz Francisco de Assis para a era de uma economia de mercado e do lucro. Este procurará reverter os caminhos distópicos seguidos por Pedro e Elias, repondo uma gramática do sentido da vida. De certa forma, Saramago antecipa algumas das propostas tecidas por Erik Olin Wright em *Como ser anticapitalista no século XXI*, para quem o anticapitalismo deve ser, por um lado, uma atitude moral que aponte os malefícios e injustiças no mundo em que vivemos, e, por outro lado, uma atitude prática que incentive à construção de uma alternativa.
- 15 O segundo ato envereda claramente pela confirmação do funcionamento disfórico do mundo empresarial, quer pela duplicidade e pressão dos dirigentes, quer pelo desdém e desmérito para com os subalternos. Por isso, o texto não descarta uma política democrática, assunto particularmente caro a Saramago. Numa eleição que vai ditar o futuro de Francisco na Companhia, a questão do funcionamento democrático, do sistema eleitoral e da abstenção⁸ será problematizada na posição tomada por Rufino, abstendo-se numa primeira votação para depois mudar o sentido do seu voto e se colocar ao lado do poder representado por Elias. Contudo, ao lado de Francisco, permanecem Leão, Junípero, Pica e Clara.
- 16 O segundo ato focará o mundo de Pica, Inês, Jacoba e Clara. Secretárias da Companhia, conhecem o papel comumente atribuído aos subalternos. O papel que as mulheres podem – ou devem – ocupar na contemporaneidade é assim relevado. Francisco acredita na

força de cada indivíduo – homem ou mulher –, afastando-se da visão sexista que a cultura e a Igreja promoveram durante largos séculos. Por isso, Pica e Clara vão ocupar um papel fundamental na equação que se redesenha. É no fim do enredo dramático que a desconstrução da imagem de Francisco se opera. Ainda que a História apresente Francisco de Assis como um ser singelo, o enredo dramático dá-lhe outras roupagens. Primeiro, obstinado e até hostil na forma como se apresenta no seu regresso; depois, mudando o seu comportamento. A reformulação identitária inscreve Francisco de Assis no plano da ação. Ao optar pelo nome de nascimento, ele acentua o mecanismo do ímpeto visando, com esta motivação, erguer uma sociedade melhor. O sentido utópico levará o protagonista a conferir um novo rumo ao grupo, optando pelo nome original, mas que deixe entrever um futuro relacional e paritário, mais consentâneo com a alterglobalização; um futuro que não se vincule aos modelos ostensivos, frenéticos e disfóricos, mas que procure conciliar as múltiplas vozes e os diferentes ritmos da mundialização.

***In Nomine Dei* – religião, intolerância e conflito**

- 17 *In Nomine Dei* dramatiza as lutas travadas entre católicos e protestantes, em Münster, no século XVI, em particular as que têm lugar entre maio de 1532 e junho de 1535⁹. Através de uma visão autorreflexiva da história do Ocidente, característica da produção romanesca saramaguiana, como nos recorda Ana Paula Arnaut (1999, 329), *In Nomine Dei* chama a atenção para os flagelos alicerçados na intolerância religiosa, na repetição do erro social, na anulação da diferença identitária e no gosto desmedido do poder. O escritor, ainda que comumente designado por ateu, sustenta um conhecimento judaico-cristão da contenda que atingiu a Europa do século XVI. A teia de ecos e a matéria cultural que se espraia no texto revelam uma crítica à religião destrutiva e aniquiladora.
- 18 Os sete quadros que compõem o primeiro ato apresentam o conflito religioso, em particular o que se refere ao batismo infantil. Para os católicos, este sacramento segue a tradição cultural e, por isso, as crianças são batizadas na mais tenra idade. Para os anabatistas, as crianças não têm opinião sustentada, devendo receber o sacramento

na idade adulta. Podemos ainda verificar outras diferenças apontadas por Rothmann, como a crítica à comunhão com caráter sacrificial, o que levará à problemática da transubstanciação¹⁰ e à escolha da língua franca na eucaristia em vez do latim, permitindo a todos os fiéis a compreensão da mensagem cristã.

- 19 A prática da intertextualidade (Bakhtine 1970, 5; Genette 1982, 8, 14, 16) desvendada no texto revela a presença de inúmeros coros, nomeadamente o coro dos eclesiásticos, dos católicos, dos luteranos, dos anabatistas, dos radicais ou do coro geral, que acentua o trágico do momento vivido em Münster. Trata-se, pois, de uma tragédia moderna marcada pela crise religiosa e de relações pessoais. Num jogo com a tradição de um género literário que caiu em desuso (Steiner 2006, 4-5), ainda que possa ser renovado, a multiplicidade de coros e a intertextualidade com a tragédia visam interrogar a religião, a construção da cidade como uma contrautopia, o sentido político dos decisores da nova urbe e as perspectivas humanas de quem nela habita.
- 20 A chegada a Münster do profeta Jan Matthys renova a esperança dos anabatistas, mas também incentiva a novos ódios. A sua entrada na cidade é acompanhada de fenómenos meteorológicos extremos, numa alusão ao modo apocalíptico que ele vai semear. Com o propósito de fundar uma Nova Jerusalém, surge acompanhado pelo recém-batizado Jan van Leiden, que, por sua vez, é seguido pela primeira mulher, Gertrud von Utrecht. Matthys batizará, de imediato, Rothmann e Knipperdollinck, e o leitor percebe o poder que detém e que não quererá partilhar, não tardando a gerar novos conflitos.
- 21 Matthys não ouve os avisos de Gertrud von Utrecht: “Lembra-te que a morte sempre atraiu a morte.” (Saramago 2018c, 77). Num ato irracional, Matthys decide enfrentar os católicos, sendo degolado pelos apoiantes de Waldeck. O livro vai sobretudo expor a hipocrisia de Jan van Leiden, que invoca e deturpa os textos sagrados, levando Matthys a sair de Münster para enfrentar o bispo católico. Trata-se de uma falácia com aproveitamento forjada nas mensagens bíblicas, mas com intenção governativa. Assim, este novo profeta apressa-se a tomar o lugar do seu antecessor, vindo de imediato a fazer prova de autoritarismo, lembrando a atitude de Nabucodonosor¹¹, que também procurou anular a memória e a História ao enveredar por um registo

autoritário e totalizante. É, aliás, neste segundo ato que Berndt Knipperdollinck exige que se queimem os livros e se destruam as imagens¹². Se, por um lado, revela que o protestantismo não necessita de ícones na demonstração da sua fé, por outro lado, sustenta que os sistemas ditatoriais tendem a atos de loucura contra a cultura e a memória de um povo.

- 22 Jan van Leiden começa por abolir o Conselho Municipal, nomeia, de seguida, os Juizes das Tribos de Israel para então os destituir. Através da paródia, da ironia e da carnavalização (Bakhtine 1970, 5), o terceiro ato vai mostrar que, num ambiente sombrio e mórbido ditado pelo conflito, Jan van Leiden usurpará todos os direitos, concentrando o poder em suas mãos.
- 23 A guerra altera o número de habitantes em Münster. Por isso, Jan van Leiden instaura a poligamia para reverter a situação. A peça de teatro revela o momento em que a fé e a libido se confundem para melhor servirem os impulsos deste novo rei. Os seus comportamentos sombrios confirmar-se-ão no final do enredo. Qualquer sinal de reprovação é punido e os críticos de Jan van Leiden são executados em praça pública. Trata-se de execuções que roçam o aparato festivo, contribuindo para o efeito carnavalesco que atravessa o texto dramático. O final do livro assenta numa estética barroca. Apesar do ambiente sombrio e da fome, Jan Van Leiden ordena que os súbditos dancem diante do trono do rei. Em clima de folia, ele ditará regras de extermínio para que a escassa população de Münster possa sobreviver, expondo “mulheres, velhos, crianças” (Saramago 2018c, 161) à morte.
- 24 A manipulação da linguagem, que se verifica ao longo do texto, é particularmente visível nos cinco quadros que compõem o terceiro ato. Esta situação será ainda prática comum para duas personagens que surgem no final da peça de teatro, com graves consequências neste campo de guerra. Trata-se de Hans van der Langenstraten e Heinrich Gresbeck, que irrompem no cenário qual *Deus ex machina*. Certos de que a misericórdia de Deus parece ter abandonado a localidade e os seus habitantes, abrem as portas de Münster aos católicos.
- 25 Vale a pena destacar o papel que a mulher ocupa no enredo dramático. A mulher foi durante séculos enclausurada numa subalternidade cultural, social e física. Esta proposta dramática parece

confirmar uma visão palingenésica expressa em inúmeros romances, como acontece, por exemplo, em *Memorial do Convento*. Também nesta proposta dramática o escritor sugere que o mundo pode ser refeito a partir de um princípio feminino¹³. A figura de uma mãe, personagem não nomeada, que quer que o filho seja batizado, anuncia-se sob o signo da ponderação e do raciocínio crítico. Ainda que seduzida por ambas as fações, acaba por concluir que deverá ser ele a procurar, mais tarde, a fé católica ou a fé protestante. Apresenta-se, pois, defensora do livre-arbítrio e da liberdade de expressão que cada indivíduo deve ter em sociedade. Forte e destemida, esta mulher anuncia outras que serão introduzidas na cena do conflito. Assim acontece com Hille Feiken, assim acontecerá, sobretudo, com Gertrud. Ela anula o estereótipo da passividade e da subserviência comumente atribuído ao gênero, revelando que os males da humanidade foram quase sempre perpetuados por homens, por terem sempre sido as vozes majoritárias e poderosas da história da humanidade.

Don Giovanni ou O dissoluto absolvido – a (des)construção do mito

- 26 *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*¹⁴ vai contribuir para desconstruir o mito de Don Juan, com presença notória na Europa desde a versão apresentada por Tirso de Molina, a saber *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630)¹⁵.
- 27 Don Juan faz parte dos quatro mitos que enformam o imaginário ocidental, em particular os que se vinculam ao individualismo da época moderna¹⁶. A tradição literária inscreve um mito que percorreu séculos e cartografias diferentes sob o signo do engano, da libertinagem e da prepotência, mas oferece renovados matizes, como os que configuram, por exemplo, traços românticos e nostálgicos (Brunel 1988, 487). As reformulações de Don Giovanni possibilitam “a sobrevivência do mito nos tempos modernos” (Sequeira 2009, 204). A proposta de Saramago, por sua vez, permite conhecer uma versão resultante da sua ideologia e da sua postura perante a sociedade.
- 28 O escritor dialoga com outras versões, partilhando da observação de que todo o texto é transformação de outro texto (Kristeva 1969, 64). José Saramago retoma o mito e recria a história de Don Juan, apre-

sentando ao leitor uma versão humorístico-sarcástica do eterno sedutor, subvertendo, portanto, parte dos discursos herdados. Constituído por um prólogo e seis cenas, o texto saramaguiano sustenta o polimorfismo de um mito (Rousset 1981, 32; Wunenburger 1994, 49; Walter 2005, 264), em consonância com uma recepção mais atual. A proposta de Saramago¹⁷ permite aos personagens apresentarem uma renovada conformação cultural, social e identitária, optando o autor pela desconstrução parodística ao dialogar com as (re)criações que os séculos foram fixando. Numa reavaliação crítica própria da paródia (Hutcheon 1991, 20), o leitor/espetador da época hodierna não acredita que todo o homem é um vilão, nem concebe que a mulher possa continuar a ser vista como uma alma inocente. Nessa “transcontextualização irônica” (Hutcheon 1989, 48), o escritor dará uma imagem debilitada do sedutor, revelando sobretudo as atuações femininas.

- 29 A peça *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* vem acompanhada por uma epígrafe provinda de um provérbio: “Nem tudo é o que parece”. A tonalidade proverbial revela o gosto pelo recurso ao excêntrico e ao popular por parte de Saramago. Mas vale sobretudo a pena mostrar como, nesta proposta lúdica e arrojada, Saramago reconfirma o mito sob o signo do desengano e do logro, não só na atitude de Don Juan, mas também na atuação de Dona Elvira e de Dona Ana. A proposta dramática de José Saramago aponta, sobretudo, a malícia das mulheres. O sedutor sustenta que não viola mulheres e que não abusou de Dona Ana. Afirma, ainda, que foi ela a abrir a porta, julgando tratar-se do noivo, “a quem, pelos vistos, costuma receber no seu quarto, a ocultas do pai” (Saramago 2018b, 30). Esta observação irônica e sarcástica vai ao encontro da denúncia da frivolidade de algumas mulheres que se escondem sob a aparência da fragilidade e da inocência. O autor desconstrói sobretudo a imagem “do eterno sedutor” (Rodrigues 1960, 13), parodiada pela estratégia levada a cabo por Dona Elvira e Dona Ana.
- 30 Dona Elvira elimina o catálogo onde consta a desonra de inúmeras mulheres, e em jeito carnavalesco (Bakhtine 1970), o protagonista será ridicularizado. Sob o signo da máscara e da paródia, Don Giovanni é escarnecido por duas mulheres que entoam em simultâneo: “nascestes morto entre as pernas” (Saramago 2018b, 78). A peça expõe a transgressão à masculinidade, sublinhando agora a fragilização do

protagonista e a sua humanização. Sem provas escritas, Don Giovanni não pode atestar o seu ímpeto vital. O mito do eterno sedutor está, portanto, desconstruído.

- 31 Enfraquecido, Don Giovanni fica assim absolvido dos seus impropérios lascivos. As mulheres dão-se a conhecer na versão diabólica. Mas é a mulher, enquanto companheira amorosa e ser racional, que mudará o rumo do enredo dramático. Zerlina é a mulher que aceita Don Giovanni nas suas conformações identitárias dissonantes porque deseja reencontrar-se como mulher, capaz de seguir o amor e pôr cobro a uma relação sem sentido. O escritor revisita o mito de Don Juan para reproblematicar funções que desempenhou no passado, dando a ver uma roupagem diferente, em consonância com novos públicos. O peso da culpa e da dicotomia bem/mal perdeu-se, a frivolidade é alvo de ironia, o desejo estilhaçou-se, o poder das mulheres evidenciou-se, apaga-se a tragicidade (Kalewska 2012, 119, 128).

Conclusão

- 32 As cinco peças de Saramago tratam de uma multiplicidade de assuntos sobre a condição humana submetida a um contexto político, social ou cultural ameaçador, paradoxal ou incerto. Contudo, face à dissonância, o escritor inscreve o modo utópico¹⁸ que permitirá ao leitor/espetador (entre)ver rasgos luminosos. Em “Tenho um ódio visceral às utopias”, Saramago afirma: “a utopia só é válida se se puder alcançar amanhã, não dentro de cinquenta anos” (in Gómez Aguilera 2021, 494). Contudo, como revela Fernando Gómez Aguilera no seu prefácio “Crónica do escritor na rua”, o reiterado pessimismo do escritor “deve entender-se não como uma claudicação, mas sim como uma energia que põe em questão a ordem convencional, que penetra e faz oscilar a fachada da aparência e o *status quo* para modificar a perspectiva e incorporar outros ângulos, leituras e protagonistas” (Gómez Aguilera 2021, 19).
- 33 A escrita dramaturgica de José Saramago pode ser « profondément sociale et politique » (Wieviorka 2000, 58), abrindo-se à utopia, porque *A noite* promove a liberdade e o fim da ditadura e *Que farei com este livro?* sugere uma atenção redobrada ao campo cultural e patrimonial. Por sua vez, *A segunda vida de Francisco de Assis* propõe uma fraternidade mais coesa e empática, ao defender uma comuni-

dade menos movida pela cultura capitalista e pelo sistema neoliberal. Se corroborarmos as palavras de Éric Aunoble, para quem “les utopies sont malgré tout un moteur d’histoire” (2000, 10), ainda que a distopia se inscreva em *In Nomine Dei*, a visão crítica e reflexiva das dissonâncias e das violências religiosas imprime o modo utópico na produção do autor. Na proposta dramática mais lúdica, a saber, *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, uma nova antropológica inscreve uma atuação diferente, permitindo configurações sociais e culturais mais consentâneas com a modernidade.

- 34 As dissonâncias podem ser superadas. Os textos teatrais reconfiguram-se, portanto, em modo utópico. Nesta vertente crítica e prospectiva, a escrita dramaturgica de José Saramago envereda contra o fascismo (*A noite*), a indiferença (*Que farei com este livro?*), o mundo contabilístico e lucrativo (*A segunda vida de Francisco de Assis*), a intolerância religiosa (*In Nomine Dei*) e os valores instituídos (*Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*).

ARNAUT, Ana Paula. “Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s)”. *Colóquio/Letras*. Janeiro-junho 1999, nº 151-152, p. 325-334.

AUNOBLE, Éric. « Les utopies, moteurs d’Histoire ». *Revue des Deux Mondes*. Avril 2000, p. 9-18.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

BRILHANTE, Maria João. “A segunda vida de Francisco de Assis, de José Saramago”. *Colóquio/Letras*. Janeiro 1988, nº 101, p. 124-125.

BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988.

COELHO, Leonor Martins. “Desconcerto do mundo: *Que farei com este livro?* de José Saramago – contrariedades, dissonâncias e utopia”. In CARVALHO, Beatriz e Priscilla LOPES D’EL REI (eds.). *O nobel português: reflexões sobre a obra de José Saramago*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2022a, p. 79-93.

----- “Tempos de mudança em *A noite*, de José Saramago – da disforia à utopia”. *O escritor*. 2022b, nº 8, 3ª série, p. 109-123.

----- *O Teatro de José Saramago. (Im)possibilidades da utopia*. Lisboa: Húmus (no prelo).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago nas suas palavras*. Porto: Porto Editora, 2021.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____ *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

KALEWSKA, Anna. “A ironia dramática e a (des)construção do mito de Don Juan no *Don Giovanni* ou *O dissoluto absolvido* (2005) de José Saramago”. *Itinerários* [online]. 2012, v. 16, p. 119-138. URL: <https://itinerarios.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=224223> [acessado em 1 de abril de 2022].

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

KUMAR, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles e Sébastien CHARLES. *Les temps hypermodernes*. Paris : Grasset, 2006.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. “Referências de Camões na escrita de Saramago”. *Colóquio/Letras*. Maio-agosto 2022, n° 210, p. 50-60.

MENDONÇA, Fernando. “A noite, de José Saramago”. *Colóquio/Letras*. Novembro 1980, n° 58, p. 85.

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

REAL, Miguel e Filomena OLIVEIRA. *As 7 vidas de José Saramago*. Lisboa: Companhia das Letras, 2022.

REBELLO, Luiz Francisco. “Prefácio (talvez) supérfluo”. SARAMAGO, José. *Que*

farei com este livro? Porto: Porto Editora, 2019, p. 5-15.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

_____ “História, romance, alegoria”. *Colóquio/Letras*. Maio-agosto 2022, n° 210, p. 11-20.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*. Lisboa: Edições Ática, 1960.

ROUSSET, Jean. “Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura”. In MACHADO, Álvaro Manuel et al (dir.). *O mito de Don Juan*. Torres Vedras: Editora Arcádia, 1981, p. 31-46.

SANTANA, Adriana. “As representações sociais e a auto-imagem do jornalista”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. 2008, v. 5, n° 2, p. 141-151.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, col. Biblioteca das Ciências do Homem, 1994.

SARAMAGO, José. *A noite*. Porto: Porto Editora, [1979] 2014.

_____ *A segunda vida de Francisco de Assis*. Porto: Porto Editora, [1987] 2018a.

_____ *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Porto: Porto Editora, [2005] 2018b.

_____ *In Nomine Dei*. Porto: Porto Editora, [1993] 2018c.

_____ *Que farei com este livro?* Porto: Porto Editora, [1980] 2019.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros*

ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

SEQUEIRA, Rosa Maria. “Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago: à sombra de Mozart”. *Revista Lusorama* [online]. 2009, p. 6-16. URL: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/3643> [acessado em 21 de agosto de 2021].

SERÔDIO, Maria Helena. “A mais recente dramaturgia portuguesa: contextos e realizações”. *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa* [online]. Abril 1997, nº 14. URL: <http://hdl.handle.net/10400.2/4303> [acessado em 14 de março de 2022].

STEINER, Georges. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VELOSO, Maria do Socorro Furtado. “Os desassossegos do jornalismo na redação de *A noite*”. In REIS, Carlos (org.). *José Saramago: 20 anos com o Prémio Nobel*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 495-510.

WALTER, Philippe. « Mythologies comparées ». In CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS e Philippe WALTER (dir.). *Questions de mythocritique : dictionnaire*. Paris : Éditions Imago, 2005, p. 261-270.

WATT, Ian. *Mitos del individualismo moderno*. Trad. Miguel Martinez. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WIEVIORKA, Michel. « L'utopie comme réenchantement de la politique ». *Revue des Deux Mondes*. Avril 2000, p. 55-62.

WRIGHT, Erik Olin. *Como ser anticapitalista no século XXI*. Trad. Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2022.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe ». *Religiologiques*. 1994, nº 10, p. 49-70. URL: <https://www.religiologiques.uqam.ca/no10/wunen.pdf> [acessado em 13 de maio de 2022].

ZURBACH, Christine. “A voz de José Saramago no seu teatro”. *Colóquio/Letras*. Janeiro-junho 1999, nº 151-152, p. 151-160.

1 Este artigo retoma parte de um estudo mais detalhado que realizei sobre as cinco peças de teatro de Saramago: Leonor, Martins Coelho, *O Teatro de José Saramago. (Im)possibilidades da utopia*, Lisboa, Húmus (no prelo).

2 Cf. Coelho 2022a (79-93) e 2022b (109-123).

3 Peça dedicada a Luzia Maria Martins, encenadora e uma das fundadoras do Teatro Estúdio de Lisboa. No texto de Saramago, temos as seguintes personagens: o diretor Máximo Redondo, o chefe da redação Abílio Valadares, o redator de província Manuel Torres, o chefe da tipografia Jerónimo, vários redatores, como Fonseca, Cardoso, Pinto, Monteiro e Josefina, alguns contínuos, como Faustino ou Rafael, a funcionária Esmeralda, afeta ao poder, a estagiária Cláudia, ligada aos insurgidos, e outros profissionais

necessários ao jornal, como o fotógrafo Baltasar, o compositor manual Damião, o linotipista Afonso e o administrador Figueiredo.

4 Para além do abalo político, outras referências temáticas e circunstanciais da realidade sociopolítica de uma época podem ser decodificadas. Assim, a questão colonial (Esmeralda não gosta de abordar este assunto), a igualdade de género (quando, na redação, os ânimos se exaltam entre Esmeralda e Cardoso) e a emancipação do feminino no mundo laboral (com Cláudia, em particular) são problemáticas que surgem subtilmente elencadas no texto. A título de exemplo, a emancipação de Cláudia está destacada no modo como se dirige a Manuel Torres. Usando a segunda pessoa do singular para se dirigir a Torres, pede-lhe para ir para a rua à procura da notícia do golpe contra o fascismo. Da admiração que tem pelo jornalista e de um afeto pelo homem mais velho e íntegro, que, na verdade, parece amar, Cláudia passa, portanto, à cumplicidade e a uma renovada interação com o redator de província.

5 Miguel Real e Filomena Oliveira sublinham, também, a valorização dos tipógrafos (2022, 383).

6 O texto foi encenado, em 1980, por Joaquim Benite, fundador da Companhia de Teatro Municipal de Almada, e volta a ser por ele encenado em 2007.

7 A sua audácia leva-o a interromper o séquito real que se encaminhava para uma reunião do Conselho de Estado, não obtendo a atenção de el-rei D. Sebastião, que assim exprime desinteresse por questões de natureza literária e cultural. Por sua vez, o Conde de Vidigueira recusará interceder a favor da publicação da obra que diz respeito ao seu avô, capitão-mor do reino, fazendo prova de um total desapego pela memória dos seus antepassados. Cabe a uma mulher, Francisca de Aragão, antigo amor de Luís Vaz e dama da rainha, procurar uma solução, não sem antes se declarar ao poeta, que continua a amar. A questão de género surge aqui claramente antecipada. Francisca de Aragão é uma mulher culta e independente, sendo capaz de tomar as rédeas da situação. Confirma-se o valor do papel da mulher na obra saramaguiana.

8 A reflexão sobre a questão eleitoral surge, de igual modo, em *In Nomine Dei*. A participação do cidadão está inerente à problemática democrática, como sustenta Saramago: “a democracia não tem existência, nem qualidade em si mesma: depende do nível de participação dos cidadãos” (in Gómez Aguilera 2021, 537).

9 O livro vem acompanhado de uma secção final intitulada “Cronologia sumária do movimento anabaptista em Münster”, ajudando o leitor a compreender a época em foco. Constituem essa secção: “A Reforma em Münster (1530-1533), “Radicalização até ao baptismo dos adultos”, “A ‘Nova Jerusalém’ (fevereiro-abril de 1534)”, “Jan van Leiden, profeta e rei (abril de 1534-janeiro de 1535)” e, finalmente, “Fome, derrota, castigo (1535-1536)”.

10 Na história do conflito religioso, para além do batismo, a transubstanciação foi certamente um dos maiores litígios não só entre católicos e protestantes, como no seio dos diferentes reformistas. Os protestantes rejeitavam a doutrina romana da transubstanciação. Contudo, Lutero considerava que Cristo estava realmente presente; outros, à imagem de Zwingli, interpretavam as palavras de Cristo “isto é o meu corpo” e “isto é o meu sangue” no sentido metafórico. A polémica não foi ultrapassada, ditando a diferença entre os reformistas alemães e os reformistas suíços.

11 Nabucodonosor II, o Grande, foi um governante poderoso. Garantiu que o império neobabilónico fosse a potência dominante no Antigo Oriente Próximo, berço das primeiras civilizações, correspondendo, sensivelmente, ao Médio Oriente moderno. É visto como um estratega, um ser violento e um rei megalómano.

12 Historicamente, o iconoclasmo foi proposto por Jean Matthys a 24 de fevereiro de 1534. Veja-se a secção “A ‘nova Jerusalém’ (fevereiro-abril de 1534)” (Saramago 2018c, 189-191).

13 José Saramago afirma: “as minhas personagens verdadeiramente fortes, verdadeiramente sólidas são sempre figuras femininas. Não é por que eu tenha decidido, é porque sai-me assim. Não há nada de premeditado. Provavelmente isso resulta de que parte da humanidade em que eu ainda tenho esperança é a mulher” (in Gómez Aguilera 2021, 366).

14 Com libreto de Lorenzo da Ponte e música de Mozart, a ópera *Don Giovanni* foi estreada, a 29 de outubro de 1787, no Ständetheater, em Praga.

15 A primeira recorrência no Siglo de Oro problematiza uma cosmovisão católica e conservadora, procurando o aristocrata espanhol a voluptuosidade e o gozo, mas, também, o confronto com as forças instituídas, quer governativas, quer religiosas.

16 Sobre esta questão, ver Ian Watt (1999).

17 A proposta teatral de Saramago resulta do convite de Azio Corghi, incumbido de apresentar uma ópera ao Teatro alla Scala de Milão. Trata-se da

última peça de teatro escrita por José Saramago, publicada pela primeira vez em 2005 e republicada, em 2018, com uma dedicatória a Pilar del Río. Na nota introdutória que acompanha *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, o escritor revela que Corghi o desafiou a escrever uma peça de teatro que enveredasse pelo mito do conquistador feminino. Temia, contudo, não trazer nada de novo sobre um mito de larga tradição europeia, confirmado por inúmeros autores que o reescreveram, “de Tirso de Molina, Cicognini, Gilberto, Dorimon, Villiers, Molière, Rosimond, Shadwell, Zamora, Goldoni, Lorenzo da Ponte, Byron, Espronceda, Hoffmann, Zorrilla, Pushkine, Dumas, Mérimée, e não sei quantos mais” (Saramago 2018b, 11).

18 Sobre o modo utópico, ver Kumar (1987).

Português

Propomo-nos analisar a produção dramática de José Saramago, a saber *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005). Os cinco livros foram escritos por encomenda, mas estes textos são relevantes no campo da dramaturgia portuguesa e no conjunto da obra do autor. O teatro, tal como a obra saramaguiana, em geral, envereda pela História, pela ideologia e pela crítica aos poderes instituídos, quer religiosos e políticos, quer os que irrompem sob várias formas de poderio exercidas sobre o indivíduo. Na articulação das dimensões estética, social e política, a escrita dramaturgical de José Saramago explora diferentes modos de resistência e de superação. O teatro saramaguiano tem, pois, uma dimensão ética e cívica, abrindo-se as cinco propostas literárias à utopia.

Français

Nous nous proposons d'analyser la production dramatique de José Saramago, à savoir *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) et *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005). Les cinq livres ont été écrits sur commande, mais ils ont une importance significative aussi bien dans le cadre de la dramaturgie portugaise que dans celui de la production littéraire de l'écrivain. En général, l'histoire, l'idéologie et la critique des pouvoirs institués, religieux et politiques, ou exercés sous diverses formes sur l'individu, sont très présents dans l'œuvre de Saramago. Cela s'applique également à ses cinq pièces de théâtre. Dans l'articulation des dimensions esthétique, sociale et politique, son écriture dramaturgical explore différents modes de résistance et de résilience. Son théâtre a donc une portée éthique et civique qui ouvre les œuvres à l'étude à la question de l'utopie.

English

Our aim is to analyse José Saramago's dramatic production, namely *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993), and *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005). The five books were written on commission, but these texts are relevant in the field of Portuguese dramaturgy and in the author's oeuvre as a whole. The plays, like Saramago's work in general, are concerned with History, ideology, and the criticism of established powers, whether religious and political, or those which erupt in various forms of power exercised over the individual. In articulating the aesthetic, social and political dimensions, José Saramago's dramaturgical writing explores different modes of resistance and resilience. Saramago's drama has, therefore, an ethical and civic dimension, thus opening the five literary proposals to utopia.

Mots-clés

Saramago, théâtre, critique, dysphorie, utopie

Keywords

Saramago, theatre, criticism, dysphoria, utopia

Palavras chaves

Saramago, teatro, crítica, disforia, utopia

Leonor Martins Coelho

Universidade da Madeira (UMa) / Centro de Estudos Comparatistas
(CEComp)lfcoelho@staff.uma.pt
lfcoelho@staff.uma.pt

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

7 | 2023

José Saramago : création, dialogue et critique

José Saramago e os princípios de uma ética para a história

José Saramago et les principes d'une éthique de l'histoire

José Saramago and the Principles of Ethics of History

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1571>

Pedro Fernandes de Oliveira Neto, « José Saramago e os princípios de uma ética para a história », *Reflexos* [], 7 | 2023, 21 avril 2023, 24 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1571>

CC BY

José Saramago e os princípios de uma ética para a história

José Saramago et les principes d'une éthique de l'histoire
José Saramago and the Principles of Ethics of History

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

Texto integral

Texto integral

A história para mim é um jogo de máscaras e o problema é, provavelmente, não chegar nunca ao rosto claro da verdade histórica.

José Saramago, *entrevista a Horácio Costa, 6 de novembro de 1985*

No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido como histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade.

José Saramago, *A viagem do elefante*

- 1 Para as reflexões sobre uma ética da história em José Saramago, dois textos são fundamentais: “Sobre a invenção do presente”, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em fevereiro de 1989, e dez anos mais tarde com outro título, o aqui utilizado “O tempo e a história”; e “História e ficção”, também aparecido no *Jornal de Letras*, em março de 1990¹. É a partir do exame desses textos que a leitura aqui apresentada se desenvolve. A ética da história segundo Saramago se estabelece a partir de uma crítica à noção de “fim da história” e rivaliza, no âmbito do seu pensamento e, por conseguinte, da sua literatura, com o debate acerca das relações entre ficção e história. Para o escritor, é problemática a compreensão da história como “uma espécie de consenso universal, um sistema de relações, que não se preocupa com questões de ordem ética” (Reis 1998, 88) porque se revela como

outra estratégia das ideologias de domínio, que, no âmbito das sociedades do alto capitalismo, são um dos fatores da nulificação das vidas.

- 2 Essa é uma preocupação que se sustenta por pelo menos duas linhas: incomoda a Saramago, especificamente, certo papel ou visão tradicional da história e o caráter parcelar e parcial que sempre questiona, inclusive pelas escolhas figurativas estabelecidas no âmbito da sua ficção – é nesta que se situa especificamente uma possibilidade de compreender o que agora nos interessa. A outra linha abriga a extensa bibliografia que discute a literatura saramaguiana de cariz histórico (desde suas peças para o teatro, algumas de suas crônicas, passando aos romances que se apropriam de alguma figura, circunstância ou episódio histórico): interessa ao escritor descobrir a natureza do acaso, sempre revelada como parte de uma série de conexões entre as coisas do passado e do presente que aparentemente não guardam uma afinidade visível. Interessa ainda a José Saramago encontrar uma interpretação não para “o que foi”, mas sim, para “o que teria sido”, exercício este que lhe permite se infiltrar nos acontecimentos e renová-los a partir de uma perspectiva capaz de examinar, pela criação imaginativa, apagamentos, negações, silêncios, lacunas e incongruências da história.
- 3 O interesse de José Saramago para com a história encontra-se marcado, entre suas primeiras inclinações, pelo papel que esta desempenha numa sociedade para a qual a verdade e o fato de grandiloquência são sempre convocados pelos aparelhos ideológicos de Estado. Mais especificamente, trata-se da história derivada das máquinas de propaganda dos estados totalitários, como o salazarismo, que se valem de determinados eventos e figuras canônicos. Esse instrumento de propaganda, universal e a-histórico, encontra um impasse entre o que afirma e o que deixa vislumbrar a perspectiva dos subalternos, visto que estes não aparecem como protagonistas no circuito da oficialidade, e isso é o que o escritor designa como o “caráter parcelar da história”. Quer dizer, não é apenas a natural impossibilidade de contar a realidade em seu mínimo detalhe, como se justifica na derrocada de uma utopia realista, mas a adoção de um ponto de vista opressor e, muitas vezes, propositalmente excludente.

- 4 Outra dimensão desse interesse é o conceito de tempo. O ensaio “O tempo e a História” problematiza a questão a partir de uma provocação sobre o “agora” com que se define o presente. Os pontos de inflexão são duas definições, a de um “célebre gramático francês, Nicolas Beauzée”, que no século XVIII demove o passado e o futuro em nome de uma perenidade do presente, e a dicionarizada por Aurélio Buarque de Holanda, segundo a qual este é “o período de tempo, de maior ou menor duração, compreendido entre o passado e o futuro”. Para José Saramago, é admissível por praticidade da comunicação a utilização de “uma noção de presente entendido como tempo actual (o que ocorre no *agora*)”, mas, ao se colocar em relação com o tempo, encontra apenas no “vivido” e no “por viver” as duas formas temporais coerentes – nesse sentido, o que designamos como “presente não seria, portanto, mais do que [...] um cursor deslizando ao longo duma escala, e esse cursor caracterizar-se-ia por não ser, sequer, mensurável, não mais que um ponto móvel, infatigável, uma luz que corre para as trevas e deixa atrás de si as trevas” (Saramago 1999, 5).
- 5 Se bem notamos, a interpretação levantada por José Saramago rediz a de Beauzée, pelo que é negado nessa: afinal, para o escritor português, se o futuro é o “por vir”, portanto “incerteza”, também inexistente como tocável. Logo, o que resta é apenas o passado. Antecipando, podemos assim dizer, o que observa Michael Löwy sobre a noção de “tempo-de-agora” em Walter Benjamin: “A revolução do presente se alimenta do passado” (Löwy 2005, 120) – perspectiva, nota-se, bastante cara ao pensamento saramaguiano agora em análise. Também para o nosso ensaísta de ocasião, “a invenção do presente dependeria, acima de tudo, da possibilidade duma reinvenção do passado” (Saramago 1999, 5). Para o autor, é no presente que se pode explicar o passado e nele estabelecer as diretrizes para um futuro liberto do circuito da repetição: “Um presente assim inventado, sobre os dados novos ou renovados do passado”, diz-nos, “orientar-nos-ia para um futuro seguramente diferente do que parece prometer-nos este preciso momento em que vivemos.” (Saramago 1999, 5).
- 6 Mas não é que o escritor negue o futuro; ele questiona a maneira como este foi convertido em tempo principal, isto é, o futuro como o tempo prometido. Enquanto projeção positiva, esse modelo é paralisante e útil à sociedade do consumo, onde qualquer força se converte em mercadoria. Na fábula capitalista, é o novo reino dos céus: sem a

presença do passado porque ignorado, e mesmo do presente porque vivido sem interrogação, como um “todo continuum”, sobra o indivíduo alienado, submetido aos mecanismos e dogmas da engrenagem do mercado, auspicioso de uma miragem (aspecto que o próprio José Saramago investiga em *A caverna*). Em parte, isso justifica como se instaurou o mal universal das sociedades contemporâneas: a crise como um imperativo espectral, isto é, não mais ponto, mas sim um contínuo na história.

- 7 Nesse curso, outra metáfora saramaguiana parece esclarecer melhor o que aqui se figura como o presente enquanto movimento do tempo, e certa contradição surge no referido ensaio quando a pergunta “para onde vai o tempo?” é respondida com uma ideia de imobilidade: “O tempo não vai para nenhum lugar, o tempo fica no tempo.” (Saramago 1999, 5). Trata-se da metáfora formulada nos diálogos com Carlos Reis, “do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta)” (Reis 1998, 80). Nesse sentido, passado, tempo e história mantêm alguma equivalência, a grande tela na qual tudo se inscreve e se move, as instâncias fora das quais nada existe. Para o ensaísta, “o passado é tempo informe” e é do historiador a tarefa de “fazer do passado história”. A natureza “informe” do passado, por sua vez, garante à história seu inacabamento. Tal perspectiva reitera o que Michael Löwy afirma ao comentar o conhecimento de Walter Benjamin acerca da *História da Revolução Russa*, de Trótski, livro que provavelmente também esteve entre as leituras durante a possível formação marxista de José Saramago: “O movimento da história é necessariamente heterogêneo – desigual e combinado, diria Trótski” (Löwy 2005, 116). Esclarece-se, assim, a noção de ser a história “parcial” e “parcelar”.
- 8 Na dimensão temporal, admite-se a existência do presente como o intercurso para um passado reinventado ou o futuro. Para Saramago, nossa relação com o tempo é uma relação histórica e por isso o conceito de fim da história o indigna. Essa morte prefigura a negação da experiência e, por conseguinte, nosso desaparecimento enquanto entidade subjetiva. Também se ignora aqui certa noção de progresso da história – no sentido estabelecido desde nossa consciência sobre a tradição; apesar de admitir que “a História não tem mais do que andar em frente”, Saramago não esquece que “este sentido de direcção” é “problemático” (Reis 1998, 88). Sob este ponto de vista, questionar o

passado é resultado de uma mudança da nossa ideia sobre o tempo; o progresso, nesse sentido, pode ser lido como “modificação”, tal como postula Octavio Paz acerca da tradição e de uma consciência sobre a tradição: “Ao mudar nossa imagem de tempo, mudou nossa relação com a tradição. Ou melhor, pelo fato de ter mudado nossa ideia de tempo, tivemos consciência da tradição”; e quem sabe “que pertence a uma tradição já se sabe, implicitamente, diferente dela, e esse saber o leva, mais cedo ou mais tarde, a questioná-la e, às vezes, a negá-la.” (Paz 2013, 21).

- 9 Encontramos em Karl Marx² pressupostas as bases sobre as quais se fundamenta a concepção de história formulada por José Saramago, isto é, a possibilidade do indivíduo se produzir enquanto sujeito – não no sentido de entidade submetida, mas decisória no interior da sua coletividade – tal como nota Agamben: uma concepção marxista da história “é certamente inconciliável com a concepção aristotélica e hegeliana do tempo como sucessão contínua e infinita de instantes pontuais” (Agamben 2012, 119). O conceito de história de Walter Benjamin é aqui fundamental e justifica o que chamamos de interesse do escritor português pelas revoluções enquanto pontos na história que se configuram como momentos autênticos pela força com que desfazem a repetição na descontinuidade. Se voltarmos outra vez à metáfora do tempo como uma gigantesca tela, descobrimos uma noção que ignora o tempo enquanto dimensão objetiva e subtraída do nosso controle, em que as ideias de perenidade e de inapreensibilidade são substituídas pela diversidade de tempos como experiência libertadora; diríamos que Saramago distingue *chronos* e *kairos*, “tempo histórico ‘pleno’, em que cada instante contém uma chance única, uma constelação singular entre o relativo e o absoluto” (Löwy 2005, 119).
- 10 Contribuíram para uma revisão do ponto de vista de José Saramago³ o contato com outras duas fontes ricamente evidenciadas e discutidas no âmbito dos estudos saramaguianos: a escola dos *Annales*, a *Nouvelle Histoire* e a tradição do romance histórico português. O primeiro dado é referido pelo próprio escritor; trata-se de um encontro que se estabelece a partir das duas inquietações aqui examinadas: a história como *kairos* e o interesse em “compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Néanderthal ao lado da capela Sistina” (Reis 1998, 80). A primeira fonte é

extremamente valiosa porque, aqui, o escritor se encontra nos propósitos dessa corrente historiográfica, que, segundo Peter Burke (1997), serviu para substituir a tradicional narrativa por uma “história-problema” e abriu a história para além da história política. Essa perspectiva alcança José Saramago no trabalho de tradução que exerceu entre o final da década de 1950 e o início da década de 1980, quando se dedica a verter para português, quase sempre do francês, várias obras da literatura, da história, história da arte, história de costumes, educação e variedades. Esse período é importante porque significou a sedimentação pela compreensão de novos conhecimentos que acompanha o escritor numa errância da formação; além de uma formação do intelectual, o trabalho de tradução, nota-se, interfere profundamente no desenvolvimento de sua estética e na maneira como elaborará os usos da história para sua ficção. Especificamente sobre os impasses entre essas duas dimensões discursivas, está o contato com *O tempo das catedrais*, de Georges Duby, cuja tradução de José Saramago é publicada em 1988. A propósito dessa obra, dirá o escritor: “Aí pude ver como é tão fácil não distinguir o que chamamos ficção, e o que chamamos história.” (Saramago 2010, 21).

- 11 A atenção dada aos anônimos, a história como “uma arte essencialmente literária”, o discurso histórico como interpretação marcada pelo ponto de vista subjetivo e, por conseguinte, o passado como uma constante invenção do presente, são alguns dos pontos consumidos na prática literária saramaguiana – nas conhecidas obras que se apropriam de figuras e situações da história – e discutidos ao longo do ensaio “História e ficção”. Ao recuperar o contato na juventude com dois romances, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett e *Viagens ao redor do meu quarto*, de Xavier de Maistre, o ensaísta revisita a questão do tempo pela sua “informidade” e avança com a ideia da “História como ficção”, formulação que examina não para concluir cegamente com um conceito incontestado de equivalência entre dois termos que sabemos distintos, mas sim para problematizá-los, dialeticamente, isto é, discutir os procedimentos do historiador e os do ficcionista a fim de compreendê-los como partes de um mesmo interesse acessado por vias distintas: a primeira submetida ao tratamento da interpretação documental e a segunda interessada pela “grande zona de obscuridade” não acessada pela história. No mais, a tarefa da história e do romance nela interessado deriva de uma atitude “perante

um imenso tempo perdido” e são “viagens através daquele tempo, tentativas de itinerários”, “com um só objectivo, sempre igual: o conhecimento do que em cada momento vamos sendo” (Saramago 1990, 20). Especificamente sobre a distinção de sua literatura a partir da perspectiva do romance histórico português, Saramago acrescenta, portanto, a noção de movimento pendular feito de entradas e saídas do passado. Pressupondo que o romancista histórico se dedica exclusivamente ao tempo decorrido, ignorando o tempo em que ele vive, José Saramago declara: “eu faço o possível para não me esquecer que entre o tempo de que falo e o tempo em que vivo houve um outro tempo de que sou também produto, sou filho desse tempo.” (Saramago 2022, 41)⁴.

- 12 Neste ensaio, José Saramago estabelece claramente sua crítica às visões ortodoxas da história ao confrontá-las com sua leitura recente de outros historiadores da nova história, especificamente Georges Duby – “aquele imaginar que antes fora considerado o pecado mortal dos historiadores positivistas e seus continuadores de diferentes tendências” entra em declínio, ou pelo menos se abre ao questionamento quando o historiador utiliza um recurso de escrita derivado da forma fabular, “Imaginemos que...”, tratamento em que subjaz “a consciência da nossa incapacidade final para reconstituir o passado” (Saramago 1990, 19). No caso do ficcionista, essa dificuldade pode se resolver pela tentativa de correção. É essa uma atitude que contraria certo respeito pela preservação intacta do lacunar. Com os recursos da imaginação, capturáveis nas vidas próximas, as dos anônimos em tempos diversos, é possível restabelecer uma presença para a ausência – procedimento que logo nos remete ao tratamento do Sr. José, personagem de *Todos os nomes*, no estabelecimento para a história de uma existência da mulher desconhecida⁵. Convocar todos à presença é uma experiência que se manifesta variadamente na ficção saramaguiana; para citar outro exemplo, registre-se o esplêndido desfecho de *Levantado do chão*, quando vivos e mortos celebram a chegada de um novo tempo pós-opressão, o da libertação dos camponeses do jugo dos latifundiários e o do povo português da ditadura. Esse recurso encontra justificação no conceito teológico de apocatástase recomposto por Walter Benjamin: “aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela

também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado.” (Benjamin 2009, 501). Essa ideia benjaminiana é fundamental para a compreensão do que Saramago sustenta como “correção” do passado: “Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa do romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível [...]” (Saramago 1990, 19).

- 13 Na literatura de José Saramago, a ficção e a história se organizam sempre em conflito por meio dos recursos de natureza subversiva – quais sejam os da ironia, os da carnavalização, os da paródia etc. –, “o que, não significando desorganização duma e outra, pretende ser uma reorganização de ambas” (Saramago 1990, 20). Além de ampliar o conceito de “correção”, o confronto entre história e ficção justifica o vínculo com o romance histórico, modelo que atua por tratamentos como a “reconstrução” ou o “restabelecimento” pela via da própria história. Ora, coadunam-se o plano criativo e o intelectual, visto que os conceitos de tempo e de história discutidos nos dois ensaios aqui examinados se firmam por esse princípio. E a história é encarada como via de mão dupla, a do historiador que parte do indício, por vezes ficcional, para o factual, e a do ficcionista, que parte do factual para o ficcional. Esse percurso, entretanto, não é um circuito fechado, nem exclusivamente administrado por um sentido único para o historiador e para o ficcionista. Como “expressões da mesma inquietação dos homens”, romance e história “do mesmo modo que tentam desvendar o oculto rosto do futuro, teimam em procurar, na impalpável névoa do tempo, um passado que constantemente se lhes escapa e que hoje, talvez mais do que nunca, quereriam integrar no presente que ainda são” (Saramago 1990, 20).
- 14 Ao revisitar suas impressões diante dos historiadores da nova história, José Saramago detecta neles parte de sua insatisfação como romancista que busca na historiografia respostas para eventuais impasses do passado e do presente. O que caracteriza como imaginação do historiador a partir do que vislumbra no texto de Georges Duby, é o seu abandono da antiga relação com os fatos da História, da “sujeição resignada ao império em que se tinham constituído”; seu raciocínio sobre o valor da invenção para o campo da historiografia finda com uma provocação às acusações de uma crise da história enquanto ci-

ência: “[...] sempre será melhor ciência aquela que for capaz de me proporcionar uma compreensão duplicada: a do Homem pelo Facto, a do Facto pelo Homem.” (Saramago 1990, 20). Essa consideração resulta numa parte essencial do que inicialmente chamamos de uma “ética da história” saramaguiana. Falaremos no desenvolvimento dos últimos parágrafos desta leitura.

- 15 Além de Georges Duby, o ensaio “História e ficção” recorre a outros historiadores que, de alguma maneira, contribuíram para a formação de um conceito saramaguiano de história ou para a compreensão e revisão do escritor sobre o tema. É-lhe exemplar a atitude de Max Gallo, que “resolveu um dia começar a escrever romances históricos por uma necessidade de equilibrar pela ficção a insatisfação que lhe produzia o que considerava uma impotência real para expressar na História o passado inteiro” (Saramago 1990, 19); Benedetto Croce, para quem, segundo o ensaísta, “[t]oda a História é história contemporânea”; e Fernand Braudel, a quem vai buscar uma sentença sobre o interesse da história para dizer qual o do romance. A retomada dos termos de Croce recorda a subversão dos modos temporais designados em “O tempo e a história”, isto é, “tudo provavelmente” é história. Por isso também parece redundante a Saramago a designação de “romance histórico” para se referir àquelas criações que se interessam pelos conteúdos da história; como refere, “toda ficção literária (e, em sentido mais lato, toda a obra de arte) não só é histórica, como não pode deixar de ser” (Saramago 1999, 5). É notório que essa percepção saída dos limites originais em que a questão está circunscrita – a do romance histórico – resulta um tanto reducionista porque iguala a história a um todo temporal ou lhe atribui uma função totalizadora. Ao redizer Braudel substituindo, no seu conceito, o termo história pelo termo romance, que estes não são outra coisa “que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angústias com que nos rodeia e cerca o tempo presente” (Saramago 1990, 20), Saramago repara, de alguma maneira, a incongruência daquela afirmativa. Afinal, história e romance são dois modos de intelecção dos acontecimentos e no caso específico do assim chamado romance histórico, tratamos “de um discurso que, em sua execução e propósitos, se revela organizador da História por intermédio do ficcional” (Cerdeira 2018, 28).

- 16 Ao evidenciar seu contato com o Almeida Garrett de *Viagens na minha terra* para registrar o valor diverso da viagem (enquanto tema que resultou no explicitado *Viagem a Portugal* e, enquanto modo, no interesse pela história como matéria para sua ficção), José Saramago oferece algum esclarecimento do seu convívio com certa tradição do romance histórico em Portugal: tomando como seu paradigma Fernão Lopes – “um paradigma onde o ser social do escritor e a pulsão de uma voz individual se deu pela vez primeira na tradição literária do idioma” (Costa 2020, 93); de Camões, a evidenciação do pormenor como imagem acutilante no grande quadro épico; de Garrett, mais que o título de um livro de viagem que mal se situa nos propósitos editoriais para a sua composição – ser um catálogo ou um roteiro turístico por Portugal – Saramago herda o interesse pelo corriqueiro e o traço estilístico para a digressão; a postura ideológica de Alexandre Herculano; e o esquema formal de Eça de Queirós, seja na crítica e na ironia (Costa 1996). As evidências dessas relações literárias dizem a inquietação de Saramago que resultará no contato com as leituras da nova história e o estabelecimento das perspectivas que aqui examinamos e resultaram, por conseguinte, numa renovação, na literatura portuguesa, das relações assumidas entre o literário e a historiografia. Para Carlos Reis, este “novo romance histórico” supera o legado oitocentista por abandonar a “contemplanção idealizada” da história (Reis 1996, 28). E isso é possível por dois deslocamentos convergentes, partes no interior de uma relativização do conhecimento: a história não se satisfaz com certo imperativo da verdade incontestada e tampouco a ficção como sua oposição negativa.
- 17 Esses nomes da literatura portuguesa contribuem para o desenvolvimento, em José Saramago, do interesse em reparar no pormenor da história e na “arraia miúda” – é extensa a galeria de trabalhadores comuns no papel de protagonistas de seus romances: escritores, agricultores, empregadas domésticas, donas de casa, balconistas, cuidadores de animais, professores, operários, funcionários de repartição, revisores, artesãos, médicos, músicos, guardas, jornalistas, prostitutas, soldados, etc. Horácio Costa (1996) evidencia o papel fundamental do contato com a obra de Alexandre Herculano para o desenvolvimento de uma postura ideológica do autor de *História do cerco de Lisboa*, romance que num claro intertexto com *A ilustre casa de Ramires*, abre a caixa de máquinas do enredamento da historiografia e da

ficção; é Herculano, autor de uma literatura que se faz pela inspiração nos modelos da ficção histórica de Walter Scott, quem primeiro ofereceu, ao mudar o plano de focalização para o papel das classes médias na história da nação portuguesa, uma leitura moderna de Portugal. Soma-se a isso o “respeito pelo exercício da ficção, como exemplo de uma modalidade do discurso da verdade e como forma de compreender e desvelar o complexo funcionamento interior da história” (Costa 1996, 101). Em Saramago, isso se amplia na sua leitura do passado, e, por conseguinte, da história “como algo radicalmente necessário aos homens de hoje para que eles possam conhecer-se melhor” (Saramago 1990, 20), sendo esta consciência formada do presente e não da sua evasão, tampouco da negação da história.

- 18 Busca contínua, dentro e fora do seu projeto literário, o conceito saramaguiano de história se articula num diapasão que se firma desde o interior das pretensões científicas herdadas do século XIX, as quais produziram seu impacto em toda a cultura ocidental, e avança, ora por força do natural ceticismo, ora pelas margens dos imprecisos limites assumidos entre o ficcional e o histórico, resultando, enfim, numa compreensão que privilegia a atitude historiográfica como uma aventura crítica do saber. O ensaísta manifesta o seu interesse pela batalha de Austerlitz, mas sobretudo em saber “como era aquela paisagem, se haveria casas por ali, quem vivia nelas, que histórias foram as das pessoas que tiveram de fugir para deixar despejado o campo onde os soldados iam travar a batalha de que viria a depender, ou não, a História da Europa, ou do Mundo” (Saramago 1990, 20); a história é o grande acontecimento, a irrupção na malha do tempo, mas também o é o pormenor, muitas vezes indispensável para o que se estabelece fora do documento; é este e não outro o sentido assumido em *História do cerco de Lisboa*, quando a alteração involuntária do fato se abre como possibilidade para que Raimundo Benvindo Silva fabule o miúdo da história; como ao revisor, interessa a José Saramago a compreensão “das inúmeras e ínfimas histórias pessoais, desse tempo angustiosamente perdido, o tempo que não retemos, o tempo que não aprendemos a reter como aquilo que é também: uma parte de nós próprios” (Saramago 1990, 20). E isso só se mostra possível por uma atitude refrativa que assumimos perante o passado. Para nos centrarmos no caso do romance citado, são as inquietações do cerco amoroso vivido entre Silva e Maria Sara que resultarão na sua

releitura do episódio do histórico cerco a Lisboa. A acentuada subversão conduzida pelo escritor nesse romance, alinhavando o individual ao coletivo, o trivial ao excepcional, esclarece pela ficção uma dinâmica da história que se assume liberta das armaduras fabricadas à revelia das práticas do saber, ou pelo menos da burocratização de tais práticas, circunscritas no limite da nossa própria condição.

- 19 Parece então essencial esclarecer o que chamamos de uma ética saramaguiana da história, que se funda não numa instituição da história, mas na atitude do homem na relação que constitui com o tempo e com o outro. Em “História e ficção”, ao relacionar o trabalho do ficcionista ao do romancista, José Saramago compreende seus princípios comuns: selecionar fatos e organizá-los de uma maneira coerente. As decisões são exercidas “quase sempre, sobre um consenso ideológico e cultural”: escolher e organizar são atitudes que se estabelecem a partir de uma variedade de fatores, não somente de um ponto de vista. Mais precisamente, um ponto de vista fala sempre “em nome de classe ou de Estado, ou de natureza política conjuntural, ou ainda em função e por causa das conveniências duma estratégia ideológica que necessite, para justificar-se, não da História, mas duma História” (Saramago 1990, 20). Esse papel sobreleva a responsabilidade da atividade do historiador porque o que conta e o que silencia são essenciais na memória coletiva dos povos. Entretanto, a competência do romancista que se interessa pela história não lhe é inferior, simplesmente porque, para o ensaísta:

[...] se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido [...].
(Saramago, 1990, 20)

- 20 E isso é talvez “tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu” (Saramago 1990, 20). Nos dois casos, o ensaísta convoca a necessidade de uma ética moral fundada nas transformações essenciais só possíveis se pautadas numa posição ativa do homem e no seu compromisso com o coletivo. No caso do “historiador perfeitamente consciente das consequências político-ideológicas do seu trabalho”, sua prática incide em quem se destina: “o historiador surge como cri-

ador de um mundo outro, ele é aquele que vai decidir o que do passado é importante e o que do passado não merece atenção” (Saramago 1990, 20). Assim, o primeiro pilar da dimensão ética da história deve ser o compromisso com a leitura do passado em nome de um futuro outro.

- 21 Ao atribuir ao plano da ficção a proposta de uma nova verdade – talvez mais verossímil e, portanto, mais autêntica e aceitável que a versão da história –, verdade centrada sob outro ponto de vista, nascido no longo silêncio dos oprimidos, José Saramago cobra da história uma revisão da primeira atitude que a distingue como história, a de questionadora das suas verdades ou dos valores institucionais que a determinaram como verdade única, inviolável, inquestionável e universal. Resulta problemática, nesse sentido, a história que ignora o papel daquilo que o escritor chama de “vidas desperdiçadas” e, direta ou indiretamente, o papel por elas exercido na tessitura de uma ordem e numa memória coletivas.
- 22 Ao reclamar uma ciência que atenda “o Homem pelo Facto” e o “Facto pelo Homem”, se recobra a visão ampla da história e estabelece sua dimensão como produto de uma dialética do convívio entre o homem e os acontecimentos; para Saramago, como exímio ficcionista, os documentos não falam por si. Todo o passado é grande silêncio que, paradoxalmente, interfere sonoramente no presente, mas suas vozes só são reveladas pelas vozes dos vivos. Ao se referir à atitude de Max Gallo de se imiscuir na prática de ficcionalização como alternativa compensatória à impotência de abraçar uma totalidade da história, José Saramago restaura não apenas a invenção como espécie de consolo das nossas impossibilidades, mas o potentado da imaginação, como engenho que nos trouxe até aqui porque capaz de construir os complexos sistemas de inteligência que resultam fundamentais ao andamento da nossa coletividade. Tudo o que nos rodeia, e, talvez, a matriz do que chamamos realidade, é parte desse esforço. Portanto, se mesmo a existência é produto de nossa invenção, a história sem imaginação é a mais irrisória das nossas aporias. A tentativa de subtrair dela a criatividade, colocando o fato como rebento bruto e limpo em oposição à ficção, é ignorar seus protagonistas e suas dimensões da historicidade, fundadas, para bem ou para mal, pelas nossas mãos. Quer dizer, não falamos do caso simples da invenção indissociada da natureza humana, mas do nosso papel no estabelecimento, funciona-

mento e utilização dos sistemas, neles incluídos o tempo e a história, da nossa civilização. Para José Saramago, uma ética da história se assume quando compreendemos a história como campo de reconhecimentos; enquanto um ato de sinceridade, denunciando e renunciando certa pretensão totalizadora e objetiva dos documentos, o que significa “assumir o fracasso do sonho cientificista de plenitude do conhecimento” (Cerdeira 2018, 27) e se desvencilhar da custosa interpretação de que povos e culturas se organizam por graus de superioridade.

23 Movimento incessante, a história também não é uma instituição. Ainda na relação entre tempo e história e no uso da viagem como metáfora das entradas do historiador no tempo recomposto e sempre limitado pelo fato, entende o ensaísta que “graças a visões novas, a novos pontos de vista, a novas interpretações, [o historiador] irá tornando sucessivamente mais densa a imagem histórica que do passado [ele] vinha nos dando” (Saramago 1990, 19). Essa imagem, entretanto, parece um tanto limitada porque fixada numa ideia de história como repositório modificado pela presença do historiador; o autor se desfaz da dialética própria de qualquer movimento que tenha o homem num dos polos, além de contradizer certa noção de variabilidade da história pressuposta pela variabilidade do presente. De toda a maneira, se vislumbra uma noção de história outra, articulada pelo desassossego e as circunstâncias da vida coletiva, destituída da força do dogma e interessada numa forma relacional.

24 Até aqui, situamos como se estabelece um pensamento saramaguiano sobre o tempo, a história e uma dimensão ética da história. Articulamos essa discussão com dois ensaios-base, lidos como exemplos paradigmáticos das modificações da percepção do escritor em relação às matérias aqui tratadas. Vez ou outra recorreremos a situações esparsas da sua ficção a fim de fornecer algumas diretrizes que apontem para uma prática do que se entrevê na leitura crítico-teórica do escritor, não querendo, afinal, reivindicar para si outra posição que a já estabelecida pela sua presença no cânone literário português. Outras abordagens assumidas a partir das leituras desses romances certamente chegaram às conclusões aqui estabelecidas acerca de uma crítica saramaguiana da história. Mas o movimento que experimentamos nesse exercício de interpretação procurou dar a conhecer as bases do que se demonstra de maneira irrefutável na literatura de José Sa-

ramago. É sobre isso que nos referimos com o termo “pensamento”, algo mais que uma “perspectiva” ou uma “prática” porque enraizado no interior das convicções, das ideias, dos juízos, e, portanto, não obrigatoriamente ligado à criação. É possível que as leituras saramaguianas sobre o tempo e a história se fundam numa diretriz tomada a partir de uma posição do leitor de sua própria obra. Efetivamente, os dois ensaios datam de momentos imediatamente posteriores ao da publicação de romances como *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa*, aparecendo assim como respostas ao que a crítica classificava de sua predileção pelo romance histórico. O mais notável é a confluência entre o pensamento e a atitude criadora, ficando as contradições restritas à maneira como muitas vezes formula ou organiza seu pensamento, quase sempre marcado por uma exaltação imperativa que lemos como uma alternativa retórica de demonstrar no discurso sua posição.

- 25 Findamos, constatando que o pensamento saramaguiano sobre o tempo, a história e uma dimensão ética da história se fundam numa atitude reivindicativa que se faz notar não apenas nos textos referidos, no seu romance ou no teatro de cariz historiográfico. Em todos os casos, não se trata de escamotear a feitura do acontecido, mas de rever, de outro ângulo, a fim de possibilitar novas significações para a história. É dessa maneira que sua ficção se coloca como aparelho outro de olhar a história. Além disso, a ficção indica como a história é tomada enquanto possibilidade para repensar criticamente o presente e, conseqüentemente, o futuro. Dentro ou fora do discurso histórico, a ética saramaguiana é a da renovação pelo questionamento.

AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e História: crítica do instante e do contínuo”. In *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Edufmg / Humanitas, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene

Aron. Belo Horizonte: Editora Ufmg; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989). A revolução francesa da historiografia*. Trad. Nilo Odalia. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma*

- saga de portugueses*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.
- COSTA, Horácio. “José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal”. *Revista USP*, dez.-fev. 1996, n° 40, p. 96-104.
- _____ *José Saramago, 6 de novembro de 1985*. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.
- _____ *O período formativo*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2020.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brandt. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NUNES JUNIOR, Roberto. “O conceito de história em Karl Marx”. *Griot: Revista de Filosofia*, 2017, vol. 14, n° 1, p. 277-290.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- REIS, Carlos. “Romance e História depois da Revolução. José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea”. In LANCIANI, Giulia (org.). *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*. Roma: Bulzoni, 1996, p. 23-36.
- _____ *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. “História e ficção”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de março de 1990, p. 17-20.
- _____ *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____ *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____ “O tempo e a História”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de janeiro de 1999, p. 5.
- _____ *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____ *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005 [12 ed.].
- _____ *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____ *Memorial do Convento*. 33ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- _____ *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____ “Gosto do que este país fez por mim” (entrevista de 18/04/1989). *Jornal de Letras, Artes e Ideias – Conversas com Saramago: os livros, a escrita, a política, o país, a vida*. 2010, p. 13-31.
- _____ *Literatura e compromisso: textos de doutrina literária e de intervenção social*. Belém: Ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2022.

1 Assim como o primeiro texto, este sofreu algumas revisões. Sua primeira versão intitulada “Contar a vida de todos e de cada um” foi lida numa conferência na Feira do Livro de Oslo, em outubro de 1995; Saramago reproduziu

esse texto no terceiro tomo dos seus diários. Depois, com o título da publicação no *Jornal de Letras*, Carlos Reis acrescenta-o à seleta de ensaios e intervenções *Literatura & Compromisso* (2022). As versões utilizadas nesta leitura são as referidas no texto.

2 Sobre a concepção de história em Karl Marx, ver o texto de Roberto Nunes Junior, “O conceito de história em Karl Marx”, publicado na *Griot: Revista de Filosofia* (ver bibliografia no final do texto). Os caminhos aqui apontados para pensar em relação os conceitos de história entre José Saramago e o pensador alemão partem especificamente da leitura do texto aqui recomendado.

3 Numa primeira versão das reflexões aqui construídas em torno de “O tempo e a história” e “História e ficção”, observamos que o desenvolvimento de uma ética saramaguiana da história principia pela noção de verdade e totalidade do acontecimento, isto é, as mesmas bases de certa concepção positivista, segundo a qual o historiador é autor da voz do passado. Na ocasião, contribui para compreensão dessa modificação do ponto de vista de José Saramago a crônica “As memórias alheias”, publicada entre finais de 60 e finais da década seguinte, e depois recolhida em *A bagagem do viajante*. Nesse texto, o cronista recorda seu fracasso, não conseguindo fazer um levantamento dos envolvidos no levante de implantação da república, no 5 de outubro de 1910, simplesmente porque os documentos oficiais, o fundamento da voz do historiador, possuem suas lacunas.

4 A compreensão é desenvolvida numa entrevista de José Saramago a Horácio Costa de 6 de novembro de 1985 e só publicada em 2022. Na discussão sobre o tema do romance histórico e, por conseguinte, dos impasses entre ficção e história, e a natureza do tempo, o escritor emprega a metáfora da viagem: “o meu romance histórico entendido como tal, e cá está, no fundo trata de fazer na história apenas uma pequena viagem, a minha própria.” (Costa 2022, 44). Essas entradas na história pressupõem que essa só se alcança por aproximação: “uma hipotética acumulação de viagens destas, quer no espaço, quer no tempo, poderia aproximarmos, enfim, provavelmente não duma visão sintetizadora, porque quanto menos soubermos, mais fácil se torna a síntese. E quanto mais soubéssemos, menos, ou talvez a síntese não seja possível sequer, ou talvez não seja necessária...” (Costa 2022, 44).

5 Neste romance, o protagonista, funcionário do registro civil, se dedica às buscas por uma mulher desconhecida, cuja primeira informação da sua possível existência aparece ao acaso enquanto o Sr. José investiga nos arquivos

da instituição figuras para uma coleção particular com informações sobre famosos. O itinerário das suas investigações resulta na possibilidade de constituição da história sobre a mulher das suas buscas. *Todos os nomes* é um dos romances de José Saramago que melhor significa a noção de história enquanto matéria feita das subjetividades de seus agentes.

Português

É a partir da leitura das reflexões ensaísticas de José Saramago sobre as relações entre ficção e história que investigamos algumas diretrizes sobre o que designamos como uma ética da história. Entendemos que essa preocupação, nascida de uma crítica à noção de “fim da história”, se estabelece a partir da compreensão segundo a qual a história, tal como a cultura ocidental passou a concebê-la, é um tanto problemática porque se revela como outra das estratégias das ideologias de domínio que resulta na nulificação das vidas. Atitude reivindicativa, renovação pelo questionamento, a ética da história, segundo Saramago, fundamenta-se no trabalho de reparar o acontecido a fim de possibilitar novas significações para a história, compreendendo essa como aparelho outro de olhar suas próprias constituintes, como possibilidade para repensar criticamente o presente e, conseqüentemente, para fundamentar o futuro.

Français

C'est à partir de la lecture des réflexions essayistiques de José Saramago sur le rapport entre fiction et histoire que nous explorons quelques lignes directrices de ce que nous désignons comme une éthique de l'histoire. Nous considérons que cette préoccupation, née d'une critique de la notion de « fin de l'Histoire », s'établit à partir de l'idée que l'histoire, telle que la culture occidentale en est venue à la concevoir, est quelque peu problématique puisqu'elle s'avère être une stratégie des idéologies de domination aboutissant à la négation des vies. Attitude revendicative, renouvellement par le questionnement, l'éthique de l'histoire selon Saramago repose sur le travail de réparation de ce qui s'est passé pour permettre l'émergence de nouveaux sens de l'histoire, en envisageant celle-ci comme un dispositif permettant d'observer ses propres constituants et comme possibilité de repenser le présent de façon critique et, par conséquent, de fonder l'avenir.

English

From the reading of José Saramago's essayistic reflections on the relationship between fiction and History, we investigate some guidelines on what we designate as ethics of History. We understand that this concern, originated from a critique of the notion of the “end of history”, and established from the understanding according to which History, as the Western culture came to conceive it, is somewhat problematic because it is revealed as another one of the strategies of the ideologies of domination which results in

the nullification of lives. Demanding attitude, renewal through questioning, the ethics of history, according to Saramago, is based on the work of repairing what has happened in order to allow the emergence of new meanings of history, considering it as a device for observing its own constituents and as a possibility to rethink the present in a critical way, and thus to found the future.

Mots-clés

littérature, fiction, histoire, éthique, José Saramago

Keywords

literature, fiction, history, ethics, José Saramago

Palavras chaves

literatura, ficção, história, ética, José Saramago

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) pedro.neto@ufrn.br
pedro.neto@ufrn.br