

A Cor dos Cabelos de Deus

A oficina de escrita
de José Saramago

Sara
Grünhagen

Fundação
José Saramago

A cor dos cabelos de Deus:
A oficina de escrita de José Saramago



Esta obra é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/00759/2020.

Sara Grünhagen

A cor dos cabelos de Deus

A oficina de escrita de José Saramago

Prefácio de Carlos Reis



Fundação
José Saramago

Título: *A Cor dos Cabelos de Deus. A oficina de escrita de José Saramago*

Autora: Sara Grünhagen

© Sara Grünhagen / Fundação José Saramago

Grafismo de coleção: Estúdio Manuel Estrada

ISBN: 978-989-35307-1-9

Depósito Legal: 524172/23

Impresso na Graphinker, novembro de 2023

*Para os meus pais.
Para todas as moças, para todas as Ayabás, para todas elas.*

Agradecimentos

Este livro é fruto de uma tese de doutoramento feita em regime de cotutela na Sorbonne Nouvelle e na Universidade de Coimbra. Ele foi, portanto, marcado por essas instituições, pelas suas bibliotecas e pelos seus centros de pesquisa, mas sobretudo pelas pessoas que ao longo desse processo encontrei e que contribuíram diretamente para que tal trabalho pudesse se concretizar. Agradeço aos meus orientadores, os professores Olinda Kleiman e Carlos Reis, assim como aos restantes membros do júri de tese, os professores Ana Paula Arnaut, Fernando Curopos, Jacqueline Penjon, Maria Cristina Batalha e Teresa Cristina Cerdeira, pelo interesse que demonstraram pela minha pesquisa e pelo rigor com que a avaliaram.

Outras instituições e seus respectivos acervos foram cruciais para esta investigação, em especial a Biblioteca Nacional de Portugal, a Hemeroteca Municipal de Lisboa, a Fundação José Saramago, a Biblioteca Nacional de França e o Museu de Gravuras de Berlim. O meu agradecimento dirige-se, de novo, sobretudo às pessoas que dão vida a estes lugares, especialistas na arte de preservar e enriquecer patrimônios com o seu amor tão borgiano por livros. Nesse sentido, cabe uma menção especial à Doutora Inês Cordeiro, diretora da BNP, e à Doutora Fátima Lopes, um nome central do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea e do valioso contributo que este tem dado às pesquisas em Literatura Portuguesa.

Agradeço ainda à Fundação José Saramago pelo apoio e pela confiança que em mim depositaram na publicação deste trabalho e em outras parcerias saramaguianas. Devo muito à generosidade de Pilar del Río, de Sérgio Machado Letria e de toda a sua equipe, que fazem da Fundação um polo cultural ativo e engajado, levando adiante o legado de um escritor incontornável.

O apoio do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra foi igualmente indispensável para a publicação desse livro, que é tributário de muitos seminários e colóquios e de muitas trocas e conversas com outros pesquisadores desse centro de excelência. Agradeço à professora Maria Helena Santana pela acolhida e pelo incentivo constante.

Também pelas incontáveis provas de generosidade e amizade, deixo uma palavra especial ao professor Carlos Reis, que, para mim, já é indissociável de mais de uma instituição aqui referida e do quanto elas, as instituições, devem aos que por elas trabalham.

Por fim, uma referência afetuosa àquelas pessoas ligadas a esta trajetória de pesquisa e às alegrias que a motivaram: os meus pais, Evaldo e Astrit, e as minhas irmãs, Ester e Lúcia; a minha família de Coimbra, Raquel, Tiago, Lucas, Gonçalo e Milton; e outros amigos que, de uma forma ou outra, estão sempre perto: Carol e Vladimir, Fernanda, Mauro, Luiz Paulo e Diogo, Isabel e Jayme, Beatriz e Guilherme.

Sempre faltarão em textos desta natureza nomes e histórias de amizade e aprendizado. Só posso tentar resumir agradecendo o apoio e o carinho de todos aqueles que fizeram e continuam fazendo parte deste percurso: certo é que a gentileza e os sorrisos de vocês ecoam nestas páginas.

Índice

Prefácio	17
Introdução.....	23

Parte I. A arca de Saramago n’*O ano da morte de Ricardo Reis*

Contextualização: a assinatura de Saramago	31
1. A entrada na biblioteca: intertextualidade	37
Borges e a tautologia da escrita	55
Fernando Pessoa: facetas.....	74
2. O escudo de Aquiles: entre intertextualidade e intermedialidade.....	119
O cânone entre estátuas e palavras: Camões & companhia.....	132
Narrativas ficcionais de 1936: teatro, novela e cinema	146
O mundo em preto e cinza: a imprensa	183

Parte II. A Babel d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*

De manchetes e leituras: as polémicas e a recepção do <i>Evangelho</i>	227
3. A biblioteca de Babel: intertextualidade	245
Textos sagrados e ficção: a Bíblia de Saramago	251
O <i>Evangelho</i> como ficção histórica	302

4. Falar a língua dos homens e dos anjos: da intertextualidade à intermedialidade	345
À margem do cânone: os evangelhos apócrifos	349
A pinacoteca do <i>Evangelho</i>	372
O céu que não nos protege: a cinematização da literatura	415

Parte III. Fronteiras borradas: metalepse e estilo

5. Na barca com Saramago: a metalepse em ação	441
Personagens pouco convincentes: o heterônimo e o Cristo	459
“Perturbar a ordem, corrigir o destino”: repetição, culpa e responsabilidade.	476
“Sou também o Deus e o Diabo que lá estão”: o autor, o narrador e a obra.	494
6. “Agora lê saramagos”: a construção de um estilo	519
“Em verdade, em verdade vos digo”: a intertextualidade metaléptica	523
Intermedialidade, efeitos especiais ou como se apaixonar na ficção.	545
Coda: Saramago e o cânone	563
Referências bibliográficas	567

Lista de figuras

Figura 1. Notícia da revista <i>Ilustração</i>	191
Figura 2. Notícia do <i>DN</i>	205
Figura 3. Anúncio d' <i>O Século</i>	216
Figura 4. Trecho do <i>Dicionário de santos</i>	340
Figura 5. <i>Crucificação de Cristo</i> , escola de Dürer.	389
Figura 6. Ilustração de um comerciante rico da Palestina	414
Figura 7. Primeiros compassos do cânone de Pachelbel.	564

Lista de abreviaturas e siglas

Título dos romances de Saramago citados	Forma abreviada
<i>A jangada de pedra</i>	<i>Jangada</i>
<i>As intermitências da morte</i>	<i>Intermitências</i>
<i>Levantado do chão</i>	<i>Levantado</i>
<i>Manual de pintura e caligrafia</i>	<i>Manual</i>
<i>Memorial do convento</i>	<i>Memorial</i>
<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	<i>O ano</i>
<i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	<i>Evangelho</i>
Título dos livros bíblicos citados	Forma abreviada
Antigo Testamento	AT
Apocalipse	Ap.
Atos	At.
Cântico dos Cânticos	Ct.
Crônicas	Cr.
Daniel	Dn.
Deuteronômio	Dt.
Eclesiastes	Ec.
Eclesiástico (Ben Sira)	Ecli.
Êxodo	Ex.
Gálatas	Gl.
Gênesis	Gn.
Hebreus	Hb.

Isaías	Is.
Jeremias	Jr.
João	Jo.
Josué	Js.
Levítico	Lv.
Lucas	Lc.
Marcos	Mc.
Mateus	Mt.
Miqueias	Mq.
Novo Testamento	NT
Números	Nm.
Provérbios	Pv.
Reis	Rs.
Romanos	Rm.
Salmos	Sl.
Samuel	Sm.
Timóteo	Tm.
versículo	v.

Abreviatura/sigla

a.C.
 APE
 BNP
 cap.
 CE
cfr.
 col.
 d.C.
 dir.
DL
DN

Instituições, partidos, periódicos e outros

antes de Cristo
 Associação Portuguesa de Escritores
 Biblioteca Nacional de Portugal
 capítulo
 Comunidade Europeia
confer
 coleção
 depois de Cristo
 direção; diretor
Diário de Lisboa
Diário de Notícias

ed.	edição
Esp. N45	Espólio de José Saramago na Biblioteca Nacional de Portugal
et al.	<i>et alii.</i>
ex.	exemplo
FJS	Fundação José Saramago
<i>Ibid.</i>	<i>Ibidem</i>
IPLL	Instituto Português do Livro e da Leitura
<i>JL</i>	<i>Jornal de Letras, Artes e Ideias</i>
mm	milímetros
n.	número
n.p.	sem indicação de número de página
OFMCap	Bíblia publicada pela Ordem dos Frades Menores Capuchinhos
org(s).	organização; organizador
PB	em preto e branco
PCP	Partido Comunista Português
PIDE	Polícia Internacional de Defesa do Estado
p(p).	página(s)
PS	Partido Socialista
PSD	Partido Social Democrata
PVDE	Polícia de Vigilância e Defesa do Estado
SEC	Secretaria de Estado da Cultura de Portugal
SNI	Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo
SPN	Secretariado da Propaganda Nacional
trad.	tradução; tradutor
v.	volume

Prefácio

Em 1984, José Saramago publicou o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, num momento em que o mundo da literatura portuguesa e até, mais alargadamente, o das culturas em língua portuguesa (em particular, em Portugal e no Brasil) estava mergulhado numa onda de entusiasmo pessoano. Foi essa onda que, na altura, levou alguém a falar em Fernando Pessoa como *superstar* de uma cultura quase sempre órfã de reconhecimento internacional, uma orfandade que a fama do poeta da *Mensagem* em parte compensava.

Seria, por certo, excessivo afirmar que o romancista português – nos nossos dias beneficiário de uma projeção que não fica aquém daquela fama – aproveitou calculadamente o impulso da tal onda de popularidade para escrever o seu romance. Mas não será ousado supor que José Saramago foi, como muitos outros, seduzido não apenas pela genialidade do poeta, mas também pela sua singularidade humana, bem como por uma biografia literária carregada de potencial narrativo e propensa à deriva ficcional, coisas ambas que certamente não desagradariam a Pessoa. A vasta iconografia a que ele deu lugar é apenas um componente de uma verdadeira mitologia gerada por quem, ponderada e deliberadamente, deixou abundante material de indagação póstuma, na sequência de uma vida menos anónima do que às vezes se supõe. Fazem parte dessa mitologia os mais ilustres membros de uma “companhia heterónima” realmente indissociável da personalidade e do labor literário de quem a engendrou. José Saramago foi colher a

esse mundo fascinante, complexo e não raro contraditório a substância que lhe permitiu, na intimidade da sua oficina, compor o admirável romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. Mas não só aí, conforme bem evidencia o estudo de Sara Grünhagen que a seguir se lerá.

Antes de a ele chegar, quero lembrar que, não muito tempo depois do livro em que deu protagonismo a Ricardo Reis, José Saramago escreveu *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991. Neste caso, o romancista penetrou num campo temático, cultural e civilizacional muito sensível, com maioria de razão ao ser abordado por um escritor com a feição ideológica que nele conhecemos. Não que a questão religiosa seja rara na cultura portuguesa ou imune a controvérsias; ao longo do tempo (muito tempo...), ela tem sido, de facto, tratada em termos nem sempre pacíficos e até, com frequência, controversos e mesmo traumáticos. O anticlericalismo que atravessa o imaginário cultural português é apenas um aspeto da religião (e do Catolicismo), enquanto tema literário recorrente entre nós.

Não é o anticlericalismo que está no centro d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, nem é ele, obviamente, que interessa à análise desenvolvida por Sara Grünhagen neste estudo. Tão-pouco está nele em causa, a não ser episodicamente, a celeuma que, na época, o romance de Saramago provocou, uma celeuma com contornos políticos, que teve na sua génese a ignorância e também a intolerância que decorre daquela. Uma intolerância que se estendeu a não poucas e inflamadas diatribes que o romance de José Saramago originou, formando um naco de bibliografia crítica deveras bizarra, em tom de cruzada e no limite do inquisitorial.

Em *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago*, Sara Grünhagen oferece-nos um dos mais competentes, esclarecedores e fundamentados estudos que a obra de Saramago até hoje inspirou. E, acrescento ainda, um trabalho verdadeiramente exemplar, pela investigadora que revela e pelo rigor incutido ao tratamento dos materiais com que lidou; a isto, que não é pouca coisa, acresce uma escrita preci-

sa e límpida, resguardada daquele impulso para o hermetismo que não raro afeta os textos académicos.

Não era fácil o percurso da autora, quando se abalançou a entrar na oficina de escrita de Saramago, um escritor que se considerava um trabalhador, sem concessões ao mito romântico da inspiração. Um percurso, ao mesmo tempo, não isento de riscos, sabendo-se como é tentador (mas inconsequente) olhar o trabalho do escritor pelo viés das pequeninas curiosidades anedóticas e dos tiques escriturais ou pela esforçada identificação de fontes e de influências linearmente inferidas como explicação para algo que é complexo: a escrita literária e as mediações que ela envolve, os avanços e os recuos de um labor que se sublima em categorias e em protocolos enunciativos, em opções estilísticas e em visões do mundo com que o escritor não tem de se identificar.

Quando está em causa a inscrição da ficção na História – como é o caso, n’*O ano da morte de Ricardo Reis* – o trabalho literário torna-se inevitavelmente mais difícil e permeável ao escrutínio dos factos – episódios, lugares, datas – carreados para o romance. Passa-se algo de semelhante, quando a narrativa ficcional problematiza textos fundacionais que requerem exegese, em busca de uma verdade fugidia, conforme acontece n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Sendo assim, a escrita literária, ao erigir mundos ficcionais, torna-se inevitavelmente mais difícil e consente interrogações como esta: afinal, qual era a cor dos cabelos de Deus?

Para que fique desde já claro: o estudo de Sara Grünhagen, que, em sugestão quase alegórica, ostenta no título a menção à cor dos cabelos de Deus, não se limita a esse pormenor, por assim dizer, de curto alcance. O que nele encontramos é uma abordagem muito exigente, circunstanciada e de largo espectro dos dois romances de José Saramago a que me tenho referido, uma abordagem centrada no trabalho oficial de um escritor que partiu de outros textos para modelar ficcionalmente mundos narrativos autónomos. Daí que o conceito de intertextualidade ocupe um lugar central, no processo operatório da autora, benefi-

ciando a leitura dos romances com um arcaboço conceptual que é um dos argumentos que sustentam o rigor a que já me referi.

A noção de intertextualidade tem, como se sabe, uma larga história na metalinguagem dos estudos literários do último meio século e, como é frequente em muitas propostas de inovação metodológica e epistemológica, suscitou contestações e desvios operatórios de que agora não tratarei. Depois da voga considerável que atingiu a noção em causa, nos anos 60 e 70 do século passado (sobretudo a partir da cena universitária francesa), ela foi recuperada por Sara Grünhagen, em termos que confirmam o seu inegável potencial heurístico. Um tal potencial, atualizado, naturalmente, em função do *corpus* em equação, conjuga-se com o de outras noções igualmente convocadas pela autora: a intermedialidade e a metalepse.

Nos mais recentes desenvolvimentos dos estudos narrativos, enquanto herdeiros da narratologia de matriz estruturalista, a intermedialidade e a metalepse (esta última provinda da retórica) trouxeram à análise do relato um dinamismo bem atestado nas abordagens que Sara Grünhagen leva a cabo; as duas obras sobre as quais ela se debruça são, convém lembrar, das mais visadas pela bibliografia crítica saramaguiana, mas não, até agora, nos aspetos e nas dimensões que a autora contempla. Em última instância, a intermedialidade, tal como aqui é evidenciado, constitui um aprofundamento de orientação interartística, homologado a partir do princípio da intertextualidade; e a lógica da metalepse ajusta-se bem à abordagem de obras – a de Pessoa e a de Saramago – férteis em desafios metaficcionalis. Não basta, contudo, reconhecer que é assim; para que aquele dinamismo transliterário seja devidamente valorizado, torna-se necessário possuir, como é o caso de Sara Grünhagen, uma cultura artística e uma agilidade analítica capazes de proceder à descrição da “pinacoteca do *Evangelho*” (p. 372), de rastrear com segurança tudo o que está implicado na chamada “cinematização da literatura” (p. 415) e também de refletir sobre “os vários sentidos do cânone” (p. 563). Deste modo, “os romances *O ano e Evan-*

gelho, com as diferenças e os pontos em comum” que Sara Grünhagen salienta, “podem contribuir para essa reflexão: ambos revisitam e interpellam cânones variados, dando-lhes, nesse gesto, nova vida, impedindo-os de se tornar estáticos” (p. 563).

Assim se constrói um estudo denso e muito bem informado, porque é isso mesmo que exige o conhecimento do trabalho escritural de Saramago, na oficina em que integrou e fez dialogar textos literários, práticas artísticas diversas e referências bíblicas. Justamente: um dos componentes mais complexos daquele trabalho foi, no caso d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, a relação do romancista com os textos bíblicos e com obras de divulgação que deles tratam; entrando nessa “biblioteca de Babel” (p. 245), Sara Grünhagen pôde retrair o trajeto de Saramago na construção da *sua* Bíblia e na figuração de personagens que dela emanam. Do mesmo modo, a natureza d’*O ano da morte de Ricardo Reis* exigiu a minuciosa consulta da imprensa coeva do heterónimo, no seu regresso a Portugal, e que é, genericamente, a mesma a que o romancista acedeu.

O que acabo de dizer e o mais que aqui não cabe, mas fica implícito, tudo por junto serve-me para concluir: não é possível construir um estudo com esta dimensão e alcance, sem as qualidades de investigadora criteriosa que Sara Grünhagen possui, ao que se junta a invulgar inteligência crítica com que enfrentou os textos com que lidou. Não hesito, portanto, e afirmo que *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago* é, desde já, um estudo absolutamente insubstituível, no concerto da vasta bibliografia consagrada a José Saramago.

CARLOS REIS

Professor Catedrático da Universidade de Coimbra

Introdução

“Digo alguma coisa um tanto bela, / A Antiguidade, já em querela, /
Responde: eu a disse antes de ti. / É uma simpática donzela; /
Por que não veio depois de mim? / Eu a teria dito antes dela.”

JACQUES DE CAILLY¹

“Lear: Nada virá do nada, fale outra vez.”

SHAKESPEARE²

Cada escritor tem a sua maneira de lidar com a “simpática donzela” da tradição, e as paixões e angústias que ela provoca vão se refletir de maneiras diversas: há quem a corteje à moda antiga, citando-a respeitosamente, há quem finja ignorá-la, há mesmo quem não resista contradizê-la e provocá-la, não raro deixando transparecer, nesse gesto, uma admiração e um respeito talvez até maiores do que aqueles dos amores abertamente reverenciais. T. S. Eliot definiu bem esse conflito quando, em seu conhecido ensaio “Tradição e talento individual”, aponta para o paradoxo de que muitas vezes o que mais se destaca em

1. « Dis-je quelque chose assez belle, / L'Antiquité, toute en cervelle, / Me dit : je l'ai dite avant toi. / C'est une plaisante donzelle ; / Que ne venait-elle après moi ? / J'aurais dit la chose avant-elle » (salvo menção em contrário, todas as traduções são minhas).
2. “Lear: Nothing will come of nothing, speak again” (Shakespeare, *King Lear*, p. 9).

um autor tem que ver com aqueles momentos em que encontramos, imortalizados, os seus predecessores.³

Este ensaio centra-se na obra de um autor a propósito de quem a observação de T. S. Eliot se aplica de maneira muito marcada: José Saramago (1922-2010), até o momento o único escritor português a ter sido premiado com o Nobel de Literatura, em 1998. Trata-se, portanto, de um autor conhecido e de uma obra já consagrada. O objetivo aqui será investigar alguns dos elementos que, conjugados, ajudam a definir parte do que se poderia chamar o talento individual desse autor, o seu estilo, que tanto contribuiu para aquela consagração.

Muito da originalidade de Saramago deriva do modo como ele se relaciona com o já dito, da forma como a sua criação se constrói a partir de outras, apropriando-se de textos e personagens alheios, mas também de estratégias narrativas e modos de representação de outras tradições e outros *media*. Essa apropriação em si não é um gesto exclusivo seu: muitas das referências nas quais Saramago se baseou já trazem a marca do diálogo e da recriação, de Borges a Pessoa, de Camões aos textos bíblicos, da pintura ao cinema etc. Saramago dialoga com os seus predecessores no conteúdo e na forma, e a sua obra traz uma reflexão sobre aquela relação, não raro conflituosa, com a tradição, a exemplo do que já fizera Pessoa, que atualiza, por exemplo, a provocação de Jacques de Cailly para o século XX: “já o Chevalier de Cailly perguntava, no seculo ante-estupido (o dezoito), dado que sempre que escrevia qualquer coisa, descobria que a Antiguidade a já havia dito, porque não teria essa tal Antiguidade vindo depois d'elle, pois então teria elle escripto primeiro”.⁴

Três conceitos principais da narratologia são convocados para esta análise da obra de Saramago: a intertextualidade, a intermedialidade

3. T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, in *The Sacred Wood*, p. 48.

4. Texto publicado pela primeira vez em Barreto, “Pessoa e Fátima”, p. 275. O epigrama de Jacques de Cailly também foi retirado de Barreto, nota 148.

e a metalepse. Todos três são essenciais para compreender o processo criativo de Saramago, sendo reveladores tanto da sua oficina de escrita quanto do seu estilo. Antecipo já uma breve explicação sobre cada um deles, servindo-me, para tanto, de um exemplo d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). O trecho em questão provém de um episódio importante na trajetória do protagonista do livro: um encontro inusitado, e bastante longo, entre Jesus, Deus e o Diabo. No momento mesmo em que apresenta e descreve a personagem divina, o narrador de Saramago comenta: “quando [Deus] se tiver ido embora, perguntar-nos-emos, Como eram os cabelos, e não nos recordaremos se brancos, pretos ou castanhos, pela idade deveriam ser brancos, mas há pessoas a quem as cãs vêm tarde, será talvez esse o caso”.⁵

A metalepse narrativa, mais especificamente, a metalepse retórica, designa esse gesto de intervenção do narrador, que não apenas se ocupa da narração como interfere no nível da história: o narrador se manifesta como alguém que participa daquela cena, ele faz perguntas sobre as personagens que descreve, comentando as suas próprias imprecisões. Afinal, qual é a cor dos cabelos de Deus? Pode-se dizer que essa personagem, como tantas outras da obra de Saramago, é construída pela intertextualidade: ela provém de outro universo de referência, sobretudo o conjunto de textos bíblicos no qual *O Evangelho* se baseia.

Ocorre que os textos bíblicos, cuidadosos até na referência ao nome de Deus, não são precisos quanto aos seus cabelos. Os textos, pela sua natureza, têm a prerrogativa de omitir certas informações, o que pode contribuir, por exemplo, para dar uma aura de mistério às suas personagens. Por outro lado, essa informação será necessária no contexto de outros *media*: por exemplo, uma pintura ou um filme que quiser retratar Deus de corpo inteiro, antropomorfizado, terá de definir a cor dos seus cabelos, terá de lhe dar o rosto de um qualquer ator escolhido no *casting*.

5. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 364.

Essa reflexão é própria da intermedialidade, que expande a premissa dialógica da intertextualidade para outros *media*: quais são as possibilidades e os limites de cada *medium*, do texto à imagem? Como funciona o diálogo entre uns e outros? É sabido que a pintura e o cinema, por exemplo, servem-se largamente da literatura, mas o contrário também acontece e é particularmente válido no caso de Saramago, que com frequência descreve e reencena outras obras de arte, que emula e recria efeitos especiais próprios do cinema. E a figura de Deus em especial, como se verá, não provém apenas de textos.

Episódios como esse revelam-se uma constante na obra de Saramago: suas histórias não só são frequentemente feitas de outras como comentam o seu próprio processo de construção narrativa, incluindo as imprecisões envolvidas e assumidas. Algo parecido ocorre n'*O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Depois de ter comparecido, por intimação, à polícia política, o heterônimo pessoano transformado em personagem de romance “quis lembrar-se das feições do doutor-adjunto que o interrogou e não conseguiu”.⁶

Temos então acesso a *flashes* da memória de Ricardo Reis, com detalhes mostrados como em *close-up*: “apenas vê um anel de pedra preta no dedo mínimo da mão esquerda, e, com esforço, por entre o nevoeiro, um rosto redondo e pálido como uma bolacha que esteve tempo de menos no forno, não consegue distinguir-lhe os olhos, não os tinha, talvez.”⁷ É curioso como esses dois vilões de Saramago – este doutor-adjunto e o Deus do *Evangelho* – perdem os seus contornos: as estratégias narrativas do escritor servem à função ideológico-crítica dos seus romances.

Saramago escreveu, no total, dezoito romances, incluindo-se nesta conta dois livros póstumos (um deles inacabado). Muitos dos elementos que se destacam n'*O ano* e n'*O evangelho* são constitutivos do esti-

6. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 225.

7. *Ibid.*

lo do escritor. Essas obras representativas revelam ainda uma série de afinidades entre si, por mais diferentes que possam parecer, à primeira vista, em termos temáticos. Ambas se constroem a partir de narrativas e personagens intertextuais, ambas estabelecem um diálogo relevante com outros *media* e são marcadas por uma narração fortemente metaléptica. Este estudo apresenta, além disso, um componente genético importante, visando investigar alguns dos materiais preparatórios do escritor, de modo que a especialização naquelas duas obras permitirá entender melhor a oficina de escrita de José Saramago.

Embora as estratégias narrativas d'*O ano* e do *Evangelho* sejam muito parecidas, os materiais que serviram de base para cada um deles são, em muitos aspectos, bastante diferentes e requerem uma análise específica, proposta nas duas primeiras partes deste ensaio. Como no caso da obra de um artista plástico, é como se se analisasse uma pintura e uma escultura criadas por uma mesma mão: para melhor entendê-las e para melhor enxergar inclusive aquilo que as une, é preciso falar das suas particularidades, da tinta e da argila de que cada uma é feita.

A comparação das duas obras é feita na terceira parte. Num primeiro momento, recorre-se ao conceito mais associado à narração, isto é, a metalepse. A ênfase estará, assim, no trabalho do narrador e no modo como as fronteiras entre níveis e mesmo entre personagens são constantemente, propositadamente, borradas em ambos os romances: o efeito da imprecisão é também um jogo narrativo e visa muitas vezes à provocação das referências recuperadas. O último capítulo é o ponto de chegada de toda esta reflexão e apresenta as suas conclusões, expandindo as análises previamente feitas para outros romances de Saramago, destacando elementos constitutivos do seu estilo e buscando ainda mostrar como as estratégias narrativas da intertextualidade e da intermedialidade são conjugadas com a narração metaléptica do escritor.

Este estudo parte de Saramago, mas não se falará apenas da sua obra; o debate aqui proposto abrange outros escritores, obras e tradições, envolvendo sobretudo referências e autores com os quais o es-

critor estabeleceu um diálogo direto e indireto. A discussão que será feita revisita certas posições de Saramago, que em diferentes momentos falou e escreveu sobre a sua produção literária. A sua criação abre portas para uma reflexão sobre a máxima latina *ex nihilo nihil fit*, ou, na versão enunciada pelo rei Lear, de Shakespeare, reforçando o quanto esse debate e essa inquietação são antigos, “nada pode surgir do nada”⁸

8. “Nothing can be made out of nothing” (Shakespeare, *King Lear*, p. 42).

PARTE I

A arca de Saramago n'O ano
da morte de Ricardo Reis

Contextualização: a assinatura de Saramago

Tenho dúvidas sobre a utilidade da acumulação de dados a que estou procedendo. Saber quanto ganhava um escriturário de 1.ª, ou que havia automóveis de marca Terraplane, ou que uma geral no Coliseu custava 3\$00, importa a quê ou a quem? RR pode viver os seus últimos meses sem saber nada disto, é feito mesmo para o ignorar, ou sabendo isso tudo não reparar. Mas provavelmente estou nisso como estava quando foi de Mafra: as informações que, logo de entrada, eu sabia inúteis, são mais em número e maiores em importância do que aquelas que o livro veio a acolher. Provavelmente, repito, haverei de recolher o quanto baste de supérfluo que torne sólido o material aproveitado.¹

Esse texto provém de um artigo publicado na revista *Ler*, em 1999, com uma série de notas que Saramago escreveu na época da elaboração do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* – ou seja, por volta de 1983. É o tipo de material interessante não porque antecipe interpretações, embora dê pistas valiosas de investigação, mas pelo exercício do autor de contar como e por que escreveu.² O escritor nos permite aqui entrar na sua oficina, e vê-lo em ação, pesquisando, fazendo experimentos e mesmo expressando dúvidas pode ser profícuo para a análise do produto final.

1. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 109.

2. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, p. 11.

“Que tipo de homem é RR?”, interrogava-se Saramago enquanto escrevia, “Fisicamente, aceite-se o que FP diz dele. E o resto?”³ O resto, que trata da transformação do heterônimo pessoano em personagem de romance, rendeu muitas páginas e resultou nesse livro publicado em 1984, que imediatamente chamou a atenção da crítica e que teve um peso inegável na consagração de Saramago como um dos principais escritores do século XX. Afinal, o que torna esse romance único? Ao mesmo tempo, o que ele revela do estilo de Saramago, e como ele se liga ao conjunto de sua obra? A primeira pergunta será explorada nos dois capítulos que seguem; as outras serão retomadas em especial na terceira parte deste ensaio.

A especificidade desse romance está relacionada àquela “acumulação de dados” de que falava Saramago, que resultaram úteis, tendo sido cuidadosamente selecionados e utilizados na narrativa. Outras obras do escritor são ricas em materiais “acumulados” e retrabalhados, o que já revela algo da prática criativa de Saramago, mas as matérias-primas de cada texto podem variar bastante. *O ano* destaca-se pelo seu acervo substancial de referências, mas igualmente pela quantidade e pela densidade de materiais complementares que expõem o seu processo de elaboração e aprofundam o conhecimento de muitos dos “dados” que entraram no livro.

Felizmente para os pesquisadores, um conjunto significativo dos materiais preparatórios d’*O ano* é facilmente consultável, graças à doação do escritor de parte do seu espólio à Biblioteca Nacional de Portugal, que disponibilizou on-line documentos relacionados ao romance: [1] uma agenda preparatória, famosa entre os estudiosos de Saramago; [2] uma série de apontamentos para o romance, boa parte deles transcritos na mencionada publicação da revista *Ler*; [3] um recorte do *Diário de Lisboa* com um artigo sobre Fernando Pessoa; [4] fotocópias de páginas de obras do historiador brasileiro Edgard Carone;

3. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 108.

[5] fotocópias de páginas da novela *Conspiração*, de Tomé Vieira; e [6] um datiloscrito do romance, com diversas emendas manuscritas.⁴

Embora existam outros materiais preparatórios ainda não digitalizados e acessíveis ao público – como um caderno preto com anotações manuscritas e um segundo datiloscrito do romance presentes na exposição permanente da Fundação José Saramago (FSJ) –, esse conjunto por si só evidencia o extenso trabalho de pesquisa que Saramago efetuou para compor o romance. É possível que esse acervo, já referenciado em outros trabalhos, sobretudo no caso da agenda, tenha influenciado a recepção acadêmica do romance: há toda uma arca metafórica de referências inéditas a serem descobertas ali.

A história d’*O ano* é bastante conhecida e foi assim projetada pelo seu autor: “RR vem confrontar-se com o país que deixou dezasseis anos antes, vem, sobretudo, confrontar a sua poesia com a realidade da terra e do resto do mundo, pelos ecos que a imprensa lhe traz”.⁵ Ricardo Reis e o universo pessoano são, portanto, o ponto de partida, mas a essa referência se soma toda uma série de narrativas e paisagens textualmente reconstruídas, que vão do cânone aos jornais, que passam pelo Brasil até chegar a Portugal, estendendo-se ainda por vários países da Europa e fazendo incursões na África. *O ano* é uma história confrontadora feita de personagens emprestadas, de material histórico e literário, e também de um grande número de informações que, à primeira vista, podem parecer “inúteis”, mas que ganharam um lugar no palco da composição final da obra.

4. O conjunto de materiais preparatórios foi apresentado na ordem em que está registrado no espólio de José Saramago (BNP Esp. N45/6-10). Segundo consta da página a ele dedicado, esse acervo está acessível desde 2008. O único material que não será analisado neste trabalho é aquele que retoma a obra de Edgar Carone, sobre o qual já me debrucei em outro momento (Grünhagen, “‘Você, Reis, tem sina de andar a fugir das revoluções’: História e transfiguração n’*O ano da morte de Ricardo Reis*”, pp. 65-74).

5. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 109.

A recepção d'*O ano* é bastante rica, outra especificidade do romance, não tendo sido sempre benévola a acolhida da obra de Saramago, como se verá a propósito d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Sublinhe-se que a projeção do romance aumentou consideravelmente com a sua inclusão no programa curricular do Ensino Secundário Português, em 2014, resultando, por exemplo, em adaptações para o teatro e o cinema.⁶

Para estabelecer os fundamentos das reflexões que se seguirão, recorrer-se-á ao campo teórico da narratologia, e dois conceitos já referidos são aqui convocados: a intertextualidade, para a exploração da biblioteca de base do romance, e a intermedialidade, que permite alargar o escopo e a dimensão dos diálogos presentes e falar da combinação de materiais sendo feita. É certo que a arca de Saramago contém um acervo pessoano importante, assim como textos de Borges e de outros nomes canônicos, mas nela também encontramos filmes antigos, uma peça de teatro, uma novela praticamente esquecida, recortes de jornais, publicidades e até esculturas. O romance em si justifica a exploração do seu acervo de base: o narrador chama constantemente a atenção para as suas referências, destacando sua singularidade, analisando-as, confrontando-as.

Se tal narrador comentador é um destaque nessa obra – e em grande parte da produção do escritor –, é importante lembrar, por outro lado, que esse e outros romances de Saramago não têm notas de rodapé. Trata-se de uma obviedade em termos de criação literária, mas que traz desafios e riscos para o trabalho crítico, que não pode se privar delas. O desafio é buscar os originais, aproximá-los do texto literário e analisar a sua transformação. O risco é tirar conclusões equivocadas quando há tantas referências em jogo. A figura de Saramago nem sempre foi de

6. Adaptações para o teatro de Hélder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra (1936: *O ano da morte de Ricardo Reis*, companhia A Barraca, 2016) e Filomena Oliveira e Miguel Real (*O ano da morte de Ricardo Reis*, Éter produção cultural, 2018). Adaptação para o cinema dirigida por João Botelho (*O ano da morte de Ricardo Reis*, produtora Ar de Filmes, 2020).

grande ajuda nesse sentido, em sua recusa muitas vezes a aprofundar certos diálogos quando questionado. Segundo consta de um artigo que trata da criação poética nos romances de Saramago, com destaque para *O ano*, quando perguntado sobre a origem dos versos “Seren e vendo a vida à distância a que está”, o escritor teria respondido:

Claro [que] não encontra a frase nas odes do Reis. Como é que poderia encontrá-la se é, palavra por palavra, de lavra minha? Um destes dias, quando me puxar o capricho, vou pôr-me a produzir odes à Reis e proclamo-as como misteriosíssimo achado, nada mais nada menos que um outro baú encontrado num vulcão de Lanzarote.⁷

No romance, porém, Fernando Pessoa atribui os versos ao heterônimo Ricardo Reis, em oposição à personagem que tem diante de si: “quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância”⁸

Uma rápida pesquisa no precioso acervo digital “Arquivo Pessoa”, on-line desde 2008, permite que se esclareça que tal frase foi, sim, assinada por Ricardo Reis; ela corresponde aos dois últimos versos da ode “A palidez do dia é levemente dourada”, publicada na edição das *Odes de Ricardo Reis* organizada por Simões e Montalvor: “Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre / Tendo para os deuses uma atitude também de deus, / Sereno e vendo a vida / À distância a que está.”⁹

A palavra do autor costuma ter um peso enorme, e foi aceita no referido estudo, mas não é possível, sempre, fiar-se nela. Trata-se de um episódio pontual, e os equívocos críticos não costumam ter relação

7. Saramago teria dado essa resposta por e-mail, em setembro de 2002, a Maria Irene Ramalho Santos (“All the names: José Saramago and lyric poetry”, in Martins e Sabine, orgs., *In Dialogue with Saramago*, p. 98).

8. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 132.

9. Pessoa, *Odes de Ricardo Reis*, p. 26.

com o autor e com trocas de e-mails pessoais, porventura valiosos, mas que dificilmente são escritos visando a uma publicação. Há equívocos críticos que derivam precisamente do fato de não se buscar informação complementar sobre as referências citadas, limitando-se aos dados apontados na narrativa, como se verá a respeito da novela de Tomé Vieira e do filme de António Lopes Ribeiro. É imperativo insistir na importância de se ir além do texto e mesmo do autor em um trabalho de análise crítica. Este ensaio busca preencher algumas lacunas nesse sentido, trazendo informações que partem tanto do romance quanto dos respectivos materiais preparatórios e contextualizando certas referências.

É certo também que todo estudo é fruto e devedor da sua época e daquilo que outros já fizeram. Se hoje é possível encontrar com tanta facilidade os versos do heterônimo, é porque as facilidades tecnológicas o permitem e porque houve pesquisadores dispostos, no caso em questão, a trabalhar na imensa arca de Pessoa, aquela física e aquela que se multiplicou pelo mundo em publicações diversas.

A arca de Saramago é metafórica, mas é igualmente enorme e merecedora de maior atenção. Trata-se agora de tentar reconstruir uma parte do tal “baú” perdido “num vulcão de Lanzarote”, baú este que contém, em meio a outros tantos bricabraques, um poema transformado, assinado por Ricardo Reis e Saramago. É nessa mistura e transformação que se revela, enfim, um traço da assinatura de Saramago.

CAPÍTULO 1

A entrada na biblioteca: intertextualidade

“Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.”

RICARDO REIS¹

Desde Homero que poetas, escritores, heterônimos e, por que não colocar na lista, investigadores veem-se em algum momento diante do drama da biblioteca de Babel: “a certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas”.² Não apenas esse cenário foi pintado muitas vezes como a própria constatação do já dito está longe de ser original: em meados do século XVII, La Bruyère já dizia, não sem algum desalento, que “tudo está dito, e chegamos tarde demais”.³

Se a sensação de que chegamos, sempre, tarde demais é algo desanimadora, a enormidade daquilo que nos precede pode exercer um fascínio criador: afinal, aventava Borges, “a biblioteca é ilimitada e periódica”.⁴ Daí que a repetição, a possibilidade mesma de dar a ver e encontrar vestígios de Homero, faz parte do jogo, nem que seja porque,

1. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 390.
2. “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” (Borges, “La biblioteca de Babel”, *Obras completas: 1923-1972*, p. 470).
3. « Tout est dit, et l'on vient trop tard » (La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste et de La Bruyère, avec des notes par M. Coste*, p. 121).
4. “La biblioteca es ilimitada y periódica” (Borges, “La biblioteca de Babel”, *Obras completas: 1923-1972*, p. 471).

conforme André Gide, “tudo já foi dito; mas, como ninguém escuta, é preciso sempre recomeçar”.⁵

O ano da morte de Ricardo Reis é uma afirmação dessa prática literária do recomeço, que se assume como tal chamando a atenção para aqueles diversos fantasmas que impeliram o autor a escrever. Circular, rigorosamente simétrico em sua construção, o romance começa e termina com uma citação invertida de Camões, marcando uma posição que conjuga o material de base com o tratamento que lhe é conferido, isto é, o tipo de referência que está em jogo – o cânone, no caso – com a reelaboração crítica que dele é feita. A marca desse procedimento já é reconhecível no próprio título, que anuncia a morte, até então não prevista por seu autor original, de uma personagem transficcional, um heterônimo proveniente de outro universo.

Essas referências são recuperadas e postas em causa na narrativa em um gesto de revisitação que é tematizado, e mesmo ficcionalmente teorizado. Há, em Saramago, e de maneira muito forte nesse romance, não somente aquela consciência e enunciação do já dito, mas também uma discussão sobre a biblioteca de Babel e sobre o imperativo de falar dela, de lê-la, de questionar leituras passadas, tudo isso num processo de interlocução com o leitor que busca rever as premissas do tempo da narrativa e da narração, como se o texto lutasse, enfim, contra o esquecimento, o silêncio ou a surdez.

Mas, parafraseando um trecho de *Levantado do chão*, tudo isso pode ser dito doutra maneira – para o caso aqui, teórica. É claro que toda essa discussão não é de hoje. Conceitos diferentes buscam dar conta de fenômenos muitas vezes antigos, do diálogo com outros textos às reflexões metaficcionais que atravessam a narrativa. Mais ainda, a multiplicação de ficções que exploram dispositivos narrativos como aqueles presentes n’*O ano* foi associada a um movimento, cujo conhe-

5. « Toutes choses sont dites déjà ; mais comme personne n’écoute, il faut toujours recommencer » (Gide, « Le traité du Narcisse », p. 170).

cido prefixo, apesar de recorrentemente problematizado, acabou por se impor: o pós-modernismo, que também já não é mais algo tão recente.

A relação do pós-modernismo com a obra de Saramago já foi aprofundada por Adriana Alves de Paula Martins, que vê as ficções de Saramago, em perspectiva comparada com as de Gore Vidal, “como exemplos de reescrita da modernidade”, pós-modernas, entre outras razões, por sua “estética da citação”, por uma prática de glosa e entreglosa que, sem ignorar a dimensão artística, carrega consigo uma profunda preocupação ética.⁶

A inserção ou não da obra de Saramago no movimento pós-moderno tem sido alvo de debates: por Douwe Fokkema, que vê em *Memorial do convento* as características de uma escrita pós-moderna;⁷ por Isabel Pires de Lima, que, alguns anos depois, vai questionar essa leitura pós-moderna de Fokkema;⁸ e, mais recentemente, por Ana Paula Arnaut, que vai defender a ideia de uma estética pós-moderna em Saramago, a partir de Linda Hutcheon e da metaficção historiográfica, vendo ainda em sua obra uma contribuição para a consolidação do próprio movimento em Portugal.⁹

O debate é longo e complexo, inserindo-se numa reflexão mais ampla sobre o pós-modernismo, embora em muitos aspectos a associação a Saramago seja problematizável, sobretudo porque, como Lima já havia sugerido, o estatuto do narrador do escritor português coloca algumas dificuldades.¹⁰ Muitas vezes, não se trata de uma adesão simultânea ao modernismo e ao pós-modernismo, mas sim de um modo de

6. Martins, *A construção da memória da nação em José Saramago e Gore Vidal*, pp. 359, 16. Para a análise dessas questões n'O ano, ver cap. IX, pp. 283-322.

7. Fokkema, “How to Decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or is not a Postmodernist Novel?”, pp. 293-302.

8. Lima, “Saramago pós-moderno ou talvez não”, pp. 933-941.

9. Arnaut, *José Saramago*, p. 15.

10. Lima, “Saramago pós-moderno ou talvez não”, p. 937.

fazer literatura que atravessa estéticas e períodos, que se revela autor-reflexivo e marcado pelo que hoje é designado de metalepse retórica.

Ao mesmo tempo, não se pode ignorar que a revisitação e recriação de outros textos, marca da relação de Saramago com a tradição que o precede, é muito associada à corrente pós-moderna: a intertextualidade, termo que vingou e transcendeu o seu domínio de vocabulário especializado, é traço distintivo daquilo que Hutcheon chamou de poética pós-moderna.¹¹

Nesse sentido, *O ano da morte de Ricardo Reis* pode ser visto como um estado da arte literária do seu tempo: não apenas atravessado pela intertextualidade, mas consciente dela e buscando mostrar como ela se constrói. Ou seja, para além do período entreguerras recuperado pela narrativa, o romance também trata do tempo da narração, que surge pela voz de um narrador que a todo momento se deixa ver, revelando e comentando as suas ferramentas ficcionais, inclusive teóricas. E esse tempo da narração, a década de 1980, quer possa ou não ser designado de pós-moderno, foi ao menos influenciado por reflexões relacionadas a esse debate maior sobre o pós-modernismo.

Veja-se, por exemplo, a produção teórica e literária de Umberto Eco, que tem dificuldades em assumir uma designação cada vez mais ampla – “pós-moderno’ é um termo que serve para tudo [...], aos poucos, recuamos ao início do século, depois cada vez mais para trás, e não tardará para que essa categoria seja aplicada a Homero” –, mas que entende que o termo coloca em questão (e ao fazê-lo, arrisco supor, influencia) o modo como se vinha lidando com a produção literária que veio antes: “a resposta pós-moderna ao moderno é reconhecer que o passado, uma vez que não pode ser destruído, pois isso levaria ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”.¹²

11. Ver Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, pp. 124-140.

12. « 'Post-moderne' est un terme bon à tout faire [...] petit à petit on est remonté au début du siècle, puis toujours plus en arrière, et bientôt cette catégorie arrivera à Homère [...]. « La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il

Em resumo: talvez não seja possível afirmar categoricamente que esse tempo ou essa obra são pós-modernos, mas pode-se reconhecer que um e outra não ficaram indiferentes à discussão.

Sem perder de vista tanto esse debate maior sobre o pós-modernismo em que se insere a intertextualidade, de origem europeia, quanto os diálogos intercontinentais operados, dada a matriz norte-americana do pós-modernismo literário, privilegia-se então uma análise d'*O ano* a partir da intertextualidade, pois o procedimento que ela designa constitui a viga mestra do romance e é alvo de reflexões do narrador, como se, feito um maestro, ele se incumbisse de reger a música e, sem interrompê-la de todo, buscasse explicar a partitura.

É verdade que a discussão em torno da intertextualidade pode hoje soar um pouco datada. O conceito, ao que parece, já viu dias melhores, tendo sido durante alguns anos alvo das atenções de narratologistas, estruturalistas, linguistas e mesmo historiadores, que debateram os seus pressupostos, propuseram tipologias e construíram as suas pesquisas a partir dessa noção. Se a prática e mesmo a compreensão da intertextualidade não são algo novo, como já sugere a epígrafe do heterônimo de Pessoa no início deste capítulo, a sua conceituação dataria apenas de 1967, com Kristeva, e rendeu boas teses e publicações. Passados mais de cinquenta anos, porém, é como se o conceito tivesse se esgotado, chegando até a ser visto como uma “moda intelectual” dos anos 1970 e 1980.¹³

De certa forma, esse movimento de evolução e posterior esmorecimento da força operatória do conceito acompanha a institucionalização dos estudos teóricos que resultaram do casamento entre a literatura e a linguística, com suas várias designações, nos anos 1960 e 1970, envolvendo pesquisadores tão diversos quanto Gérard Genette, Umberto

ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente » (Eco, *Apostille au Nom de la rose*, pp. 74-75, 77).

13. Cfr. Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », p. 122.

Eco, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Julia Kristeva e o grupo da *Tel Quel*. A intertextualidade ocupou um espaço importante na reflexão de alguns deles, sendo igualmente recuperada e teorizada por estudiosos norte-americanos do pós-modernismo literário, de Brian McHale a Linda Hutcheon.

Não é difícil perceber que o cenário, hoje, é outro: a intertextualidade parece ter caído não em desuso, mas num certo limbo do senso comum: aceita como premissa, ela se tornou elemento acessório para outras reflexões, que analisam, por exemplo, temáticas e mesmo outros conceitos numa perspectiva sobretudo comparada de obras e autores. Essa vulgarização do conceito, sem qualquer conotação negativa nisso, revela precisamente o quanto a intertextualidade, ao contrário de tantas outras categorias narrativas que tomaram os livros desde a década de 1960, tornou-se parte incontornável do modo como pensamos a literatura.

Da invenção do termo por Kristeva à sua popularização teórica e à sua entrada no vocabulário não especializado – a intertextualidade já é verbete de dicionários de língua –,¹⁴ houve um longo caminho. O termo surgiu pela primeira vez em um artigo de 1967 em que Kristeva trata da “descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, avançando então que “no lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética é lida, no mínimo, como um *duplo*”.¹⁵

14. Houaiss, *Le Petit Robert de la langue française*, *Oxford English Dictionary* são alguns exemplos.

15. « Découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte [...]. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* » (Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », pp. 440-441, grifo no original).

Mikhail Bakhtin, na época ainda vivo, havia formulado o conceito de dialogismo nas décadas de 1920 e 1930, em seu estudo da poética de Dostoiévski e principalmente na análise do discurso do romance,¹⁶ mas o escritor russo foi publicado e tornou-se conhecido no Ocidente somente a partir dos anos 1970, um reconhecimento que deve muito ao trabalho de críticos e tradutores atuando na França, com destaque para a própria Kristeva – o artigo citado foi um dos primeiros sobre o escritor russo – e para Todorov, cujo livro *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, de 1981, foi um marco na recepção de Bakhtin e na difusão do conceito de dialogismo.¹⁷ A filiação da noção de intertextualidade é, portanto, evidente e foi mesmo criticada, sobretudo pelo que se viu como uma certa confusão de conceitos e uma limitação do dialogismo à prática textual.¹⁸ Todo discurso, na concepção do pensador russo, é dialógico, mas no romance essa característica é privilegiada,¹⁹ o que tornou profícuas e justificou as análises críticas que tomaram como ponto de partida a premissa dialógico-intertextual.

Já no início dos anos 1980, em sua proposta de retraçar a emergência do conceito, o seu percurso teórico e as suas transformações, Angenot fala no rápido sucesso da intertextualidade e analisa como ela esteve ligada a uma reflexão sobre o sujeito do discurso, e isso desde Kristeva, de modo que, muitas vezes, falar em intertextualidade indicava uma certa tomada de posição: com essa noção operava-se uma “crítica do *Sujeito* fundador, proprietário do Logos, do Autor e da Obra”.²⁰ É, afinal, conhecida a afinidade de Kristeva e outros do grupo da *Tel*

16. Cfr. Shepherd, “Dialogism”, in Hühn et al. (orgs.), *Handbook of Narratology*, p. 74.

17. Sobre a recepção de Bakhtin, incluindo uma perspectiva crítica de sua leitura pelos estudiosos trabalhando na França, ver Zbinden, “The Structuralist in the Closet”, in *Bakhtin Between East and West*, pp. 10-35.

18. *Ibid.*, p. 22.

19. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, pp. 278-279.

20. « Critique du *Sujet* fondateur, propriétaire du Logos, de l’Auteur et de l’Œuvre » (Angenot, « L’intertextualité », p. 130, grifo no original).

Quel – como Philippe Sollers e Jean-Louis Baudry – com a psicanálise lacaniana, que claramente exerceu uma influência nas publicações de pesquisadores da época trabalhando em diferentes campos.

Barthes, um tanto mais isolado, embora tenha tido alguma participação na famosa revista francesa, desenvolve as suas próprias e conhecidas reflexões sobre o estatuto do texto que, definido como “uma malha de citações, provindas de inúmeros focos de cultura”,²¹ vai inevitavelmente acabar dialogando com a noção de intertexto. No início da década de 1970, Barthes contribui para a popularização do termo com a publicação de um verbete na *Encyclopaedia Universalis*.²²

Antes disso, já havia em Barthes uma reflexão centrada no discurso que, à semelhança de Kristeva, buscava deslocar a primazia do sujeito autor e enfatizava os outros elementos envolvidos na estrutura narrativa: em sua famosa “Introdução à análise estrutural da narrativa” para a revista *Communications*, de 1966, marco fundador da narratologia, Barthes coloca que “a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação”, recorrendo a Lacan para sublinhar o descentramento do sujeito emissor.²³ Já há aqui também uma breve reflexão sobre a necessidade de falar do leitor, que ativamente constrói a narrativa no ato de ler, combinando as suas peças.²⁴

O famoso ensaio “A morte do autor”, com sua popular definição de texto, é de 1967 e vai reafirmar essa ênfase no discurso, no leitor e no diálogo com outros textos operado pelo escritor, cujo “único poder é misturar as escritas”.²⁵ Percebe-se como as preocupações teóricas se

21. « Un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture » (Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, p. 65).

22. Barthes, « Texte (théorie du) », in *Encyclopaedia Universalis*, tomo XV, pp. 1013-1017.

23. « Le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication » (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », p. 19).

24. *Ibid.*, pp. 14-15, 19.

25. « Seul pouvoir est de mêler les écritures » (Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, p. 65). O ensaio de Barthes saiu primeiro em inglês, na revista *Aspen*,

cruzam – dialogam – nesse fim dos anos 1960, e é como se o conceito de intertextualidade possibilitasse convergir uma série de reflexões que vinham se desenvolvendo em frentes diversas, muitas delas ligadas à gênese da narratologia.

De uma maneira ou de outra, o conceito de intertextualidade se impôs, tendo rapidamente se popularizado na década seguinte ao seu surgimento e ganhado terreno para além do contexto parisiense. Em 1976, a revista *Poétique* publicou um número dedicado ao conceito, com artigos de escritores de diferentes nacionalidades, entre os quais a brasileira Leyla Perrone-Moisés, que traduziu diversos livros de Barthes e teve um papel importante na divulgação do estruturalismo no Brasil. Em Portugal, esse número da revista foi traduzido e saiu como livro em 1979 (com o título *Intertextualidades*), reforçando essa rápida difusão do conceito nos países de língua portuguesa. Destaco o artigo de Laurent Jenny, que reafirma a relevância conceptual da intertextualidade e chega a utilizar a noção para tentar buscar uma saída do modelo no interior do qual ela se originou.

Jenny defende que a intertextualidade é condição intrínseca da literatura: “fora da intertextualidade, a obra literária seria simplesmente indiscernível”.²⁶ Ao mesmo tempo, entende que a intertextualidade está presente em vários níveis – ela pode estar implícita ou explícita no texto –, e também toca a *forma*, distanciando-se, ao aprofundar esse ponto, da tradicional crítica das fontes. Jenny problematiza a abordagem psicologizante de Harold Bloom, que, com *A angústia da influência*, de 1973, enfatiza as relações conflituosas entre gerações de poetas, colocando o autor num lugar de destaque incompatível com o modo de análise linguística da literatura que se vinha fazendo na Europa. Jenny recusa o pressuposto que vê a intertextualidade como sintoma

n. 5-6, 1967, e a versão em francês foi publicada no ano seguinte, na revista *Manteia*, n. 5, 1968.

26. « Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible » (Jenny, « La stratégie de la forme », p. 257).

de uma crise – seja do próprio autor, com Bloom, seja de determinados períodos históricos, com Marshall McLuhan –, pois uma tal perspectiva evolutiva da literatura a esvaziaria de seu significado ideológico.²⁷

Embora revele uma filiação ao pensamento estruturalista da época, afirmando ser impensável abordar a obra fora da concepção de sistema,²⁸ Jenny parece já sugerir uma crítica ao modelo de análise literária vigente, focado na imanência do texto. Pois se é verdade que a intertextualidade em princípio desvia o foco do autor e permite reforçar a crítica do sujeito que se fazia então, ela ao mesmo tempo impede que o texto seja tratado como unidade autônoma: nas palavras de Jenny, esse tipo de abordagem do texto teria uma “concepção estreita da imanência e nega a necessidade de se interessar para o que está além do texto”.²⁹

É interessante notar nisso tudo como o conceito de intertextualidade foi instrumento de críticas diferentes, quando não divergentes: a noção não só serviu à crítica estruturalista do Autor, da Obra etc., mas também à problematização do próprio estruturalismo. Essas possibilidades críticas da intertextualidade ajudam a entender a vasta adesão ao conceito, que em muitos autores manteve uma definição ampla, funcionando, segundo Angenot, “mais como uma arma crítica e como ponto de partida de uma problemática do que como uma noção concreta bem delimitada”.³⁰

Quer se recorra ou não ao termo intertextualidade, percebe-se como diferentes reflexões desenvolvidas ao longo da década de 1970 buscam explicar a prática intertextual, a sua maior ou menor utilização, o seu funcionamento, a sua percepção pelo leitor. O livro de Antoine Compagnon *La seconde main ou le travail de la citation*, publicado em 1979,

27. *Ibid.*, pp. 258-260.

28. *Ibid.*, p. 257.

29. « Conception étroite de l'immanence et a nié la nécessité de s'intéresser à l'au-delà du texte » (*ibid.*, p. 261).

30. « Plus comme une arme critique et comme l'ouverture d'une problématique que comme une notion positive bien délimitée » (Angenot, « L'intertextualité », p. 130).

aprofunda a discussão à sua própria maneira. Curiosamente, o termo intertextualidade, já tão em voga, quase não aparece: surge pela primeira vez no final do primeiro capítulo, em que se afirma que a citação não é mais do que um operador de intertextualidade, e uma segunda vez em que é feita referência explícita ao conceito cunhado por Kristeva e à consagração da noção com o número especial da revista *Poétique*.³¹

Interessava a Compagnon o ato de citar, mais do que a citação em si, embora, retrospectivamente, o autor reconheça a relação desse ato com a prática intertextual.³² Mesmo sem aderir ao conceito destacado aqui, é evidente que o trabalho de Compagnon se inscreve na discussão maior da época sobre o fenômeno da intertextualidade, mais uma vez afirmado como intrínseco à própria escrita: “toda prática textual é sempre citação, e é por isso que, da citação, nenhuma definição é possível”.³³ Predomina, como em tantos outros escritos da época, uma abordagem por metáforas; ao mesmo tempo, há uma ênfase no aspecto formal, que, se talvez demasiado ambicioso em seu universalismo, permitiu que uma série de novas perguntas, formuladas em conceitos, fossem feitas sobre a construção narrativa: “se algo da citação é talvez universal, presente em toda prática linguística, não é a sua função, mas o seu dispositivo formal: a repetição das palavras de outrem ou do já dito”.³⁴

É outra a ênfase de *Lector in fabula*, também publicado em 1979, em que o destaque é dado ao ato de ler, compreendendo a capacidade de identificar, nesse processo, a citação, com ou sem aspas. Aqui a produtividade do conceito de intertextualidade é assumida desde o início, embora não seja esse o foco da reflexão de Umberto Eco, que investiga

31. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, pp. 53, 64.

32. Conforme um posfácio acrescentado à obra em 2016 (*ibid.*, p. 511).

33. « Toute pratique du texte est toujours citation, et c'est pourquoi, de la citation, aucune définition n'est possible » (*ibid.*, p. 41).

34. « Si quelque chose de la citation est peut-être universel, présent dans toute pratique du langage, ce n'est pas sa fonction mais son dispositif formel : la répétition des mots d'autrui ou du déjà dit » (*ibid.*, p. 120).

“a mecânica de cooperação interpretativa do texto”, interessando-se não por práticas intertextuais, mas pela maneira como o leitor é levado “a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para a qual acabará confluindo”.³⁵

Eco não se preocupa em definir a intertextualidade, como faz com outros conceitos, recorrendo a uma noção bem ampla, a ponto de ela não diferir muito do próprio jogo linguístico de maneira genérica. Fala-se, assim, na “competência intertextual do leitor” e em “encenações intertextuais”, que designam o fato de nenhum texto ser lido “independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos”.³⁶ De certa maneira, Eco aprofunda a discussão aberta pelo dialogismo como algo inerente ao discurso, formulando o conceito de um “Leitor-Modelo” que precisa recorrer à sua enciclopédia linguística para fazer o texto funcionar – ressaltando-se que esse leitor é uma estratégia discursiva, como, aliás, o próprio autor.³⁷ Esse estudo da cooperação interpretativa não só permite aprofundar a compreensão do funcionamento da intertextualidade como vai repercutir na obra de Saramago.

Michael Riffaterre, já no âmbito da estética da recepção, vai definir a intertextualidade a partir da percepção do leitor das obras sendo recuperadas,³⁸ descartando mesmo a necessidade de provar a relação do autor com os seus predecessores: “para que haja intertexto, basta que o leitor estabeleça necessariamente a relação entre dois ou mais textos”.³⁹ Riffaterre chega a propor uma diferenciação entre intertextualidade

35. Eco, *Lector in fabula*, pp. XII, IX.

36. *Ibid.*, pp. 87, 64.

37. *Ibid.*, p. 46.

38. Riffaterre, « La trace de l'intertexte », p. 4.

39. « Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre deux ou plusieurs textes » (Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », p. 131).

obrigatória e aleatória: a primeira surge como uma espécie de aberração no texto, causando um estranhamento que exigiria a remissão a um texto precedente; a segunda, mais sutil, vai ser ou não percebida conforme a competência do leitor.⁴⁰

A crítica a essa abordagem de Riffaterre tem que ver com a inevitável aleatoriedade de qualquer remissão intertextual, pois o seu reconhecimento depende sempre da competência cultural do leitor,⁴¹ o qual pode não apenas deixar de reconhecer um intertexto óbvio como também superinterpretá-lo, para recuperar outro conceito de Eco: ler “a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida*”,⁴² prática que, se problemática para a teorização literária, pode se tornar uma estética literária produtiva, como ocorre com Borges, por exemplo.

Finalmente, é com Genette que a intertextualidade alcança uma teorização tipológica bastante densa. Publicado em 1982, *Palimpsestes* é uma referência incontornável sobre o conceito, nem que seja pela metáfora do título: a imagem borgiana do pergaminho que contém um texto sobreposto a outro,⁴³ perceptível à contraluz, ajuda a entender por que a noção de intertextualidade se popularizou tanto, como se todo um campo de investigação arqueológica do texto pudesse se reinventar, com novas ferramentas à mão. Antes disso, em 1979, Genette já havia publicado *Introduction à l'architexte*, que se ocupa sobretudo da questão dos gêneros literários e que vai ser revisto em *Palimpsestes*.

O paradigma terminológico de Genette vem do conceito proposto por Kristeva, que aqui vai receber, porém, uma designação bem mais restrita: a intertextualidade implica “uma relação de copresença entre dois ou mais textos” e, com maior frequência, “a presença efetiva de

40. *Ibid.*, pp. 5, 9.

41. Cfr. Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », pp. 3-4.

42. Eco, *Lector in fabula*, p. 43. Ver também *Interpretação e superinterpretação*, pp. 53-77.

43. É Genette quem recupera a referência borgiana ao palimpsesto feita em “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Palimpsestes*, pp. 451-452).

um texto dentro de outro”.⁴⁴ Em Genette, a intertextualidade é um dos cinco fenômenos da transtextualidade, ao lado da paratextualidade, da metatextualidade, da hipertextualidade e da arquitextualidade. O foco de *Palimpsestes* é a hipertextualidade, uma forma de intertextualidade crítica, abrangendo as operações de transformação do “hipotexto” (o texto A, original) pelo “hipertexto” (o texto B). Dentro dessa categoria várias outras subdivisões são propostas: ainda que tanto a *Eneida* de Virgílio quanto o *Ulysses* de Joyce sejam hipertextos de um mesmo hipotexto, a *Odisseia*, a relação que cada um estabelece com esse texto primário é diferente.⁴⁵

A abordagem catalográfica de Genette, quase exaustiva, tem um certo ar de outro tempo, e embora muitos dos termos propostos pelo crítico francês sejam ainda usados, continuou sendo maior a adesão ao termo intertextualidade, englobando aquilo que se designou hipertextualidade. Muito mais do que a busca por uma classificação definidora e definitiva de uma estrutura, continua sendo importante hoje a análise dos exemplos recuperados por Genette e das questões que eles levantam: singulares, não raro canônicos, eles apontam para uma certa exceção à regra da intertextualidade tradicional, da citação *ipsis litteris*, o que leva a um exercício de exame da regra para melhor compreender a sua subversão. É como se Genette buscasse, ainda, passar da afirmação da universalidade da prática intertextual para a sua demonstração, e catalogação: “todas as obras são hipertextuais. Mas, como os iguais de Orwell, algumas o são mais (ou de maneira mais manifesta, esmagadora e explícita) do que outras”.⁴⁶

44. « Je le définis [...] par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...], et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (*ibid.*, p. 8).

45. *Ibid.*, pp. 11-12, 14-15.

46. « Toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres » (*ibid.*, p. 16).

Todo esse debate teórico prosseguiu ao longo da década de 1980, estendendo-se inclusive para outros domínios, da mitologia à história.⁴⁷ A partir de então, a intertextualidade, entendida quer numa concepção ampla como a de Eco, quer em termos de categoria transtextual em Genette, já não é mais uma novidade. O paradigma para o qual ela apontava, porém, parece ter sido entendido como algo novo, tendo em vista a impressionante produção que se desenvolveu em resposta a tal noção e em diálogo com ela. E a intertextualidade, como se viu, foi via de regra afirmada como constitutiva da literatura.

Algumas perguntas que se colocam agora têm que ver, então, com o estatuto da intertextualidade na prática literária, e não apenas na teoria que se dedicou explicitamente a ela. Em outras palavras, até que ponto o que parece ser uma proliferação de textos literários que se constroem a partir de jogos intertextuais no século XX – associados ao pós-modernismo – espelha, acompanha ou antecipa essa tomada de consciência sobretudo da narratologia a respeito de algo que, já sendo feito há muito tempo, ganha enfim um nome e uma teoria bastante robusta?

É evidente que toda essa crítica literária se construiu em torno de seu objeto de estudo e que, desde a invenção romanesca de Dostoiévski, analisada por Bakhtin, a literatura foi o ponto de partida das pesquisas sobre o dialogismo e a intertextualidade – e há que lembrar que, inicialmente, a narratologia ocupava-se principalmente de narrativas literárias. No entanto, a apreciação hierárquica que se pressupõe disso é problemática e questionável, em afirmações como a de Perrone-Moisés: “como sempre, na história literária, a crítica e o ensino da literatura estão atrasados com relação ao que, na mesma época, se chama de li-

47. Temos, por ex., *Mythologie et intertextualité*, de Marc Eigeldinger, em 1987, e, no mundo anglófono, Fredric Jameson também recorreu à noção de intertextualidade em seus estudos – dele Angenot destaca o ensaio “Magical Narratives: Romance as Genre”, de 1975 (« L'intertextualité », p. 130), e o conceito será ainda recuperado em publicações posteriores do autor, como *The Political Unconscious*, de 1981, e *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, de 1991.

teratura”⁴⁸. Contrariamente à ideia de que a crítica está sempre atrás da literatura, a noção de intertextualidade, e talvez, antes, a de dialogismo, pode ter causado uma pequena revolução muito além dos tratados narratológicos. Até que ponto a enunciação de uma prática literária pode ter influenciado essa mesma prática, que conscientemente passa a usar a intertextualidade como matéria e ferramenta de elaboração?

A influência da teoria da intertextualidade sobre a prática literária, que poderia ser difícil de provar em um nível muito amplo – toda a literatura moderna, pós-moderna, contemporânea etc. –, é de fato relevante na construção da obra de Saramago. Não se trata aqui de identificar uma teoria específica na obra do escritor português ou de tentar estabelecer qual seria a teoria narrativa do próprio autor, mas sim de insistir na importância da intertextualidade, como conceito e prática, para a elaboração d’*O ano* e de outros romances. A intertextualidade é o ponto de partida dessa reflexão, dada a sua presença marcante, mas os intertextos teóricos na obra de Saramago não se reduzem a esse conceito: vemos que, mesmo quando recusava categorias narrativas, em especial o narrador, Saramago estava de certa forma dialogando com a teoria da literatura.

Esse diálogo com a teoria é perceptível retrospectivamente, quando Saramago avalia a sua produção, seja nos *Cadernos de Lanzarote*, seja em entrevistas e conferências. A noção de intertextualidade é recuperada por Saramago em uma entrada do *Diário III*, de 1995, que reflete toda essa discussão sobre o conceito, seu caráter universal e sua produtividade na prática literária:

Todo o discurso, escrito ou falado, é intertextual, e apeteceria mesmo dizer que nada existe que não o seja. Ora, sendo isto, creio, uma evidência do quotidiano, o que ando a fazer nos meus romances é a procurar os modos e as formas de tornar essa intertextualidade geral literariamente

48. Perrone-Moisés, *Mutações da literatura no século XXI*, p. 11.

produtiva, se me posso exprimir assim, usá-la como uma personagem mais, encarregada de estabelecer e mostrar nexos, relações, associações entre tudo e tudo.⁴⁹

A intertextualidade é indissociável do estilo de Saramago, e isso nos planos diegético e discursivo: no caso d'*O ano*, não apenas o eixo da história é intertextual, isto é, provém de outros mundos narrativos, como também a narração busca marcar essa constante relação com outros textos, comentando-a, encarregando-se, efetivamente, de “estabelecer e mostrar” as associações que faz “entre tudo e tudo”. Em textos dessa natureza, mesmo quando o conceito em si não aparece, percebe-se uma afirmação do fenômeno para o qual ele aponta: “tudo aquilo que fazemos é feito com aquilo que os outros fizeram”.⁵⁰

Outras categorias e reflexões próprias da narratologia surgem de maneira recorrente, como a propósito do leitor, em comentários que repercutem a teorização de Eco sobre o trabalho cooperativo que ocorre na leitura: “e ele [o leitor] só pode entender o texto se estiver ‘dentro’ dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura”.⁵¹ Esse diálogo teórico foi em alguma medida destacado por Fernando Gómez Aguilera em uma seção do livro *José Saramago en sus palabras*, com excertos de falas e textos sobre o leitor, o “autor-narrador”, o estilo, o gênero romance etc.⁵²

Ocorre, porém, que esse material extraliterário de Saramago nem sempre é tão generoso com a crítica literária e os seus conceitos. Para afirmar um diálogo com a teoria, ou ao menos a presença de uma reflexão narratológica na escrita de Saramago, não bastam as ponderações do autor sobre a intertextualidade e o leitor. Se a recuperação de cate-

49. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário III*, p. 172.

50. Saramago in Reis, *Diálogos com José Saramago*, p. 159.

51. *Ibid.*, pp. 101-102.

52. Gómez Aguilera (org.), “Por el hecho de ser escritor”, in *José Saramago en sus palabras*, pp. 199-376.

gorias narrativas é recorrente, muitas das afirmações feitas não deixam de ser contraditórias.

As declarações de Saramago relativamente à categoria do narrador talvez sejam o exemplo mais problemático, e esse debate será aprofundado mais adiante. Umberto Eco chegou a falar dessa “curiosa personagem” Saramago no prefácio à edição italiana de *O caderno* (com textos de um blog publicado entre 2008 e 2009), marcando a grande diferença entre o romancista e o blogger/cronista/diarista, que “não perde tempo a medir as palavras”, que, mesmo quando trata dos mesmos temas dos romances, não o faz com a virtuosidade do escritor consagrado, o qual “nunca leva o problema a peito, mas poeticamente o contorna nos modos do fantástico e do alegórico”.⁵³

Há que se levar em conta essas contradições, sobretudo porque, também como corolário de todo um aprofundamento teórico que tem ocorrido nas últimas décadas, a solução para o impasse não será, de fato, excluir o autor da discussão. Pelo contrário, a extensa quantidade de paratextos e outros escritos de Saramago ajudam a aprofundar a análise e a entender o resultado do amálgama de referências com que nos deparamos em seus romances. O conceito de intertextualidade, já sugeria Jenny, não nos permite pensar o texto de maneira independente, como objeto fechado em si mesmo. Graças a essa noção “o sujeito não morre, mas se afirma [...]. A emoção da arte, para o leitor, resulta então deste duplo encontro: o do autor que ele lê, cuja voz lhe chega através das suas palavras, e aquele, ainda mais distante, do autor com o qual o seu livro dialoga”.⁵⁴

O intertexto, mais do que demonstrar conhecimento da biblioteca de Babel, busca problematizá-la: “se o vanguardismo intertextual

53. Eco, “Um blogger chamado Saramago”, *DN*, 7 out. 2009.

54. « Le sujet ne meurt pas mais s'affirme [...]. L'émotion de l'art, pour le lecteur, c'est alors cette double rencontre : celle de l'auteur qu'il lit, dont la voix lui parvient à travers ses mots, et celle, plus lointaine encore, de l'auteur avec lequel le livre dialogue » (Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », p. 3).

é naturalmente erudito, é porque está consciente tanto do objeto com que trabalha quanto das memórias culturais que o assombram”.⁵⁵ A intertextualidade não é gratuita em Saramago, mas sim uma estratégia discursiva, funcionando como revisitação e comentário não inocente do já dito, mesmo que ele já tenha sido repetido mil vezes, ou talvez por isso mesmo.

Borges e a tautologia da escrita

“Falar é incorrer em tautologias.”

JORGE LUIS BORGES⁵⁶

Em uma das conferências que foi convidado a proferir na Universidade de Belgrano, em 1978, posteriormente publicada como “O conto policial”, Jorge Luis Borges explora esse gênero considerado menor, mas o faz destacando menos as características que o singularizam e mais um certo modo de ler que surgiu com ele: graças aos mistérios e às pontas soltas das narrativas inventadas por Edgar Allan Poe, aprendemos a ler com incredulidade e desconfiança, atrás de pistas e não ditos.

Estabelecido o paradigma, nem os clássicos poderiam mais ficar isentos de uma leitura policialesca, e Borges dá o exemplo do início do *Quixote*: “em um lugar de La Mancha, de cujo nome não quero me lembrar, não faz muito tempo vivia um fidalgo...”.⁵⁷ Toda essa imprecisão torna-se suspeita: o leitor inventado por Poe vai achar que o

55. « Si l'avant-gardisme intertextuel est volontiers savant, c'est qu'il est à la fois conscient de l'objet sur lequel il travaille et des souvenirs culturels qui le hantent » (Jenny, « La stratégie de la forme », p. 279).

56. “Hablar es incurrir en tautologías” (Borges, “La biblioteca de Babel”, *Obras completas: 1923-1972*, p. 470).

57. “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo...” (Borges, “El cuento policial”, *Obras completas*, v. IV, p. 190).

acontecimento pode não ter se dado em La Mancha e se perguntar por que Cervantes não quer se lembrar do lugar, chegando à conclusão de que, afinal, “Cervantes era o assassino, o culpado”.⁵⁸

Borges apresenta as narrativas de Poe como uma grande invenção, instaurando um caminho sem retorno, o que dá margem à seguinte pergunta: como era então o mundo antes de Poe? E de Cervantes? Como era ler sem que existisse certa referência? Um leitor qualquer pode muito bem ler a *Eneida* antes da *Odisseia*, Poe ou Unamuno antes de Cervantes, Saramago antes de Pessoa, borganamente misturando precursores e influências; ao mesmo tempo, há percursos e diálogos inevitáveis na história da literatura e, de um jeito ou de outro, se for longe o bastante, esse leitor acabará tendo de se haver com a sua própria inocência perdida ou, ao menos, com a impossibilidade de saber como é não saber algo: afinal, o *Quixote* de Pierre Menard, ainda que se lhe iguale palavra por palavra, já é outro.⁵⁹ E eu pergunto, enfim: como será que era o mundo antes de Borges?

A pergunta tem o seu quê de retórica, pois importa menos a resposta do que a premissa que ela supõe: Borges tornou-se referência incontornável de um modo de escrita literária que toma a si mesma como objeto e que consegue fazer matéria nova do já dito e incessantemente repetido. Falar de Borges é como falar de intertextualidade; hoje essa prática pode parecer, para recuperar as palavras de Saramago, “uma evidência do cotidiano”, mas é importante lembrar que nem sempre foi assim.

Com a sua biblioteca de Babel, Borges construiu uma imagem poderosa da literatura como espelho multiplicador de si mesma; não é de estranhar, portanto, que essa referência vá repercutir fortemente na narratologia e na própria literatura, em romances que se constroem

58. “Cervantes era el asesino, el culpable” (*ibid.*).

59. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Obras completas: 1923-1972*, pp. 444-450.

em diálogo com outros universos textuais, como é o caso d'*O ano da morte de Ricardo Reis*.

O romance de Saramago é uma incursão borgiana na obra do próprio Borges e no restante da literatura de que vai se ocupar; ou seja, o diálogo com o escritor argentino dá-se em pelo menos dois níveis: o primeiro, mais evidente, é o da recuperação de elementos da sua obra, desde imagens e símbolos recorrentes a personagens e dados narrativos; o segundo tem que ver com uma certa maneira de, mediante anacronismos, comentários e referências heterogêneas e inventadas, tratar não só desse material borgiano mas de toda a biblioteca que ao longo do romance é citada, problematizada e recriada. Em outras palavras, o estilo desse romance tem algo de borgiano – uma criação que se desenvolve pela exploração extrema da intertextualidade, o que, não se restringindo a Borges, tem nesse escritor um modelo emblemático.

O romance de Saramago vai ainda se aproximar de um certo gênero que, segundo Genette, foi fundado por Borges: o “*pseudometatexto*, ou crítica imaginária”, em que o narrador apresenta a “sua escritura como uma leitura, disfarça de leitura a sua escritura”.⁶⁰ Às vezes, como é o caso também em Borges, ocorre o contrário, e o narrador apresenta como escritura o que é leitura, ambas as práticas sendo complementares: “elas se unem em uma metáfora das relações complexas e ambíguas entre a escritura e a leitura: relações que são, naturalmente, [...] a própria alma da atividade hipertextual”.⁶¹

Essa prática instaura-se já no início d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, desde o título, que retoma e adiciona um dado ao universo heteronímico de Fernando Pessoa, até o *incipit* camoniano, caso em que, como em vários outros trechos, não há sugestão de citação, um desvio

60. « *Pseudo-métatexte*, ou critique imaginaire » ; « son écriture comme une lecture, déguise en lecture son écriture » (Genette, *Palimpsestes*, pp. 297, 296).

61. « Elles s'unissent en une métaphore des relations, complexes et ambiguës, de l'écriture et de la lecture : relations qui sont bien évidemment [...] l'âme même de l'activité hypertextuelle » (*ibid.*).

ou agramaticalidade que deixaria ver o traçado do intertexto, de modo que a leitura às avessas de Camões aparece como escritura, só reconhecível pelo leitor iniciado.

Esse tipo de citação não referenciada e recriada é muito frequente no livro, mas o procedimento inverso, a escritura que se disfarça de leitura, também ocorre, precisamente na recuperação de elementos de um conto de Borges, em que se atribui a um autor inventado uma criação que, saindo primeiro da pena de Borges, será ao mesmo tempo de Saramago. O gesto de revisitação e reelaboração de outro universo assemelha-se àquele efetuado no diálogo com Pessoa, que constitui a base do livro, mas aqui ele se dá em menor escala e de maneira um tanto mais sutil: o fantasma de Borges, que jamais é mencionado, vai aparecer nas entrelinhas e em especial na figura de um autor-personagem de sua ficção.

Não só a entrada no livro é intertextual, como todo o primeiro capítulo é atravessado por referências das mais diversas, de Eça de Queirós a Dante, passando por Lord Byron e já explorando Borges.⁶² Esse é o momento da chegada de Ricardo Reis a Lisboa, tendo atravessado o Atlântico no paquete *Highland Brigade*, nome de um vapor histórico que, construído em 1928, passou a ser utilizado pela Mala Real Inglesa em 1932.⁶³ Os dados conferem com o período da narrativa e, não raro, chegam a ser minuciosamente explorados: ficamos sabendo que o navio fazia o trajeto “entre Londres e Buenos Aires, [...] escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por esta ou inversa ordem”.⁶⁴ Tratando-se de um transatlântico com acomodações de primeira a terceira classe, não é de estranhar, então, que se mencione uma biblioteca a bordo, chefiada por um irlandês de nome O’Brien. É possível que haja aqui um jogo com

62. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 17, 30, 21-22.

63. Forrester, *British Mail Steamers to South America, 1851-1965*, pp. 160-162, 226.

64. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 7.

o pseudônimo Flann O'Brien, do escritor nascido em Dublin Brian O'Nolan (1911-1966), conhecido pelas suas explorações heteronímicas e metaficcionalis e autor de *At Swim-Two-Birds* (1939), uma narrativa labiríntica e ramificada elogiada por Borges,⁶⁵ e que talvez tenha sido uma referência na construção da obra de Herbert Quain.⁶⁶

Viajando então num navio que partiu da província de Buenos Aires – coincidência ou não, o dado já foi destacado outras vezes –⁶⁷ e seguirá para Londres, Ricardo Reis desembarca no cais de Alcântara, trazendo consigo um livro que havia emprestado a bordo e que esquecera de devolver. O ano é 1935, período entreguerras; a cidade, o navio, o cenário, enfim, provêm da realidade histórica, e todo esse contexto torna plausíveis tanto o surgimento da personagem de Reis quanto o episódio do livro esquecido:

Pôs o livro na mesa de cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apetecendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem.⁶⁸

Dada toda a construção narrativa que precede a descoberta do livro de Herbert Quain, a princípio não seria o caso para grandes estranhamentos, mas o leitor de hoje, pós-Borges, já seria capaz de ver com desconfiança a presença desse objeto que vai acompanhar Reis até o final do romance. Afinal, num livro, as coisas não costumam ser colocadas em cena por acaso: objetos simbolizam algo, uma ação leva a outra e as

65. Borges, "Cuando la ficción vive en la ficción", p. 327.

66. Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, p. 9.

67. Por ex., por Grossegeesse, "Borges em Saramago", p. 111.

68. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 21-22.

linhas narrativas geralmente revelam, sem dizê-lo, escolhas elaboradas, capazes de surpreender sem frustrar. Isso tem que ver com o princípio da pistola de Tchekhov: se uma arma aparece em uma história, em algum momento ela terá de ser disparada.⁶⁹ É claro que uma tal premissa é problematizável,⁷⁰ mas o fato é que, ao mesmo tempo que contribui para produzi-la, como bem mostrou Umberto Eco,⁷¹ um romance escrito na segunda metade do século XX conta com esta competência do leitor: uma já longa história literária nos ensinou a prestar atenção em objetos deixados à mostra, em nomes peculiares, em coincidências, em imprecisões e recusas do narrador.

No trecho em questão, não só teríamos elementos suficientes para provocar no leitor nem que seja um breve estranhamento, um sublinhado ou um ponto de interrogação rabiscado à margem da página, como o narrador é quem vai sublinhar e interrogar a sua própria escolha narrativa, e nisso está uma importante particularidade da escrita de Saramago: ele não apenas vai fazer da intertextualidade a base dos seus romances, inventando ou não as suas referências, como Borges, mas também vai metalepticamente comentá-las. E em trechos como esse somos confrontados com o duplo jogo de apropriação e investigação do narrador, que deixa as cartas roubadas bem à vista do leitor e ainda brinca com o seu mistério, à maneira de Dupin.⁷²

O narrador chama a atenção para a singularidade do autor e do livro descobertos por Reis, fazendo como que uma pausa na narração – aquele “nós” por si só é metaléptico –, mas essa pausa entra no jogo da ficção. A referência fica então a cargo do leitor, que pode nem dar por ela, estando tudo tão à mostra. Fato é que autor e livro saíram do conto

69. Trata-se de um conselho técnico de composição dramática que o escritor russo deu mais de uma vez (*apud* Senelick, “Introduction”, in Chekhov, *The Complete Plays*, p. XLVIII).

70. Ver, por ex., Marc Escola, « Le clou de Tchekhov : retours sur le principe de causalité régressive », pp. 107-117.

71. Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 40.

72. Poe, “The Purloined Letter”, p. 355.

“Um exame da obra de Herbert Quain”, incluído na antologia *O jardim das veredas que se bifurcam* (*El jardín de senderos que se bifurcan*), de 1941, posteriormente aumentada e publicada como *Ficções*, em 1944. Mas não há falha na cronologia da narrativa d’*O ano*, que se desenvolve entre dezembro de 1935 e setembro de 1936; esse conto é característico daquele gênero que Genette designou de “pseudometatexto”, uma crítica imaginária de um autor e de uma obra inventados, e consta que o romance que Reis tem em mãos foi colocado à venda no final de 1933.

O conto de Borges é um pastiche de crítica literária necrológica, que começa informando a morte de Herbert Quain, em Roscommon, menciona outros obituários e passa então a apresentar a sua obra. Pode-se supor, pelo local de morte, pelas referências literárias e pelo enredo de um de seus livros, que Quain fosse irlandês, mas quem o afirma com todas as letras é o narrador d’*O ano*. Em “Exame”, também não se faz nenhum comentário sobre o curioso sobrenome do autor, que geraria o mesmo trocadilho com o *quién* espanhol. *The God of the Labyrinth* é citado logo no início do conto como o primeiro livro de Quain na menção a um obituário do *Spectator* – revista britânica publicada desde 1828 –, que o compara a um romance de Agatha Christie, o tipo de evocação que não teria “alegrado o defunto”.⁷³ Quando vai enfim descrevê-lo, o narrador lamenta, porém, não ter mais o livro consigo – emprestou-o a uma dama –, citando-o de memória. Eis o enredo:

Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas do meio, uma solução nas finais. Uma vez esclarecido o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: *Todos acreditaram que o encontro dos jogadores de xadrez tinha sido casual*. Essa frase dá a entender que a solução está errada. O leitor, inquieto, revisa os capítulos

73. “Alegrado al difunto” (Borges, “Examen de la obra de Herbert Quain”, *Obras completas: 1923-1972*, p. 461).

pertinentes e descobre *outra* solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o *detective*.⁷⁴

Mais não é dito sobre esse romance policial. No entanto, essas poucas linhas estruturam uma intriga que, sendo própria do gênero – com um acontecimento indecifrável no início, um desenvolvimento com muitas voltas e becos sem saída até se chegar, enfim, a uma solução definitiva nas últimas páginas –, é acompanhada por uma situação de leitura peculiar, que desmente a descoberta do detetive e deixa a reconstituição de outra história a cargo do leitor. Tanto a referência arquiteitual, isto é, a estrutura do gênero policial indicada no conto, quanto a situação de leitura prevista por *The God of the Labyrinth* irão repercutir na construção narrativa de Saramago, que, se não é um romance policial típico, assemelha-se bastante ao subgênero descrito pelo amigo de Quain, como que colocando-o em prática.

A estrutura d’*O ano* pode ser, nesse sentido, descrita como policialesca: o motor inicial da ação é a morte de Fernando Pessoa em novembro de 1935, que leva Ricardo Reis a retornar a Portugal, um mês depois, sem projetos definidos. Não sendo um assassinato, esse acontecimento constitui-se, porém, como um mistério para Reis, leitor de sua própria história e em busca de respostas: “talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou”.⁷⁵ O desenvolvimento do livro, com enredos e impasses vários, é a seu modo uma “lenta discussão” entre criador e criatura, uma longa partida de xadrez, e a solução final para o mistério da identidade de Reis, assim como para outros percalços e

74. “Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*” (*ibid.*, p. 462, grifos no original).

75. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 133.

lances que vão surgindo ao longo do caminho, será a sua ida definitiva para o além. Há uma certa desistência do jogo na escolha que Reis faz de acompanhar Pessoa, levando consigo o livro de Quain, de maneira a deixar “o mundo aliviado de um enigma”⁷⁶

No meio disso tudo, há uma segunda “história policiária”, assim designada por Pessoa: Ricardo Reis é investigado por um detetive malcheiroso e nada genial da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), transformada depois na PIDE. Victor, o tal detetive, averigua a identidade de Reis, quem ele realmente é e o que fora fazer em Portugal: “este doutor Reis não é o que parece, há ali mistério, convém estar de olho nele”⁷⁷

É evidente que Reis é mais perspicaz que o detetive, e que, mesmo a contragosto, consoante a personalidade heteronímica transfuncionalizada, vai saber e vai precisar ler melhor não apenas a sua própria história, mas igualmente a História do período conturbado com o qual a narrativa o confronta. Daí que a situação de leitura do conto de Borges é encenada e explorada pelo romance, que vai deixar, então, para o seu próprio leitor a resolução dos enigmas intertextuais do livro. E esse leitor, para entender *O ano da morte de Ricardo Reis*, também precisa ser mais perspicaz que Victor, talvez até que o próprio Ricardo Reis, pois ao longo da narração há uma confrontação ideológica com aquilo que cada um representa: o poder repressivo do fascismo, no primeiro caso e, no outro, a passividade de quem prefere assistir ao que lhe convém, desviando os olhos das incógnitas políticas que parecem sem solução.

Outros intertextos que vão surgindo ao longo do romance podem funcionar como chave de leitura, mas é interessante como tanto as referências borgianas, menos evidentes que aquelas do universo de Fernando Pessoa, quanto o seu estilo ecoam de maneira expressiva na narrativa: é como se Saramago recorresse a Borges para ler o próprio

76. *Ibid.*, p. 493.

77. *Ibid.*, pp. 327, 230.

Pessoa e outros precursores. Estabelece-se um paralelo importante nos pares Pessoa/Borges e Reis/Quain, a começar pelo fato de que Reis surge como leitor deste outro autor inventado. O enredo de *The God of the Labyrinth* é recuperado já no primeiro capítulo, na cena em que Ricardo Reis, chegando ao Hotel Bragança, arruma os seus pertences, entre os quais está o romance recém-furtado. O narrador é quem explica:

O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexistesse a vítima ao criminoso, e finalmente o detetive, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história.⁷⁸

Temos aqui outra das muitas intervenções metalépticas do narrador (“em verdade vos direi...”), propondo uma espécie de teoria da leitura que, além de ecoar aquela do conto de Borges, parece dialogar com toda uma discussão narratológica sendo feita desde meados dos anos 1960 e que colocava em relevo o papel do leitor, da qual o já mencionado *Lector in fabula*, de Umberto Eco, é referência.

Talvez de maneira mais aguda em Saramago, porque levando essa teorização em conta, o leitor não pode ser passivo: ele é o único sobrevivente na medida em que é aquele que dá sentido ao que está escrito, cooperando ativamente para o funcionamento do texto.⁷⁹ Será seu o trabalho de, a partir da sua enciclopédia, reconhecer os intertextos presentes no romance e, mais ainda, entender as implicações da sua utilização e transformação. A metáfora da sua sobrevivência ganha mais

78. *Ibid.*, p. 22.

79. Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 37.

força nesse romance porque, terminado o livro, o leitor encontra-se só, com o trabalho de interpretar não apenas essa outra vida, mas também a morte de Ricardo Reis, de Fernando Pessoa e outros que vão surgindo ao longo do caminho.

Reforçada pelo livro de Quain, a imagem do labirinto, tão borgia-na, é recorrente no romance, servindo para descrever desde a cidade de Lisboa até anúncios em jornais e o próprio homem, “labirinto de si mesmo”,⁸⁰ estabelecendo-se igualmente nesse caso um diálogo com versos do *Fausto* de Pessoa: “Perdido / No labirinto de mim mesmo”.⁸¹ O movimento do romance em si é labiríntico, nos deslocamentos sem perspectiva de chegada de Ricardo Reis, assim como o é o estilo argumentativo do narrador, algo circular, autorreferencial e ramificado, estilo esse que, sendo tão característico de sua prosa romanesca, aqui é indissociável de Borges – o que pode sugerir um diálogo muito além desse romance.⁸²

Fato é que, se as perguntas que a obra de Quain levanta não serão de todo respondidas n’*O ano*, cabendo, de novo, ao leitor a perspicácia de ao menos levá-las em conta, a presença dessa referência e do labirinto que ela sugere influi na percepção da história do próprio Reis, como construção em *mise en abyme*. Sempre tentando retomar essa leitura, a personagem é incapaz de avançar para além das três primeiras páginas: em cinco ocasiões diferentes Reis começa e interrompe a leitura do livro e em outras seis aparece a folheá-lo, pegando-o e desistindo de ler ou então pensando sobre voltar ou não a ele.⁸³

80. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 107.

81. Pessoa, *Fausto: tragédia subjectiva*, p. 15.

82. A imagem e o movimento do labirinto também serão importantes, por ex., no percurso das personagens de *A jangada de pedra* (pp. 17, 65) e na construção do espaço tanto da Conservatória Geral quanto do cemitério de *Todos os nomes* (pp. 163-176, 211-230).

83. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 130-131, 190, 280, 355, 467; 21, 64, 260, 282, 359, 463.

Nesse constante retorno ao romance de Quain, em episódios bastante diversos, vão se multiplicando as perguntas sobre o labirinto e o deus labiríntico, ao mesmo tempo que se insinua a transposição de um e outro, como é próprio desse tipo de construção narrativa: a presença de um romance policial dentro de outro romance policial, de um labirinto dentro de outro labirinto, exerce uma função refletora, buscando provocar associações ou, no mínimo, vertigens, à la Escher.

Os paralelos que vão se estabelecendo são mais do que uma piscadela para o leitor familiarizado com os labirintos e espelhos de Borges; a associação sugerida entre a trama policial do conto e aquela de Reis tem uma função crítica, e isso é reforçado por dois episódios em que há um contexto histórico em discussão.

Antes, porém, cabe reforçar que a trama de *The God of the Labyrinth*, cujas linhas principais são traçadas no conto de Borges, é desenvolvida no romance de Saramago em trechos que se apresentam como comentário ou mesmo citação do romance, mas que são na verdade continuação e recriação dele. Além de uma espécie de resumo das primeiras páginas que Reis chega a ler – tratando das razões para o crime, multiplicadas e borgianamente descritas –, aparece citado, em três ocasiões, o primeiro parágrafo desse que é, aparentemente, um exemplar único do livro de Quain.⁸⁴

Reis surge aqui como um mau leitor, lendo de maneira obsessiva as mesmas palavras sem dar pelo sentido delas e retomando-as nesses dois episódios mencionados, apresentados com o auxílio dos jornais que a personagem está constantemente a ler, ou seja, em contextos que a princípio não têm nenhuma relação com o mundo ficcional. No primeiro caso, uma série de acontecimentos relativos à situação de Portugal, Espanha, França e Itália é evocada pelo narrador, entremeando fatos e comentários, e só algumas páginas depois ficamos sabendo que

84. *Ibid.*, pp. 130-131; 280, 355, 467.

se trata de outra leitura do jornal sendo feita por Ricardo Reis. É na narração do episódio da Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936) que a focalização retorna para a personagem, intervindo sobressaltada, como se as letras e referências tivessem se embaralhado:

Addis-Abeba está em chamas, ardião casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças, em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez.⁸⁵

Para além das duas menções no trecho citado, a frase “Addis-Abeba está em chamas” repete-se outras três vezes na leitura de Reis, funcionando como um refrão que se alinha com aquilo que Teresa Cristina Cerdeira designou de “discurso emotivo”: “um eco trágico ou a estrutura musical da fuga” que revela o compromisso ideológico da narração com o drama etíope.⁸⁶

É importante recuperar aqui o contexto histórico para entender o cruzamento das referências que vão sendo apresentadas: a Etiópia era um dos poucos territórios africanos independentes e, a começar por sua dimensão e posição geográfica estratégica no chamado Chifre da África, já tinha sido alvo de uma tentativa frustrada de invasão pela Itália no século XIX. Uma nova investida é levada a cabo por Mussolini,

85. *Ibid.*, p. 355.

86. Cerdeira, *José Saramago entre a história e a ficção*, p. 110.

cujas tropas vinham, desde 1925, assumindo um controle não oficial de regiões etíopes na fronteira com a Somália.⁸⁷

O confronto direto estourou em outubro de 1935 e durou até maio de 1936: o país africano não tinha os recursos da potência europeia, que não apenas bombardeou cidades – “ainda agora andam as tropas italianas a fuzilar e a bombardear a Etiópia”,⁸⁸ lemos em outro passo do romance –, como utilizou armas químicas em sua tática ofensiva. Com o exército etíope derrotado, o imperador Haile Selassie, o Negus, parte a 2 de maio para o exílio em um navio de guerra inglês, e os italianos, comandados pelo marechal Pietro Badoglio, logo chegam a Addis Abeba, o que leva Mussolini a proclamar que a Itália agora tinha, “finalmente”, o seu Império.⁸⁹

No dia 30 de junho de 1936, perante a Sociedade das Nações, Haile Selassie faz também um discurso histórico, amplamente divulgado pela imprensa da época. Mas outros conflitos inquietavam a Europa de então, com Hitler já no poder, e fez-se vista grossa ao que se passava no Leste da África. Foi só com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939, que a situação começa a mudar: tendo a Itália declarado guerra aos aliados, os apelos da Etiópia são enfim ouvidos pelo governo britânico, interessado em assegurar o controle da região. O Negus retornará por fim a Addis Abeba no dia 5 de maio de 1941.⁹⁰

O trecho do romance que trata desses acontecimentos estende-se até o discurso de Selassie, comentando as vaias de jornalistas italianos e citando a sua última frase, “que resposta devo dar ao meu povo”⁹¹ Antes e depois dessa referência, o discurso de Mussolini é igualmente recuperado, seja como fala que, não sendo exatamente uma citação, resume o que foi dito (“anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou

87. Cfr. Marcus, *A History of Ethiopia*, p. 138.

88. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 181.

89. “L’Italia ha finalmente il suo Impero” (*Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, pp. 117-118).

90. Marcus, *A History of Ethiopia*, pp. 151-153.

91. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 354.

a guerra”), seja como tradução quase direta: “deu-se o grande acontecimento que sela o destino da Etiópia”, sem que seja possível saber, sem a referência ao lado, qual é o caso.⁹²

Outras figuras da época são ainda mencionadas, como tendo se manifestado de uma forma ou outra em favor da Itália: Winston Churchill, que inicialmente defendia uma política não intervencionista para esse e outros conflitos; o Nobel de Física Guglielmo Marconi, considerado o inventor da rádio e membro do Partido Nacional Fascista; Anthony Eden, o então Secretário britânico dos Assuntos Estrangeiros, atuando na mediação do conflito; e Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista, cuja posição é traduzida pelo narrador como “a Sociedade das Nações é boa, mas as esquadrilhas de aviões são melhores”⁹³

Há, claramente, uma mistura de citações com releituras, nem sempre especificadas, compondo o quadro trágico que alarma Ricardo Reis, que se vê envolvido numa trama que não é a sua. O modo como essas informações vão sendo apresentadas aqui e em outros trechos, “de enfiada”, reflete a leitura saltada da personagem, a sua tentativa de distanciamento e o movimento de retorno ao conflito, como que puxado pelos fios nem tão invisíveis do narrador. É nesse momento que a narrativa de Quain reaparece:

Ricardo Reis foi buscar à mesa de cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está, na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes

92. *Ibid.*, pp. 353-354. Eco do discurso de Mussolini: “un grande evento si compie: viene suggellato il destino dell’Etiopia oggi” (*Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, p. 117).

93. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 354.

páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio.⁹⁴

Essa é a segunda e mais longa citação do primeiro parágrafo de *The god of the labyrinth*, sem itálico e sem todas as maiúsculas inglesas, livro, afinal, já diferente daquele do conto de Borges. Se o morto do livro é só um e não serve ainda à interpretação que Reis procura, sua recuperação não é banal e vai reforçar o movimento constante de sobreposição de cenários e personagens. Colocadas as tramas uma diante da outra, muitas interpretações são possíveis: até que ponto todo aquele vaivém de discursos citados ou reformulados não se parece com lances de um jogo, conduzido por políticos que, com um gesto de mão, podem definir o destino de milhares, meras peças sacrificáveis em nome do objetivo maior do jogador?

O cenário político da Europa de 1936 é sombrio, como a Lisboa desse Ricardo Reis, como o romance recriado de Quain, sugerindo, todos eles, desdobramentos funestos: a morte aparece com frequência na narrativa e será, enfim, o ponto de chegada d'*O ano*, anunciado desde o título. Daí que esse morto e essa cena de crime que tanto assombram Ricardo Reis reflitam em alguma medida a sua própria trama, não só porque morrerá, mas também pelo modo como, alheadamente, torna-se peça no jogo político de então, circulando sem saber por casas brancas e pretas, envolvendo-se com o seu contexto e tornando-se mesmo alvo da PVDE. A metáfora do jogo de xadrez é, porém, mais complicada que isso: se até certo ponto Ricardo Reis é vítima, o romance procura pôr à prova sobretudo a sua ambição de espectador ausente. Logo depois desse trecho, são outros os jogadores e outras as comparações:

Deixa Ricardo Reis *The god of the labyrinth* no mesmo lugar, sabe enfim o que procura [...] aqui está, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta

94. *Ibid.*, p. 355.

é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez.⁹⁵

O leitor é metalepticamente interpelado aqui, chamado para dentro de um contexto ficcional que se torna perigoso na comparação com a História. Esse cruzamento de fronteiras, bastante borgiano, coloca o leitor como personagem possível ao lado de Reis, igualmente questionado, portanto, e impossibilitado de assumir uma postura passiva. Toda essa seção sobre a guerra na Etiópia é marcada pela ironia, revelando, como se viu, o comprometimento ideológico do narrador com as vítimas, seja por meio de repetições, seja pelo contraste entre as imagens de guerra e sangue e a alienação dos jogadores de xadrez, que, quando muito, observam o corpo estendido no tabuleiro.

Dada a maneira como todo esse cenário e as suas muitas personagens se apresentam, a conclusão do trecho só pode ser lida como irônica: “por nossa parte imitemos os persas desta história, se associámos, italianos, o Negus na Sociedade das Nações, cantarolemos, portugueses, à suave brisa, quando sairmos a porta da nossa casa”.⁹⁶ A metalepse não é, nesse caso, um convite para fazer parte da ficção e da História com a qual ela dialoga, mas funciona como um alerta, confrontando diretamente Reis, o leitor e todos os outros jogadores de xadrez que, comandando o jogo ou assistindo a ele, não se implicam nas suas consequências.

Da Abissínia à Pérsia e a Lisboa, cenários, referências e discursos vão se sucedendo e se entrecruzando, incluindo-se aí um diálogo com Camões, pelas palavras retrabalhadas do Adamastor – “Converte-se-

95. *Ibid.*, p. 356.

96. *Ibid.*

-me a carne em terra dura; / Em penedos os ossos se fizeram” –, de um canto que também pode ser lido como um alerta contra ambições conquistadoras: “que o menor mal de todos seja a morte!”⁹⁷

O poema de Ricardo Reis, revisitado primeiro pelo narrador nos versos que se misturam às notícias do jornal – praticamente toda a estrofe que começa com “Ardiam casas, saqueadas eram / As arcas e as paredes” –⁹⁸ e revisto então pela personagem, vai rematar essa leitura da guerra na Etiópia e, paralelamente, do romance de Herbert Quain. É de engajamento e alheamento que se trata, num caso como no outro: as cenas da poesia e da ficção ganham a consistência e a crueza de uma cena de guerra real quando associadas à tragédia etíope, e, para Ricardo Reis, vai ficando cada vez mais difícil ver as primeiras como um refúgio.

A segunda citação do romance de Quain feita em comparação com um acontecimento histórico reforça tanto o desejo frustrado de alheamento de Reis quanto o transbordamento de uma história para a outra, com consequências para a leitura de ambas. O contexto é o massacre de Badajoz, que ocorreu em agosto de 1936 durante a Guerra Civil Espanhola e cuja tragédia vai igualmente assombrar Ricardo Reis, primeiro por notícias e fotos em jornais e depois pelo relato de Lúcia, “que o soubera pelo irmão, que o soubera não se sabe por quem, talvez um recado que veio do futuro, quando enfim todas as coisas puderem saber-se”:

Para não pensar nos dois mil cadáveres, que realmente são muitos, se Lúcia disse a verdade, abriu uma vez mais *The god of the labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo adversário, e chegado a este

97. Camões, *Os Lusíadas*, canto V, estrofes 59 e 44, respectivamente (pp. 244, 239).

98. “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia” (Pessoa, *Odes de Ricardo Reis*, p. 51).

ponto tornou a desligar-se da leitura, viu o tabuleiro, plaino abandonado, de braços estendidos o jovem que jovem fora, e logo um círculo inscrito no quadrado imenso, arena coberta de corpos que pareciam crucificados na própria terra.⁹⁹

Fugindo para o labirinto de Quain, é a morte de novo que Ricardo Reis encontra, e será ela, afinal, a solução para a sua renúncia de ação, possibilidade que não deixará de ser questionada num diálogo imaginado entre Reis e Pessoa: “só estando morto assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos”.¹⁰⁰ Como outras referências, o conto de Borges serve à crítica da História, a seus atores e espectadores, que o livro empreende pela confrontação de Reis, que, por quem é, pode encarnar todas as personagens: do indefinido Quain ao morto de seu primeiro romance, do jogador de xadrez ao deus desse labirinto textual, protagonista mesmo quando se quer coadjuvante.

A intertextualidade, como o fantástico, o absurdo, a metalepse, as construções em espelho e o labirinto mesmo são recursos e imagens que, n’*O ano*, apontam para uma consciência do jogo literário, uma consciência também teórica que leva à exploração e à emulação do já dito para criticamente transformá-lo. A tautologia das palavras, inevitável, é, como em Borges, consciente e disso resulta outro discurso, um livro inteiro.

A pergunta do início pode retornar, então, com outra personagem: como será que era o mundo antes de Saramago? A premissa mantém-se: Saramago alterou, como Borges, a maneira pela qual lemos a literatura anterior, sobretudo de língua portuguesa, e reforçou o modo como, através dela, podemos reler a História. Fernando Pessoa e a sua obra são a principal referência aqui, e nem um nem outro sairão incólumes de uma leitura que tem o seu quê de policialesca, disposta “a apurar moti-

99. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 467.

100. *Ibid.*, p. 167.

vos, a dilucidar impulsos” à maneira “duma vera investigação criminal, como lateralmente nos vem ensinando The god of the labyrinth”.¹⁰¹

Fernando Pessoa: facetas

Não há dúvidas de que a referência de base do romance de Saramago é a obra de Pessoa, sendo este diálogo, naturalmente, um dos mais analisados. E não é só de Ricardo Reis que se trata; “é todo o conjunto dos fantasmas de Fernando Pessoa que está ali convocado”.¹⁰² A ênfase na heteronímia e na ortonímia nos estudos sobre *O ano* justifica-se pela recuperação evidente deste universo autoral na narrativa, ao mesmo tempo que se associa à recepção do próprio Pessoa, na medida em que este é um dos elementos mais destacados do seu processo de consagração, a começar porque “a publicação póstuma mas cronologicamente muito próxima dos livros do ortônimo e dos heterônimos condicionou os primeiros receptores, que acolheram com entusiasmo um poeta que era quatro poetas”.¹⁰³

Dando autonomia a Ricardo Reis, Saramago também acolhe, à sua maneira, a criação múltipla já indissociável da percepção que se tem da obra de Pessoa. No entanto, em Saramago o diálogo com Pessoa não se limita à recuperação da obra poética ortônima e heterônima – termos que em nenhum momento aparecem no romance –, estendendo-se a referências menos conhecidas: artigos de opinião, cartas e ensaios, textos que, por sua vez, dialogam com outras figuras e com a história da época. Temos presente, então, a obra do escritor Fernando Pessoa, autor inclusive de textos políticos, e não só aquela do poeta da multiplicidade; temos ainda, e este é um aspecto pouco destacado e que

101. *Ibid.*, p. 136.

102. Cerdeira, *A mão que escreve*, p. 185.

103. Reis e Lourenço, *História crítica da literatura portuguesa: o modernismo*, p. 85.

merece atenção, a assimilação daquela personagem Fernando Pessoa, que é fruto tanto das obras publicadas sob o seu próprio nome quanto de escritos que lhe foram dedicados: biografias, estudos, homenagens.

Todas essas referências – criação literária, escritos políticos, tradição – misturam-se no romance e nem sempre são fáceis de assinalar: afinal, o que provém da “arca” de Pessoa e o que, mesmo quando parece sair dela, deriva exclusivamente da pena, da arca, do próprio Saramago? Em alguns casos é impossível fazer essa separação, o que reafirma a produtividade do exercício de recriação que caracteriza o romance.

Muito do que poderia parecer mera invenção de Saramago a respeito de Pessoa provém de outros textos, ora citados literalmente, ora transformados, o que, longe de diminuir o trabalho criativo do autor, atesta a complexidade da sua escrita. A intertextualidade dá-se em vários níveis, e a tradição em torno de Pessoa será enfatizada em um primeiro momento, voltando-se depois o foco para o diálogo com seus escritos políticos e passando-se, então, para a presença propriamente de sua criação literária, expressão que busca não restringir o estudo à sua produção poética, mas incluir também aquela em prosa.

“Dá-me os óculos”: a personagem da história da literatura

Óculos redondos, chapéu preto e de abas largas, fato amarrotado, calças curtas. Corpo franzino, pernas delgadas, ligeira corcunda, testa de largas entradas, bigode à americana. Poeta. Alcóolatra. Indigente, ao fim da vida. Incompreendido, frustrado sexualmente, assombrado por uma loucura de família. Gênio, porém: criador de heterônimos, com quem se confunde e é confundido.¹⁰⁴

104. Todas essas características provém da biografia de Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Sobre a indumentária e o perfil físico, ver pp. 473, 661, 664. Sobre o alcoolismo e a miséria ao fim da vida, ver em especial o prefácio à 2ª edição (pp. 11-20) e pp. 484-490. Sobre a questão sexual, ver todo o cap. 11 (“Sexualidade frustrada”, pp. 495-504). Sobre

Os detalhes são mais ou menos conhecidos, e a personagem, hoje, é facilmente identificável e como tal reproduzida. Fiel ou não, a história de Fernando Pessoa é também a história da construção da sua biografia e da edição e recepção da sua obra. Uma e outra são importantes e precisam ser levadas em conta: passados quase noventa anos desde a sua morte, talvez seja mais difícil saber quem foi, de fato, Fernando Pessoa do que reconstituir a *persona* literária construída por livros seus e de terceiros.

Um e outro, o Fernando Pessoa histórico e a personagem da história da literatura, bem como a obra pessoana e aquela da tradição em torno de Pessoa, estão presentes n' *O ano da morte de Ricardo Reis*, confundindo-se por vezes, confrontando-se ainda em um discurso que coloca em debate a própria elaboração ficcional e um certo processo de canonização, com consequências das mais diversas. A personagem Fernando Pessoa, tal como essa história de recepção a concebeu, impõe-se então como o ponto de partida para uma reflexão sobre o processo de costura de fontes de um romance que, tirando-lhe os óculos, não perde de vista a tradição que antes tratara de imortalizá-los.

O romance de Saramago aparece em um momento em que a consagração de Fernando Pessoa está no seu auge – e não seria ir longe demais supor que, com aquilo de homenagem que também comporta, *O ano* contribuiu para esse processo –, após uma já longa trajetória de publicações e edições de sua obra inédita. A história é bem conhecida: tendo publicado pouco em vida – para além de poemas e artigos soltos, foram quatro pequenos livros de poemas, três em inglês (*Antinous* e *35 Sonnets*, de 1918, e *English Poems I-II e III*, de 1921) e um em português (*Mensagem*, 1934) –, e feito parte do movimento modernista português associado à revista *Orpheu*, de 1915, com apenas dois números e um impacto considerável, Pessoa não era um completo anônimo quando

a ameaça da loucura e a avó Dionísia, ver pp. 37, 101-102. Sobre o gênio e a criação dos heterônimos, ver pp. 15, 260 e toda a parte 6 (pp. 253-315).

morreu, mas também não era o que se chamaria um escritor famoso. A sua obra tomou outra dimensão quando pesquisadores começaram a trabalhar naquilo que ficou conhecido como a arca de Fernando Pessoa, e que incluía, além da famosa “Arca dos inéditos”, registrada na fotobiografia de Lancaster, de 1981,¹⁰⁵ uma mala e uma série de envelopes numerados.¹⁰⁶

A divulgação e popularização da obra e, por extensão, da figura de Fernando Pessoa deu-se de maneira gradativa, com alguns marcos importantes, até se chegar à década de 1980, num processo de publicação que envolveu polêmicas e uma certa concorrência. O modo como Pessoa foi sendo dado a conhecer ao público passou pela indissociação entre vida e obra, o que, não sendo uma prática estranha à época, foi acentuada pelo interesse no fenômeno da heteronímia. Se até a sua morte pouco se sabia sobre Fernando Pessoa para além daquilo que ele escolhera e conseguira publicar, a fascinação que aquela figura multiplicada veio depois a provocar fez com que tudo fosse passível de publicação: cartas, bilhetes, rascunhos, fotografias enviadas aos amigos, cartões que ele próprio recebeu e toda a infinidade de detalhes que edições recentes em torno de Pessoa têm explorado ainda mais.

A publicação de sua correspondência pessoal já era destaque havia muito tempo. João Gaspar Simões, um dos que se voltaram para a intimidade de Pessoa, como que congregou e estabeleceu toda essa indissociabilidade poeta/obra e, por mais criticado que tenha sido, a biografia que fez do poeta continua no horizonte de pesquisas atuais, não raro preocupadas em refutar os “muitos mitos pessoanos criados” pelo crítico.¹⁰⁷ Não é de estranhar, então, que a personagem pintada por Simões ecoe de alguma forma num romance em que a vida e a obra de Pessoa se cruzam o tempo todo, reinventadas, é certo, mas não

105. Lancaster, *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*, p. 314.

106. João Dionísio, “A arca”, in Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, p. 55.

107. Blanco, por ex., o faz em seu “A verdade sobre a *Mensagem*”, p. 147.

do zero. É bem provável que Simões, hoje, não seja mais uma leitura obrigatória e esteja um pouco esquecido, mas o seu papel na criação da mitologia e da mistificação pessoana é inegável – digamos que permanece o boato, o mito, mesmo que se esqueça o nome daquele que primeiro o propagou.

O método de análise de Simões, pretendendo-se rigoroso, documental, não difere muito de estudos feitos desde o final do século XIX que, numa perspectiva crítica naturalista, enxergavam na obra e no estilo de um autor “a fotografia exata de seu espírito”, como Sílvio Romero, por exemplo, já fazia a propósito de Machado de Assis, com todos os preconceitos que lhe são bem conhecidos.¹⁰⁸ Simões tem uma admiração inegável pelo seu objeto de estudo; chega mesmo a reprovar nele aquilo que vê como faltas. O modo como decide “encarar a obra de Fernando Pessoa à luz de sua biografia e de esclarecer a sua biografia à luz da sua obra”, defendendo a legitimidade dessa abordagem “sobretudo depois que o método de Freud entrou no domínio da análise literária”,¹⁰⁹ faz com que, inevitavelmente, acabe por haver, nas descrições feitas e nas conclusões tiradas, muita romantização e mesmo invenção num texto que se quer científico – e de certa forma trabalhos dessa natureza como que explicam os excessos posteriores do estruturalismo, em sua preocupação com excluir totalmente o autor e não ultrapassar as fronteiras do texto.

Foi Simões quem primeiro deu a conhecer inúmeros pormenores hoje associados a Pessoa, que vão de detalhes sobre o perfil e a aparência – os óculos, é claro, mas também as calças curtas, o chapéu e tantas outras características – à indicação de restaurantes e cafés que frequentava, sempre a beber, passando ainda pela história de sua família, do seu apego à mãe, da loucura da avó, da mudança para Durban, da for-

108. Em Machado, Romero destaca uma certa “gagueira” na escrita que refletiria a sua pessoa e até uma “moléstia da cor” que o afetaria e, como consequência, enfraqueceria a sua prosa (*Machado de Assis: estudo comparativo de Literatura Brasileira*, pp. 82-83, 164).

109. Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, p. 15.

mação inglesa e entrando mesmo nos detalhes da relação com Ofélia, sem ph, incluindo as intromissões de Álvaro de Campos e as razões, ou a falta delas, para um tal envolvimento. Muitas dessas informações serão recuperadas n’*O ano*, não raro com ironia, como se Saramago retomasse o debate e propusesse uma desmistificação ficcional, em outro contexto e com mais informações.

A caracterização de Fernando Pessoa no romance permite já perceber o diálogo com o autor e a sua obra tanto quanto com a personagem na qual ele se tornara. Logo no primeiro encontro de Pessoa e Reis, lê-se que Fernando Pessoa “não veste sobretudo nem gabardina [...], nem sequer um chapéu para a cabeça”, mas “tem só o fato preto, jaquetão, colete e calça, camisa branca, preta também a gravata, e o sapato, e a meia, como se apresentaria quem estivesse de luto ou tivesse por ofício enterrar os outros”.¹¹⁰

Os comentários são do narrador, mas há com frequência focalização a partir da perspectiva de Ricardo Reis, que constantemente o observa: “só agora notava que as calças lhe estavam curtas” e “é inconfundível aquele pescoço alto e delgado, o cabelo um pouco ralo no cimo da cabeça”, parecendo sugerir interpretações para uma tal figura: “aquele rosto nu, sem óculos, com o bigode ligeiramente crescido [...] exprimia uma grande tristeza”.¹¹¹ A imagem da avó louca é igualmente recuperada, fala-se na “feroz avó Dionísia”, e Reis chega mesmo a sentir medo ao pensar no jazigo da família Pessoa, “na avó Dionísia, lá dentro, no aflito neto Fernando, ela de olhos arregalados vigiando, ele desviando os seus”.¹¹²

Muitos dos locais frequentados por Pessoa e explorados na biografia de Simões aparecem no romance, mas tendo agora Ricardo Reis como cliente, e a suposta escolha de determinado endereço pela perso-

110. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 88-89.

111. *Ibid.*, pp. 104-105, 321, 329.

112. *Ibid.*, pp. 390, 43.

nagem chega a ser comentada pelo narrador, como quando Reis volta a almoçar nos “Irmãos Unidos, por nenhuma razão particular, acaso o atraiu o simples nome do restaurante, quem nunca teve irmãos, e de amigos se vê privado, sofre de nostalgias assim”.¹¹³ No mesmo dia, Reis entra no café A Brasileira, onde “ouve falar uns que deviam ser literatos”, e em uma das vezes em que está acompanhado de Pessoa ele sugere: “Entramos no Martinho, e Fernando Pessoa, com um gesto sacudido, Seria imprudente, as paredes têm olhos e boa memória, outro dia poderemos lá ir sem que haja perigo de me reconhecerem, é uma questão de tempo”.¹¹⁴

A preocupação da personagem tem já fundamentação no Pessoa das cartas a Ophélia: em uma delas, Pessoa explica que, entre as razões por não lhe ter telefonado, está o problema dos locais de onde poderia lhe ligar, um deles sendo o “Café Arcada, e ahi fallar é fallar em publico”.¹¹⁵ Aqueles olhos e aquela boa memória evocados pela personagem foram, afinal, parar na biografia de Simões: no prefácio à segunda edição de *Vida e obra de Fernando Pessoa*, de 1971, o crítico defende o seu trabalho também pelo mérito de ter recolhido “os depoimentos que mais o valorizam [a Pessoa], ou seja, o testemunho pessoal de amigos, colegas, patrões, criados de café, barbeiros, taberneiros, gente hoje desaparecida”.¹¹⁶ Esse material resultou em descrições como:

[Pessoa era um] frequentador anónimo do Martinho da Arcada – então o seu café predilecto, pois abandonara de todo a Brasileira e o Chiado –, onde, às tardes, vinha sentar-se diante de um café e de um bagaço, antes de dirigir-se à Rua da Prata para pôr em dia a correspondência inglesa da casa Moitinho de Almeida, uma das em que mais assiduamente trabalhava então, depois de passar pela adega Val do Rio a encher a garrafinha

113. *Ibid.*, p. 207.

114. *Ibid.*, pp. 208, 104.

115. Pessoa, carta n. 29 (19 jun. 1920), in *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, p. 117.

116. Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, pp. 13-14.

de aguardente que transportava, cautelosamente, na pasta de que se fazia acompanhar – “trabalha-se melhor assim”, dizia ao criado pachorrento que o servia.¹¹⁷

A afinidade de Pessoa com o álcool é um aspecto destacado na biografia de Simões, e bastante criticado pela família:¹¹⁸ fala-se sobre “os excessos a que [Pessoa] se dera sempre, bebendo muito mais do que seria razoável”, fala-se sobre a sua “vida errante”, “uma vida sem rei nem roque, o estômago curtido a cafés e o fígado empedernido pela aguardente, que bebia já como alcoólico inveterado”, e menciona-se que Pessoa chegou a ir à Baixa “três dias antes de morrer, [...] entrara no Martinho da Arcada, [...] e pigarreara, tossira, tossira muito, pois tinha agora um pigarro de alcoólico, que se ouvia longe. [...] Bebia, bebia, bebia – para se asfixiar.”¹¹⁹

É Simões quem apresenta a causa da morte de Pessoa – uma “fulminante cólica hepática” –,¹²⁰ diagnóstico que tem sido tratado com cautela por estudos e biografias mais recentes.¹²¹ A personagem descrita por Simões tem, afinal, laivos de romantismo coerentes com o alcoolismo, mal de poetas do século XIX, homens geniais, solitários, um pouco loucos, alheios ao mundo, renunciando a tudo e a todos pela construção da sua obra. Não é, portanto, difícil de ver certa ironia

117. *Ibid.*, p. 651.

118. Defendendo-as e reafirmando-as, o prefácio à segunda edição da biografia menciona a revolta da família com as “revelações que faço sobre o alcoolismo e a relativa miséria do poeta” (*ibid.*, p. 16).

119. *Ibid.*, pp. 484-485, 490, 663.

120. *Ibid.*, p. 666.

121. Entre tantos outros aspectos, tal diagnóstico é discutido na recente e densa biografia de Zenith, para quem a causa imediata mais provável da morte de Pessoa seria aquela oficialmente registrada (isto é, obstrução intestinal), e não a divulgada por mais de uma biografia (Zenith, *Pessoa: A Biography*, p. 925). Finalista do prestigioso prêmio Pulitzer, o livro também aborda sem rodeios e atenuações muitas das opiniões menos populares de Pessoa.

quando comparamos o retrato às avessas de Ricardo Reis, biografado pela negação e muito lúcido:

Regressava Ricardo Reis do seu jantar, sopa, um prato de peixe, pão, fruta, café, sobre a mesa dois copos, o último sabor que leva na boca, como ficámos cientes, é o do vinho, mas deste freguês não há um só criado que possa afirmar, Bebia de mais, levantava-se da mesa a cair, [...] de Ricardo Reis não há testemunhas na história da embriaguez. Sempre tem estado lúcido quando lhe aparece Fernando Pessoa, está lúcido agora quando o vê sentado, de costas, no banco mais próximo do Adamastor.¹²²

Há outros diálogos mais ou menos diretos com toda aquela personagem de Pessoa a que se tem feito referência, cujos principais contornos foram definidos por Simões. O caso de Ophélia Queiroz (1900-1991) é digno de nota. Embora trechos das cartas que Pessoa lhe enviou tenham sido publicados por Carlos Queiroz, “coligidos de colaboração com a destinatária”, o nome da moça não aparece senão na dedicatória do folheto (com a grafia modernizada: “à Ofélia” e outros), tendo-se o cuidado de omiti-lo nas cartas propriamente – conquanto seja provável que, para os conhecidos de Pessoa na época, não se tratasse de um mistério.¹²³

Simões é quem vai retomar essas cartas e apresentar o caso em detalhes, sem indicar o sobrenome da moça, certo de que apenas o “nome não será bastante para identificar a única mulher que teve a ventura de receber cartas de amor de um grande poeta”.¹²⁴ Simões, porém, não lhe perdoa esse amor:

122. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 321.

123. Queiroz, *Homenagem a Fernando Pessoa*, p. 36. Nas cartas, o nome de Ofélia é substituído por três asteriscos.

124. Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, p. 24.

Como é que uma personalidade assim [...] se vê, de forma tão imprevista, enfeitada pelos encantos terra-a-terra de uma rapariguinha pouco culta, trivial e de estreitos ideais burgueses? [...] Se não soubéssemos que as assinava, de facto, o nome de alguém que nesse momento escrevia algumas [...] das mais belas poesias que entre nós ainda se escreveram – seríamos levados a atribuí-las, salvo em breves pormenores, a qualquer contabilista adolescente [...]. E não se diga que o amor provoca destes colapsos da inteligência nos mais inteligentes, e justifica estes deslizos do gosto nos mais apurados. Bem certo que Baudelaire adorou uma mulata e foi buscar ao vazadoiro de Paris a mais querida das suas amantes. Mas é diferente. [...] A paixão de Fernando Pessoa é uma nódoa mais na formação social do Português. Mil vezes os desbragamentos de um Camões, homem de mulheres da vida, ou as devassidões de um Eça de Queirós, apreciador de espanholas, que esta paixão pautada pelo desejo de conquistar o coração de uma menina, sem dúvida alguma adorável, mas tão adorável quanto trivial!¹²⁵

O tom preconceituoso de Simões nesse e em outros trechos será menos lembrado do que os casos em si que ele narrou, mas é certo que Adolfo Casais Monteiro já havia criticado duramente tal leitura e tal abordagem do episódio amoroso da vida de Pessoa, supondo mesmo que o nome Ofélia, tão convenientemente shakespeariano, fora inventado por Simões.¹²⁶ É outro o contexto em que Saramago recupera o episódio, numa altura em que as *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, de 1978, já haviam sido publicadas, precedidas de um depoimento da própria Ophélia. É outro também o tom com que pinta o caso, recuperado pelas palavras da personagem de Pessoa:

125. *Ibid.*, pp. 478-479, 481.

126. Monteiro, “Fernando Pessoa e a crítica”, in *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 162 (ver nota 95, em que Monteiro cogita a invenção do nome por Simões e é corrigido pelo organizador de seus textos, José Blanco).

A Ophelinha, com ph, que eu namorei em tempos, trabalhava lá no escritório, Não consigo imaginá-lo a namorar, Namorar, todos namoramos, pelo menos uma vez na vida, foi o que me aconteceu a mim, Gostava bem de saber que cartas de amor terá você escrito, Lembro-me de que eram um pouco mais tolas do que o habitual.¹²⁷

Como quase sempre ocorre no romance, é Ricardo Reis o interlocutor de Pessoa, e é Ricardo Reis quem, no drama da correspondência com Marcenda, parece reviver de certa forma o caso amoroso frustrado, com os versos de Álvaro de Campos, datados de outubro de 1935, ecoando mais de uma vez: “não esquecer que todas as cartas de amor são ridículas, isto é o que se escreve quando já a morte vem subindo a escada, quando se torna de súbito claro que verdadeiramente ridículo é não ter recebido nunca uma carta de amor”.¹²⁸ É curioso ainda como a intertextualidade escrita é marcada no trecho: “Ophelinha” é o vocativo que Pessoa usa em algumas das cartas que só vieram a lume em 1978.¹²⁹

É fato que o caso com Ophélia já não era novidade na década de 1980, mas mesmo o que poderia parecer mera recriação de episódios conhecidos tem alguma base textual. Há outros episódios que podem parecer pura invenção de Saramago, mas que têm fundamento ao menos na biografia de Simões.

Veja-se, por exemplo, o trecho em que Pessoa fala de uma certa imagem que tinha na família: “Foi lá a casa um médico, eu estava deitado, no quarto, a minha irmã abriu a porta, A sua meia-irmã, [...] Abriu a porta e disse para o médico entre senhor doutor está aqui este inútil, o inútil era eu, é claro”.¹³⁰ A meia-irmã é Henriqueta Madalena, que

127. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 393.

128. *Ibid.*, p. 315.

129. A primeira carta de Pessoa já traz essa designação (*Cartas de amor de Fernando Pessoa*, 1.º março 1920, p. 47).

130. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 263.

morava em Lisboa e que, segundo Simões, ocupava-se do irmão. Não aparecendo exatamente com essa configuração em Simões, a cena recupera, porém, outros episódios e mesmo o cenário dos últimos dias de Pessoa conforme surgem na dita biografia, além do adjetivo: o crítico diz que Pessoa era visto como “um ‘inútil’, segundo desabafo de um parente próximo ao médico que o visitou numa das suas últimas crises”.¹³¹

Enfim, é também da biografia de Simões que provém o já famoso último pedido de Pessoa: “Dá-me os óculos!”, que leva o crítico a uma comparação algo romântica com Goethe.¹³² A frase será recuperada n’*O ano* para explicar a ausência do acessório na personagem, estranhada, de novo, por Ricardo Reis, que “julga compreender porquê, seria absurdo e de mau gosto sepultar alguém tendo postos os óculos que usou em vida”, mas o narrador nos explica que “a razão é outra, é que não chegaram a dar-lhos quando no momento de morrer os pediu, Dá-me os óculos, disse e ficou sem ver, nem sempre vamos a tempo de satisfazer últimas vontades”.¹³³ Como que se intrometendo no pensamento de Reis – a explicação, afinal, não é dada pelas personagens nem a elas é dirigida, mas serve de esclarecimento para o leitor –, o narrador mais uma vez comenta dados recuperados de outras fontes, ainda que não especificadas.

Ora citada, ora ironizada e transformada, a tradição em torno de Pessoa é, enfim, em muitos casos passível de identificação: n’*O ano*, a precisão das informações deixa claro que o material de base é textual. E é natural que a retomada da obra e da figura de Fernando Pessoa passe por trabalhos como a biografia realizada por Simões, pelo papel que teve na divulgação e na criação do Fernando Pessoa da história da literatura. O diálogo, porém, não significa uma validação dessa personagem: longe de se pretender uma biografia que retoma outras que

131. Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, pp. 664, 19.

132. *Ibid.*, p. 667.

133. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 102-103.

vieram antes, *O ano* problematiza a construção e mesmo a canonização de Pessoa. São muitas as referências que atravessam o romance, e a intertextualidade com a obra do escritor e do poeta Pessoa vai igualmente reforçar o modo como a personagem da tradição é posta em causa: pois se a cada época e a cada autor interessa uma personagem diferente, os excessos que acabam resultando assumem outra dimensão, especialmente quando interesses políticos se interpõem.

A “moda do Pessoa”, segundo expressão de Saramago,¹³⁴ talvez tenha começado com Simões, mas vai ganhar força efetivamente nas décadas de 1970 e de 1980, culminando com a redescoberta do *Livro do desassossego*, publicado em edição mais completa em 1982, quase cinquenta anos após a morte do autor. Um ano antes havia saído a *Fotobiografia* de Lencastre, com uma série de detalhes sobre a vida de Pessoa, das casas onde morou a autores que leu. Quanto maior a distância e a canonização, maior a transformação do autor em personagem, e a reavistação de Saramago leva em conta esse fenômeno, voltando à década de 1930, ao momento em que Pessoa ainda era uma lembrança recente, e investigando facetas diversas dessa figura.

“E mais sou esta dúvida que nunca disfarcei”: os escritos políticos

A imagem inicialmente colada àquela personagem Fernando Pessoa da história da literatura, com toda a generalidade que a expressão buscou comportar – as biografias e estudos a seu respeito e a longa trajetória de recepção de sua obra –, é a de poeta: dos grandes, e ainda dividido em vários, mas com uma produção circunscrita ao domínio da poesia. Simões ajudou a criar essa imagem, insistindo que Pessoa, mesmo tratando de temas políticos, “era poeta, e como poeta se exprimia quando abordava os problemas demasiado concretos que estão na base de qualquer reforma institucional”; ou então, quando não era

134. Saramago in Reis, *Diálogos com José Saramago*, p. 46.

o caso, deixava a desejar: “todas as vezes que teve de concretizar o seu pensamento político fê-lo de forma pueril e vaga”.¹³⁵

É compreensível que, passado ainda pouco tempo da morte de Pessoa, Simões e outros não tivessem plena dimensão da sua obra em prosa e da grande quantidade inclusive de textos políticos que ele escreveu. É compreensível também que a publicação póstuma inicial e quase simultânea da obra ortônima e heterônima tenha contribuído para forjar a imagem do poeta, e não do prosador. Ao mesmo tempo, porém, Pessoa havia publicado artigos de opinião em vida, alguns dos quais geraram não pouca polémica para a sua época – como o texto “Associações secretas”, em defesa da maçonaria, estampando a capa do *Diário de Lisboa* (DL) a 4 de fevereiro de 1935 – ou para épocas seguintes, como “O interregno: defesa e justificação da ditadura militar em Portugal”, publicado pelo Núcleo de Acção Nacional em 1928. Ocorre que, na construção da personagem romântica de Simões, não cabiam certas contradições do poeta e do prosador, ou simplesmente do poeta e do homem, e percebe-se um esforço em privilegiar o primeiro: não sendo a política, por assim dizer, o seu forte, de um jeito ou de outro “todas estas atitudes políticas de Fernando Pessoa se encontram justificadas”.¹³⁶

Não interessa aqui aprofundar a argumentação de Simões, mas de fato o crítico foi dos primeiros a buscar tratar da questão.¹³⁷ No entanto, a tentativa de, quando não justificar, passar por cima de contradições ou opiniões problemáticas não será exclusividade sua. De certa forma, já o Estado Novo teve de fazê-lo quando, pouco tempo depois de ganhar o prêmio de poesia do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) com *Mensagem*, Pessoa publica dois textos com opiniões abertamente contrárias às posições do regime.

135. Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, p. 613.

136. *Ibid.*, p. 601.

137. Ver, por ex., toda a parte 11, “Messianismo político”, *ibid.*, pp. 593-644.

Conforme José Barreto, ao publicar um artigo sobre prêmios literários em 4 de janeiro de 1935, no *DL*,¹³⁸ Pessoa revela um anticatolicismo inaceitável para a época, designando a devoção portuguesa de uma “meiguice religiosa”, que adorava não o “Deus uno e trino, ou qualquer das Pessoas da Trindade, mas um Cupido católico chamado o Menino Jesus”.¹³⁹ Isso como que obrigou o governo a ter de explicar a concessão do prêmio do SPN a Pessoa, e um artigo de João Ameal, próximo de António Ferro e admirador do poeta, “tentou fazer passar a ideia de que a *Mensagem* fora distinguida por constituir um anúncio profético da redenção política de Portugal pelo Estado Novo, embora não se esquecesse de sublinhar *en passant* o seu ‘desagrado’ pelas opiniões de Pessoa sobre o catolicismo português”.¹⁴⁰

Maior incômodo ainda causará o texto que Pessoa publica um mês depois em defesa da maçonaria, por conta de um projeto de lei que visava bani-la. Por mais revolta que o artigo tenha causado, com críticas publicadas inclusive no “órgão oficial do regime que dias antes o louvara”, a saída acabou sendo um certo silenciamento sobre a questão: o prêmio não lhe foi retirado, mas Pessoa não esteve presente na cerimônia de entrega, e em seu discurso Salazar aludiu aos “sonhadores nostálgicos do abatimento e da decadência” – designação com que, aliás, Pessoa assinará alguns poemas satíricos daquele seu último ano.¹⁴¹ Pouco tempo depois, morto Pessoa, a escolha da época será ficar só com “o poeta extraordinário da *Mensagem*, poema de exaltação nacionalista”, conforme elogio de um jornal que Ricardo Reis lê no romance de Saramago, e que corresponde efetivamente a uma citação.¹⁴²

138. Pessoa, “A Romaria”, p. 5.

139. Barreto, “Pessoa e Fátima”, p. 246.

140. *Ibid.*

141. *Cfr.* Barreto, “Apresentação”, in Pessoa, *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*, pp. 34-35.

142. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 36. A notícia citada provém da edição de 3 dez. 1935 do *DN*.

Outra época, outra política, outra também será a personagem desejada, e quando, na década de 1970 e 1980, Pessoa não apenas vira “moda”, mas herói nacional, com a transferência da sua sepultura do Cemitério dos Prazeres para o Mosteiro dos Jerónimos (em 1985), a personagem que interessará será, de novo, não o prosador polêmico, e não necessariamente o autor de *Mensagem*, mas o poeta da multiplicidade – vejam-se os versos de cada um dos heterônimos que circundam o túmulo nos Jerónimos –, uma figura apropriada para “uma renovada afirmação de portugalidade”, conforme expressão de Manuel Alegre quando fez a proposta do traslado dos restos mortais de Pessoa diante da Assembleia da República.¹⁴³

É nesse contexto de exaltação da personagem-herói do poeta múltiplo que *O ano* é escrito e publicado,¹⁴⁴ buscando já outra personagem, não só o poeta, não só o emblema nacional, ainda que uma e outra faceta apareçam, nesse sentido estabelecendo um diálogo – em geral, por oposição – tanto com a personagem do tempo da narrativa, o recém-falecido poeta de *Mensagem*, quanto com a personagem do tempo da narração, isto é, o poeta que é todos, o mais novo representante da portugalidade, um termo já velho, da época do Estado Novo, que então ganhava nova roupagem.¹⁴⁵

É importante não perder de vista esse cenário no qual *O ano* sai, e isso para entender tanto o diálogo histórico que essa obra de ficção estabelece com o seu tempo como a retomada bastante original de outros aspectos da vida e da obra de Pessoa a que o texto procede. Além da personagem da tradição e da já conhecida obra poética, Saramago vai recuperar a obra em prosa, com destaque para os textos políticos,

143. *Diário da Assembleia da República*, 24 jun. 1983, p. 253.

144. O traslado do corpo de Pessoa só ocorreu no final de 1985, mas a proposta para a *Assembleia da República* ocorreu em meados de 1983 e já era notícia antes da publicação d'*O ano*.

145. Ver a compilação de Sousa e Martins sobre “A ‘portugalidade’ no discurso parlamentar português”, pp. 87-103.

algo esquecidos ou então ainda muito recentes. Pois se hoje, graças à intensificação no estudo do espólio e à publicação de inéditos dos mais variados, Pessoa pode ser visto “como um escritor em que a poesia e a prosa estão ao mesmo nível”, tendo redigido “mais de duas mil páginas sobre temas eminentemente políticos e sociológicos”,¹⁴⁶ no início dos anos 1980 ainda era a imagem do poeta, e sobretudo do poeta dos heterônimos, aquela que imperava. No romance, porém, nem Pessoa nem Reis serão só poetas, e nem só de poesia se falará: sendo o tempo da narrativa tão conturbado, a política será um tema central, e a recuperação das posições e dos textos políticos de Pessoa, inclusive daqueles mais polêmicos, merece destaque.

O retrato de um Pessoa apolítico fora a opção de Simões, mas a reedição dos textos políticos que Pessoa havia publicado em vida – reunidos, por exemplo, em *Defesa da Maçonaria* (1952) e *Ensaios Políticos* (1954) – e a publicação de inéditos nos anos 1970 trouxeram novo vigor ao debate. Em julho de 1974, Jorge de Sena publica “Quatro poemas anti-salazaristas de Fernando Pessoa”,¹⁴⁷ e no mesmo mês saem “Textos inéditos de Fernando Pessoa”, por Jacinto do Prado Coelho. Tratava-se de ver um Pessoa não identificado com a ditadura militar, e os “fragmentos em prosa sobre nacionalismo e religião” publicados por Coelho seriam particularmente interessantes porque ajudariam “a definir posições mentais de Pessoa no final da vida, rectificando (ou, pelo menos, contrariando) a impressão deixada por afirmações anteriores”.¹⁴⁸

Mensagem está no centro dessa discussão, pelo fato de ter sido premiado e elogiado pelo regime, e esse será um ponto central da crítica de Alfredo Margarido, que já havia escrito sobre o tema antes em *La pensée politique de Fernando Pessoa* (1971) e que, em resposta a essas

146. Barreto, “Pessoa e Fátima”, pp. 221-222.

147. Segundo nota de Sena, estes poemas eram inéditos em Portugal, mas já haviam sido publicados no Brasil (Sena, “Quatro poemas anti-salazaristas de Fernando Pessoa”, p. 20).

148. Coelho, “Textos inéditos de Fernando Pessoa”, *Colóquio/Letras*, p. 55.

publicações de inéditos, reforçará a sua defesa de um Pessoa reacionário, integrado “numa orientação política de direita” e ambicionando “ocupar o lugar de poeta oficial” do regime.¹⁴⁹ Mesmo os inéditos de Pessoa não serviriam como contraponto às “intervenções políticas objectivas” feitas na “praça pública”,¹⁵⁰ das quais o já citado “O interregno” sempre foi uma pedra no sapato de quem se punha a justificar a todo o custo as posições políticas do escritor. O texto em questão é de resto rejeitado por Pessoa em sua famosa “Nota autobiográfica”, incluída como apêndice na biografia de Simões, mas numa versão incompleta em que faltava justamente esse trecho.¹⁵¹

Fato é que a argumentação de Margarido é deficiente em muitos pontos, sobretudo por excluir qualquer outra possibilidade além daquela defendida, o que o leva, por exemplo, a ignorar a censura que condiciona a tal “praça pública” e a cometer sofismas, confundindo o indivíduo com o meio de publicação (jornal em que se fala sobre *Mensagem*) e até com os amigos (como se a opinião de um amigo de Pessoa, Augusto Ferreira Gomes, tivesse de ser partilhada por ele).¹⁵²

Não sendo pouco, mas ainda faltando muita coisa, esse é mais ou menos o estado da arte da discussão e dos textos políticos de Pessoa publicados quando Saramago compôs *O ano*. Muitos outros inéditos foram revelados nas décadas seguintes, e o cenário hoje é bem diferente, com as edições recentes alinhando-se à visão daquele Pessoa defendido por Coelho e Sena. O trabalho de Barreto em parte propõe-se a responder à “tentativa de fascistização póstuma do pensamento de

149. Margarido, “Sobre as posições políticas de Fernando Pessoa”, *Colóquio/Letras*, p. 67.

150. *Ibid.*, pp. 67-68.

151. Ver Barreto, “A chamada ‘nota autobiográfica’ de Fernando Pessoa de 30 de Março de 1935”, p. 516; a primeira versão completa do texto saiu em 1971 (p. 505). Mesmo as reedições da biografia de Simões por ele revistas não vão incluir o trecho sobre “O Interregno” (*Vida e obra de Fernando Pessoa*, p. 675).

152. Margarido, “Sobre as posições políticas de Fernando Pessoa”, *Colóquio/Letras*, pp. 66-67.

Fernando Pessoa” por Margarido e outros.¹⁵³ Entende-se que Pessoa teria alcançado certa maturidade ao fim da vida, com opiniões mais razoáveis para tempos democráticos – o que não deixa de ser interessante por ressaltar o modo como escritores são em alguma medida percebidos como personagens pela história da literatura, personagens que, evoluindo ou regredindo, conforme a percepção da época e do autor, precisam demonstrar certa consistência em sua narrativa de vida e mesmo certa coerência com o presente.

Afinal, como ler e apreciar um escritor que em dado momento defendeu a ditadura hoje criticada? Esta e outras questões vão, enfim, assombrar a narrativa, já ficcional, de Saramago. Histórica ou literária, a narrativa tem sido um meio para tentar entender essa grande personagem que foi Pessoa – cada uma à sua maneira. É certo que ambas as narrativas são passíveis de erro em suas conclusões sobre uma figura histórica, mas talvez elas tenham muito mais chance de acerto quando levam em conta a possibilidade da contradição, de uma personagem mais complexa.

Pelo heterônimo escolhido para protagonista, *O ano* é já uma confrontação ideológica de uma cosmovisão presente na obra de Pessoa, realçada nas duas primeiras epígrafes do romance: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (Ricardo Reis) e “Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida” (Bernardo Soares), do *Livro do desassossego*.¹⁵⁴ A opção de alheamento do mundo, que também é política, é questionada no romance de tal maneira que a sua plena assunção se torna impossível. Não se trata, porém, de simplesmente provar a validade de uma visão ideológica oposta àquela da poética do heterônimo e do semi-heterônimo. O romance, preocupava-se Saramago quando da concepção da obra, “não pode ser uma execução de RR nem uma ilustração da tese de que o

153. Barreto, “Apresentação”, in Pessoa, *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*, p. 10.

154. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 5.

poeta deve ir ao povo. O caso é, evidentemente, outro: trata-se, acima de tudo, de compreender”.¹⁵⁵

A contradição, portanto, interessa a Saramago, e será um elemento importante na construção da narrativa: o romance não é uma justificação nem de Ricardo Reis nem de Fernando Pessoa, mas uma encenação dos conflitos ideológicos e das incoerências de cada um. Em Saramago, é como se ortônimo e heterônimo se dividissem novamente, revelando o Dr. Jekyll e o Mr. Hyde que habita cada um, sem se reduzirem a um ou a outro e, sobretudo, sem que a luta entre o médico e o monstro se resolva: não será possível não ser os dois, e não sê-lo ao mesmo tempo.

O poeta, o prosador e o polemizador político que foi Fernando Pessoa estão presentes no romance, e algumas de suas opiniões controversas, publicadas ou não em vida, vão já aparecer na boca da personagem que leva seu nome. Saramago vai recuperar fontes que, fora do meio acadêmico, eram uma novidade e que poderiam mesmo parecer mera invenção do autor por um leitor desavisado, mas que vão de artigos de imprensa esquecidos em arquivos de biblioteca aos poemas contra Salazar e outros inéditos então recém-publicados.

Inseridas na mesma narrativa, as posições políticas de Pessoa como que entram em choque, não sendo apresentadas de maneira cronológica, como se aqueles ditos mais problemáticos – para o tempo da narração, para um tempo que preza a democracia, por exemplo – tivessem sido superados e autor desse provas de certo amadurecimento político ao fim da vida, após o desgaste com o regime salazarista. Aquelas opiniões indefensáveis – em termos democráticos, em termos de direitos humanos – como tal são apresentadas, e como tal são entendidas pela própria personagem, mas *post-mortem*, um pouco como Brás Cubas, reconhecendo “o legado da nossa miséria” que não caberia transmitir “a nenhuma criatura”.¹⁵⁶

155. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 109.

156. Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Obra completa em quatro volumes*, v. I, p. 639.

Veja-se, por exemplo, a releitura que Pessoa faz daquilo que disse sobre a escravatura em dada discussão com Reis: “você esquece a importância das contradições, uma vez fui eu ao ponto de admitir que a escravatura fosse uma *lei natural da vida das sociedades sãs*, e hoje não sou capaz de pensar sobre o que penso do que então pensava e me levou a escrevê-lo”.¹⁵⁷ Mais de uma vez Pessoa escreveu em explícita defesa da escravatura, e um desses escritos entrou na edição de 1982 do *Livro do desassossego*: “a escravatura é a lei da vida, e não há outra lei, porque esta tem de cumprir-se, sem revolta possível nem refúgio que achar”.¹⁵⁸ No também recém-lançado *Sobre Portugal*, organizado por José Serrão, consta outra dessas afirmações categóricas: “a escravatura é lógica e legítima; um zulu ou um landim não representa coisa alguma de útil neste mundo”.¹⁵⁹

Curiosamente, é de uma referência mais obscura para a época uma citação literal que consta do trecho, recuperando um artigo que Pessoa publicou em 1926 na *Revista de Comércio e Contabilidade*: “quem nos diz que a escravatura não seja uma *lei natural da vida das sociedades sãs*? Ninguém o pode dizer, porque ninguém sabe quais são as leis naturais da vida das sociedades e essa pode portanto ser uma delas”.¹⁶⁰

Em Saramago, a grandiosidade da poesia e da obra não justifica o autor e o seu pensamento, de modo que mesmo as opiniões que não convêm para a época e que se preferiria deixar de lado precisam vir à tona. Não por acaso, a resposta de Pessoa a Reis sobre a contradição dá-se numa conversa a respeito das opiniões de Miguel de Unamuno, que em julho de 1936, para a alegria dos nacionalistas e horror dos republicanos, manifestou o seu apoio ao golpe militar que desencadeou a Guerra Civil em Espanha. No dia 12 de outubro do mesmo ano, o então reitor da Universidade de Salamanca assumirá uma posição contrária

157. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 456 (grifo meu).

158. Pessoa, *Livro do desassossego*, v. I, org. Jacinto do Prado Coelho, fragmento 67, p. 73.

159. Fernando Pessoa, *Sobre Portugal*, p. 217.

160. Pessoa, *Páginas de pensamento político*, v. II, p. 109 (grifo meu).

diante de alunos e autoridades, em ato de solenidade de abertura do ano letivo e dia da “Festa da Raça”, o que lhe custará o cargo e a simpatia do governo, com o escritor vindo a falecer em dezembro de 1936.¹⁶¹

O narrador d’*O ano*, que em diferentes momentos recupera a figura de Unamuno e comenta as suas posições, expõe tanto o conflito da recepção desses autores quanto o caráter problemático e, no limite, injustificável de certas opiniões: “de Miguel de Unamuno, que nós admirávamos, ninguém ousa falar, é como uma ferida vergonhosa que se tapa”.¹⁶²

Será novamente textual o diálogo com a história de Unamuno – as palavras, os discursos recuperados são citações literais –, atravessado por metalepse, por intervenções do narrador e de um velho imaginário que discursa do futuro, supõe-se que do tempo da narração, revelando parte da cena em Salamanca que Ricardo Reis não viverá para conhecer. Toda essa contradição, “o sim e o não de Miguel de Unamuno perturbam Ricardo Reis”,¹⁶³ e nesse contexto a personagem pedirá a opinião de Pessoa. Não há indulgência para com Unamuno e, por extensão, para com o próprio Pessoa, que vai supor, e acertar, a hipótese daquelas que serão as palavras pronunciadas pelo reitor de Salamanca.

É significativo o fato de as palavras de Unamuno serem proferidas por Pessoa. A comparação que se estabelece entre os autores e o seu posicionamento ético no mundo é clara, sem que um e outro sejam desculpados porque eram poetas, ou escritores, ou intelectuais. De Unamuno diz-se que “valeu a pena ter vivido [...] o tempo suficiente para vislumbrar o seu erro, só para o vislumbrar, porque não o emendou por completo”,¹⁶⁴ enquanto da boca da personagem de Pessoa sairá o lamento não só por aquilo que fez ou disse, mas por aquilo que faltou fazer e dizer, e isso em outra resposta, imaginada, a Reis:

161. Ver Tasende, “‘El resentimiento trágico de la vida’: últimas reflexiones de Unamuno en torno a la Guerra Civil Española”, pp. 275-304.

162. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 450.

163. *Ibid.*, p. 453.

164. *Ibid.*, p. 450.

Só estando morto assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos, [...] e contudo eu não me sinto como se apenas assistisse, ou, se realmente assisto, não sei o que em mim assiste, todos os meus atos, todas as minhas palavras, continuam vivos [...], vejo-os, atos e palavras, e não os posso emendar, se foram expressões de um erro, explicar, resumir num ato só e numa palavra única que tudo exprimissem de mim, ainda que fosse para pôr uma negação no lugar duma dúvida, uma escuridão no lugar da penumbra, um não no lugar de um sim, ambos com o mesmo significado, e o pior de tudo talvez nem sejam as palavras ditas e os atos praticados, o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito.¹⁶⁵

Unamuno teria tido a chance de rever, às portas da morte, a sua tomada de posição com “aquelas palavras quase derradeiras” que Pessoa repete no romance,¹⁶⁶ mas o escritor espanhol irá como que morrer de tristeza pouco depois,¹⁶⁷ um desfecho não tão distante daquele de Ricardo Reis, que por fim decidirá abandonar o mundo sombrio de 1936. De maneira semelhante ao que ocorre com a construção em *mise en abyme* do livro borgiano de Herbert Quain, as referências, os episódios e mesmo as figuras históricas que o romance retoma projetam-se na narrativa agindo como um espelho, que tem menos a função de apresentar um reflexo exato e mais o papel de forçar um confronto, revelando inclusive aquelas imagens deploráveis e politicamente indesejáveis.

Com valoração diferente, conforme o caso, são vários os posicionamentos de Pessoa recuperados ao longo do romance, que vão aparecer na boca da própria personagem que o encarna, assim como nas falas e nos pensamentos de Ricardo Reis ou então nos comentários, geralmente irônicos, do narrador. Essa retomada intertextual dá-se de

165. *Ibid.*, p. 167.

166. *Ibid.*, p. 450.

167. *Cfr.* Thomas, *The Spanish Civil War*, p. 355.

maneira indireta – por exemplo, as recorrentes críticas ao socialismo ou à democracia têm que ver não só com a época da narrativa, mas também com a figura de Reis e com as posições defendidas por Pessoa –, e de maneira direta, mediante citações literais, mesmo quando não explicitadas, evidenciando o trabalho com referências textuais operado na construção da narrativa.

Toda a cena da resposta de Pessoa sobre a revisão de atos e palavras retoma mais de uma citação de sua prosa, e essas citações surgem entremeadas com notícias da época, com discursos de políticos e comentários do narrador, que vai ligando referências e acontecimentos e estabelecendo relações, também entre os países e as suas ambições imperiais. Nesse contexto comenta-se outra posição de Pessoa, a quem Reis não deve “esquecer-se de apresentar o interessante problema que é o da necessidade ou não necessidade das colónias, não do ponto de vista do Lloyd George, [...] mas do seu próprio, dele, Pessoa, profético, sobre o advento do Quinto Império para que estamos fadados”.¹⁶⁸

Percebe-se o eco da leitura de *Mensagem* na época, assim como de outros textos em que Pessoa tratou da questão, marcados pela “contradição, que é sua, de não precisar Portugal de colónias para aquele imperial destino, mas de *sem elas se diminuir perante si mesmo e ante o mundo*”.¹⁶⁹ Há aqui uma citação invertida de um artigo que Pessoa publicou em 1926 sobre “Portugal, vasto império: um inquérito nacional” e que reaparece em *Sobre Portugal*: “para o destino que presumo que será o de Portugal, as colónias não são precisas. A perda delas, porém, também não é precisa para esse destino. E, por certo, sem colónias, ficaria Portugal *diminuído ante o mundo e perante si mesmo*, material como moralmente”.¹⁷⁰

168. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 166.

169. *Ibid.* (grifo meu).

170. Pessoa, *Sobre Portugal*, p. 254 (grifo meu).

A contradição e, mais ainda, o seu reconhecimento pela própria personagem constituem um ponto-chave da abordagem do pensamento de Pessoa que o livro propõe, sem com isso escusá-lo de nada, mas também sem demonizá-lo. Há, sim, como se disse, um esforço em compreender, que passa pela suposição de qual seria a revisão de Pessoa – lembrando que toda a cena em questão é um diálogo imaginado:

Talvez Fernando Pessoa lhe responda, como outras vezes, Você bem sabe que eu *não tenho princípios, hoje defendo uma coisa, amanhã outra, não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei*, talvez acrescente, porventura justificando-se, Para mim deixou de haver hoje e amanhã, como é que quer que eu ainda acredite, ou espere que os outros possam acreditar, e se acreditarem, pergunto eu, saberão verdadeiramente em que acreditam, saberão, se o Quinto Império foi em mim vaguidade, como pode ter-se transformado em certeza vossa, afinal, acreditaram tão facilmente no que eu disse, e mais sou esta dúvida que nunca disfarcei.¹⁷¹

Para que não haja dúvidas de que é de invenção que se trata, a suposição vai ser metalepticamente marcada pelo narrador: “duas vezes improvável, esta conversação fica registada como se tivesse acontecido, não havia outra maneira de torná-la plausível”.¹⁷² Ao mesmo tempo, as palavras do próprio Pessoa são recuperadas e reinvestidas de significado: “não tenho princípios”, dizia num texto publicado em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, de 1966, “hoje defendo uma coisa, amanhã outra. Mas não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei”.¹⁷³ A continuação já sai da pena de Saramago, emulando o estilo pessoano e jogando para o leitor a responsabilidade de reler Pessoa em toda a sua contradição, assim como de rever as cer-

171. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 166-167 (grifo meu).

172. *Ibid.*, p. 168.

173. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 65.

tezas políticas de cada época, incluindo aquela do autor de *Mensagem* e aquela do autor d'*O ano*.

A suposição de um Pessoa que, se não chega a rever, vai ao menos contrariar aquilo que afirmou antes – possibilitando a leitura da “vaguidade” do discurso anterior – tem igualmente base textual, recuperando o mencionado debate acadêmico sobre as posições políticas do escritor. Saramago sabia do que falava, e a questão política foi central na composição desse romance, como demonstram as anotações feitas quando da escrita do livro: “não esquecer que FP era anticomunista, e que não há qualquer razão para presumir que RR o não fosse também. [...] Mas FP não era salazarista, nem democrata era também. Os acontecimentos de 1936 [...] vão certamente dividir RR entre repulsões contrárias”.¹⁷⁴

Se no caso de Ricardo Reis há uma certa evolução da personagem transficcional, que se apresenta com o perfil do heterônimo e acaba sofrendo algumas transformações a partir dos encontros e acontecimentos da narrativa, Fernando Pessoa, sem o protagonismo do primeiro, não se altera tanto como personagem e o seu discurso é constantemente de oposição ao conservadorismo de Ricardo Reis e ao seu próprio, quando em vida – ainda que, cabe insistir, o discurso do escritor Pessoa esteja presente em diferentes momentos e exceda o campo de ação e fala das personagens, cabendo ao leitor reconhecê-lo. É nesse contexto que a personagem Pessoa vai expressar para Reis opiniões enfáticas contra o regime e contra Salazar, chegando mesmo a mencionar escritos que, nos idos de 1936, eram ainda desconhecidos do público e como tal teriam de permanecer durante um bom tempo: “Você sabe que eu, um dia, fiz aí uns versos contra o Salazar, E ele, deu pela sátira, suponho que seria sátira, Que eu saiba, não”.¹⁷⁵

Sublinhe-se que, logo após a morte de Pessoa, era inédita a dimensão tanto daquilo que se poderia chamar de seu apoio à ditadura –

174. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 111.

175. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 327.

manifestado em textos publicados em vida, como o já mencionado “O interregno”, de 1928, mas revelado sobretudo em publicações póstumas –, quanto da sua crítica ao regime, e interessa a Saramago recuperar e afrontar um e outro, “o sim e o não” de Pessoa. A ideia de um “Salazar que nos calhou em sorte”, conforme expressão de Reis no romance, admirado pelo povo e comparável a Sidónio Pais¹⁷⁶ – a quem Pessoa dedicou um longo poema –, está presente, por exemplo, em textos publicados em *Da República*: “o que primeiro se descobriu de Salazar, [...] é que era [...] um homem de ciência, de trabalho, e de poucas palavras. [...] Salazar é considerado um grande ser, um homem de inteligência clara e de vontade firme”.¹⁷⁷ O texto seria datável de 1933-1934, pós-Constituição de 1933,¹⁷⁸ e embora já tenha pontadas de ironia, próprias do estilo de Pessoa quando tratava de política, não se coaduna com aquela visão de um Pessoa que, nos seus últimos anos, viria a se tornar um grande opositor, alcançando certa maturidade política desejada por tempos e leitores modernos.

Há outros textos de Pessoa bastante elogiosos, alguns inclusive inéditos e posteriores à publicação d’*O ano*, como “Sim, sou situacionista”, em que Pessoa diz: “confio no Prof. Salazar por um motivo primário e dois motivos secundários. O motivo primário é aquele de ter as duas notáveis qualidades que ordinariamente falecem no português: a clareza firme da inteligência, a firmeza clara da vontade” e, mais adiante, “o segundo desses motivos é o acréscimo do nosso prestígio no Estrangeiro. Conheço a sua realidade por informações directas, e não por citações de jornais, susceptíveis sempre de suspeitas reais, factícias ou fictícias”.¹⁷⁹ Esse texto teria sido escrito entre 4 e 21 de fevereiro de 1935, “pois Pessoa dificilmente se diria ‘situacionista’ depois dessa

176. *Ibid.*

177. Pessoa, *Da República*, pp. 231-238; 354-355. Ver ainda na mesma obra, por exemplo, p. 366 e seguintes.

178. *Cfr.* Barreto in Pessoa, *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*, p. 394.

179. *Ibid.*, p. 263.

segunda data, quando subiu repentinamente o seu tom crítico sobre o regime e o próprio Salazar”.¹⁸⁰ Nesse sentido, reforça-se a pertinência da comparação com Unamuno: as duras críticas que Pessoa enfim fará ao regime também serão “palavras quase derradeiras”.¹⁸¹

A menção na narrativa aos poemas de Pessoa contra Salazar, desconhecidos à época de sua morte, reforça a importância do trabalho de Saramago com as fontes, a começar porque esse tipo de referência não faz parte daquela poesia tipicamente associada à figura de Pessoa, e isso não só quando da publicação d’*O ano*, em que o debate era algo recente,¹⁸² mas provavelmente ainda hoje. Esse Pessoa crítico, que mais de uma vez se opõe ao regime ao longo do romance, causará estranhamento a Reis, mas tem também algo do autor dos referidos poemas: “António de Oliveira Salazar. / Três nomes em sequência regular... / António é António. / Oliveira é uma árvore. / Salazar é só apelido. / Até aí está bem. / O que não faz sentido / É o sentido que tudo isto tem”.¹⁸³ O poema dataria de março de 1935,¹⁸⁴ período em que o tom crítico a Salazar e ao regime se intensifica, após as polêmicas envolvendo a premiação de *Mensagem* e os artigos de Pessoa na imprensa.

Para além dos poemas, há uma quantidade maior de textos políticos que ficaram inéditos, mais ou menos críticos,¹⁸⁵ o que, mais uma vez, contraria a imagem daquela personagem apolítica de Pessoa, sem relação com o seu tempo. É também contra essa personagem destituída de história que *O ano* se constrói: Pessoa, mostra-nos o romance, viveu no período da ditadura, foi contraditório e polêmico. O seu pensamento político, não raro incoerente e problemático, é um elemento impor-

180. *Ibid.*, p. 399.

181. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 450.

182. Para uma revisão do debate acadêmico, ver Barreto, “Fernando Pessoa e Salazar”, pp. 17-34.

183. Pessoa, *Da República*, p. 349.

184. Segundo Barreto in Pessoa, *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*, pp. 284-285.

185. Alguns exemplos: *ibid.*, textos 50-53, 64-66 (inglês), 94-97, 99-100, 110 (francês).

tante na construção do romance e não se limita às posições atribuídas a Ricardo Reis – monárquico, epicurista, intelectual distante –, mas atravessa toda a narrativa, estando presente no discurso de diferentes personagens e do narrador.

O ano, portanto, não vai confrontar apenas o heterônimo Ricardo Reis e tudo aquilo que ele representa: é também Fernando Pessoa quem está em causa, as suas opiniões, o seu tempo e o modo como respondeu a ele. Uma ênfase apenas na heteronímia pode nos levar a esquecer a divisão e a contradição que cada personagem comporta na narrativa: como Pessoa, Ricardo Reis tem uma multiplicidade própria, e um não é a faceta pior do outro. A multiplicidade é tratada de maneira mais complexa no romance, a sua abordagem ultrapassa o costumeiro elogio, buscando rever inclusive a sua mistificação por aquela recepção de escritores e intelectuais que prefere passar por cima de qualquer discussão política ou mesmo histórica. Os escritos políticos de Pessoa são, enfim, uma fonte incontornável do romance, e a narrativa nos lembra que eles são incontornáveis para conhecer o próprio Pessoa, a dúvida de que ele era igualmente feito, a contradição não resolvida.

*“Quantas vezes já terei eu escrito isto doutras maneiras”:
a criação literária*

A transficcionalidade de Ricardo Reis, isto é, a importação de elementos do universo ficcional do qual essa figura se originou, faz com que a presença da poesia de Pessoa n’*O ano* seja natural e ao mesmo tempo peculiar: natural na medida em que, tratando-se de uma personagem poeta, de sua poesia se há de falar; peculiar porque, nesse processo, gêneros diferentes e historicamente bem delimitados vão se cruzar, e esse cruzamento em si importa para a narrativa e será constantemente sublinhado.

N’*O ano*, é como se a passagem da poesia à prosa fosse encenada, o que vai reforçar aquele debate ideológico relacionado aos posiciona-

mentos éticos do poeta no mundo, conforme se viu a propósito de Fernando Pessoa: a prosa aqui não nega o seu fingimento, a sua ficcionalidade, mas procura assinalar um diálogo com a história e com fontes diversas de maneira a se opor à ideia de um Pessoa poeta distanciado do mundo, apolítico, a-histórico. Em alguma medida a prosa será também sinônimo de cotidiano, e o confronto poesia e prosa não poderia não ser destaque quando está em questão uma figura como Ricardo Reis, personagem que é, nas palavras de Luís de Sousa Rebelo, “poeta e artista, envolta nas brumas de uma ambiguidade que invariavelmente se furta aos compromissos da enunciação” e que será, portanto, enredada “nas malhas de um quotidiano bem datado e marcado com a escória que caracteriza todos os quotidianos”.¹⁸⁶

Muitos serão, novamente, os textos recuperados, e mesmo a discussão sobre os gêneros e sobre a problemática do cotidiano tem relação com a obra de Pessoa, em especial com o então recém-lançado *Livro do desassossego*, marcado por uma forte carga poética. Há que lembrar que esse livro fragmentário e de difícil classificação, sem ser de todo inédito, estava sendo redescoberto na época da publicação d’*O ano*, sendo uma referência de base do romance, como se fosse já uma primeira prosificação da vida e da poesia heterônimas ou semi-heterônimas.

Em outras palavras, e ressaltando-se as limitações da comparação, é como se *O ano* se construísse como um *Livro do desassossego* de Ricardo Reis, estruturado – organizado – por uma voz externa que comenta e confronta as suas angústias, o seu isolamento, os seus revezes, o seu tédio, a sua indecisão, enfim, a sua posição de espectador do mundo. Ricardo Reis e Bernardo Soares têm, afinal, muito em comum e são associados já nas epígrafes do romance, a de Reis sobre os espetáculos do mundo, a de Soares sobre a inação.

Ao mesmo tempo, há diferenças significativas entre essas duas figuras, sublinhadas por Saramago em suas notas, como a respeito da

186. Rebelo, “José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis”, p. 144.

hierarquia dos gêneros: “RR e BS pensam o contrário sobre os méritos relativos da prosa e do verso. Provavelmente FP não tem opinião...”¹⁸⁷ Ou seja, se Soares acreditava que, “em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa”,¹⁸⁸ Reis defendia, na controvérsia com Álvaro de Campos, que “a poesia é superior à prosa porque exprime, não um grau superior de emoção, mas, por contra, um grau superior do domínio dela”.¹⁸⁹ Soares prefere a prosa porque nela “falamos livres”,¹⁹⁰ uma expressividade que Ricardo Reis rejeita: “quanto mais fria a poesia, mais verdadeira”.¹⁹¹

Tornar então Ricardo Reis protagonista de um romance com o clima sombrio do *Livro do desassossego* e fazê-lo sentir, *malgré lui*, a “emoção intensa” de Álvaro de Campos,¹⁹² confrontando-o com a existência, o mundo e a história, é por si só uma provocação à figura de Reis, construída pela intertextualidade com o conjunto da obra de Pessoa.

Daquele grande livro em prosa de Pessoa sairá, portanto, a referência para a Lisboa e para a ambientação do romance: há um esforço consciente em recuperar “os elementos de atmosfera do *Livro do desassossego*, e também as informações concretas: o empedrado das ruas, as carroças do lixo, a inconfundível cor (cinzenta? parda?) da Rua dos Douradores, os caixeiros, os restaurantes ou casas de pasto”.¹⁹³

O frio, a umidade, a chuva, a lama, a “cidade cinzenta” e “sombria”, o “ar carregado”, a neblina, enfim, tudo aquilo que contribui para o clima de “melancolia” que “alastra” já nas primeiras páginas e que será constantemente recuperado – “chove sobre nós o tempo, o tempo nos

187. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 108.

188. Pessoa, *Livro do desassossego*, v. I, fragmento 13, p. 14.

189. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, pp. 395-396.

190. Pessoa, *Livro do desassossego*, v. I, fragmento 13, p. 13.

191. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 393.

192. *Ibid.*, p. 392.

193. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 108.

afoga” –¹⁹⁴ ecoa o cenário do *Livro do desassossego*, que apresenta a “cidade baixa, húmida” de Lisboa, com as suas “ruas tristes” e assoladas por uma chuva interminável: “por onde quer que alongue os olhos tudo é côr de chuva, negro pallido. Tenho sensações estranhas, todas ellas frias. Ora me parece que a paisagem essencial é bruma”.¹⁹⁵

Nesse ambiente obscuro, possível “ilusão, quimera, miragem criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado”,¹⁹⁶ a sensação de *déjà-vu* e de ser outro é compreensível, mormente em personagens que provêm do universo heteronímico: várias vezes referida ao longo do romance, ela também é evocada no *Livro do desassossego*. Comparem-se estas cenas dos dois livros, em que ambas as personagens observam o Tejo do Terreiro do Paço, onde antigamente ficava a Bolsa do Comércio:

O céu negro ao fundo do sul do Tejo era sinistramente negro contra as azas, por contraste, vividamente brancas das gaivotas em vôo inquieto. [...] De repente, em contrario do meu proposito literario intimo, o fundo negro do céu do Sul evoca-me, por lembrança verdadeira ou falsa, outro céu, talvez visto em outra vida. [...] A desolação é de um céu cinzento morto, aqui e alli arrepanhando-se em nuvens mais negras que o tom do céu. Não sinto vento, mas ha-o, e a outra margem, afinal, é uma ilha longa, por traz da qual se divisa – grande e abandonado rio! – a outra margem verdadeira, deitada na distancia sem relevo. [...] E, de repente, sinto aqui o frio de alli. Toca-me no corpo, vindo dos ossos. Respiro alto e desperto. O homem, que cruza commigo sob a Arcada ao pé da Bolsa, olha-me com uma desconfiança de quem não sabe explicar.¹⁹⁷

194. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 8-9, 49.

195. Pessoa, *Livro do desassossego*, v. I, fragmentos 141, 65, 79 (pp. 153, 69, 82).

196. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 8.

197. Pessoa, *Livro do desassossego*, v. I, fragmento 141, pp. 153-154.

Ricardo Reis não se aventurará à travessia da praça, fica a olhar de longe, sob o resguardo das arcadas, o rio pardo e encrespado, a maré está cheia [...]. Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro. Sente frios os pés, húmidos, sente também uma sombra de infelicidade passar-lhe sobre o corpo, não sobre a alma, repito, não sobre a alma, esta impressão é exterior, seria capaz de tocar-lhe com as mãos se não estivessem ambas agarrando o cabo do guarda-chuva, escusadamente aberto. Assim se alheia do mundo um homem, assim se oferece ao desfrute de quem passa e diz, Ó senhor, olhe que aí debaixo não lhe chove.¹⁹⁸

Como ocorre com frequência n'*O ano*, o narrador metalepticamente se faz notar – “repito” –, enfatizando a invasão de uma sensação externa, à maneira de Bernardo Soares, e ao mesmo tempo marcando a sua posição de condutor daquela cena, que não é meramente descrita, mas criada por ele. A metalepse funciona como uma placa de aviso, reforçando que há ali algo que se quer destacar na narrativa, não raro um intertexto. Ainda que não haja uma citação literal aqui, percebe-se como a relação com o *Livro do desassossego* dá-se num nível amplo, com Ricardo Reis retrazendo os passos de Bernardo Soares, atravessando a mesma Lisboa chuvosa e melancólica, experimentando sensações e sentimentos parecidos e por vezes reconhecendo-o e estranhando-o.

Essa sobreposição das criações de Pessoa é igualmente perceptível em relação à produção ortônima: tudo serve de material para a construção narrativa. Versos de proveniência diversa cruzam-se no texto, e com frequência a citação literal mistura-se a uma criação que busca acompanhar o estilo original, já contaminado, porém, pela passagem da poesia à prosa:

198. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 34.

Chove lá fora, no vasto mundo, com tão denso rumor é impossível que, a esta mesma hora, não esteja a chover sobre a terra inteira, vai o globo murmurando águas pelo espaço, como pião zumbidor, *E o escuro ruído da chuva é constante em meu pensamento, meu ser é a invisível curva traçada pelo som do vento*, que sopra desaforado, cavalo sem freio e à solta, de invisíveis cascos que batem por essas portas e janelas, enquanto dentro deste quarto [...] um homem rodeado de escuros e altos móveis escreve uma carta, compondo e adequando o seu relato para que o absurdo consiga parecer lógico, a incoerência retidão perfeita, a fraqueza força, a humilhação dignidade, o temor desassombro.¹⁹⁹

Além do sonoro “vasto mundo”, possível apropriação do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, que se repete mais de uma vez no romance,²⁰⁰ todo o trecho destacado em itálico é uma estrofe de um poema assinado por Pessoa, com outra pontuação e outra disposição gráfica:

E o escuro ruído da chuva
É constante em meu pensamento.
Meu ser é a invisível curva
Traçada pelo som do vento...²⁰¹

No referido trecho do romance, as emendas da costura textual não aparecem com um comentário destacado, do nível da metalepse: em meio à narração, há apenas a inicial maiúscula para sugerir outra fala, sem que o enunciador seja identificado. Mas as referências são constantemente retomadas, e algumas páginas adiante a citação será en-

199. *Ibid.*, pp. 226-267 (grifo meu).

200. *Ibid.*, pp. 242, 309. Poema do primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia*, de 1930 (p. 11).

201. Pessoa, “IX. Chove?... Nenhuma chuva cai...”, in *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, p. 90.

fatizada, quando se diz que Ricardo Reis ouve “o escuro e monótono ruído da chuva, este ruído é verdadeiramente escuro, tinha razão quem o disse”.²⁰² A repetição é uma estratégia narrativa, uma outra forma de sublinhar para o leitor, mais do que a citação em si, o jogo criador de transformação que é inerente à intertextualidade.

Essa revisitação intertextual será igualmente um comentário da obra de Pessoa, como ocorre nos diálogos entre este e Reis, o primeiro revendo, além das suas posições políticas, a sua produção ortônima: “Um dia você escreveu *Neófito, não há morte*, Estava enganado, há morte, Di-lo agora porque está morto, Não, digo-o porque estive vivo, digo-o, sobretudo, porque nunca mais voltarei a estar vivo”.²⁰³ O poema “Iniciação”, que encerra com o verso em destaque citado por Reis, é reavaliado por Pessoa depois do seu encontro com a morte, “uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo”,²⁰⁴ o motor inicial da ação no romance e aquilo que permite esse exercício constante de releitura pela própria personagem Pessoa.

A produção dos outros heterônimos, em relação aos quais a figura de Ricardo Reis se constrói na obra pessoana, a exemplo dos contrastes e das oposições apontados na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935,²⁰⁵ será igualmente recuperada no romance, ainda que em menor escala que aquela assinada por Pessoa – o que é natural não apenas por essa poesia ser quantitativamente mais reduzida, como ainda pelo fato de nem Caeiro nem Campos surgirem com toda a consistência de personagens actantes n’*O ano*. Nesse caso também, nem sempre a referência será marcada, embora a intertextualidade e mesmo a repetição dos intertextos sejam constantes, o que por si só funciona como uma sinalização do jogo ficcional.

202. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 229.

203. *Ibid.*, p. 323 (grifo meu).

204. *Ibid.*

205. Ver carta 7 de Monteiro, *A poesia de Fernando Pessoa*, pp. 230, 232-235.

Já na cena de abertura do livro, versos de Caeiro vão servir à descrição da rota do *Highland Brigade* que, “escalando sempre os mesmos portos, [...] enfim entrará o Tamisa como agora vai entrando o Tejo, qual dos rios o maior, qual a aldeia”.²⁰⁶ Ecoam aqui os elementos do poema XX de “O guardador de rebanhos”, inserindo-se outras personagens naquele cenário e alargando-se a comparação aldeia/rio: “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia [...] O Tejo tem grandes navios [...] Para além do Tejo há a América”.²⁰⁷ O poema volta a aparecer uma centena de páginas depois, numa cena em que Reis observa o rio à noite, após a ida ao teatro D. Maria II e o encontro com o doutor Sampaio e Marcenda. Novamente, o mesmo rio, os mesmos elementos e a mesma comparação, mas outros já serão os navios, as personagens e as aldeias:

Os olhos, habituados à noite, já veem mais longe, estão além uns vultos cinzentos, são os navios da esquadra [...] devem ser os contratorpedeiros, aqueles que têm nomes de rios, Ricardo Reis não se recorda de todos eles, ouviu pronunciá-los ao bagageiro como uma ladainha, havia o Tejo, que no Tejo está, e o Vouga, e o Dão, que é este mais perto, disse o homem, aqui está pois o Tejo, aqui estão os rios que correm pela minha aldeia [...]. Um polícia parou a olhar, [...] Ricardo Reis ouviu os passos, [...] disse, Boas noites, senhor guarda, o cívico aliviado perguntou, Há alguma novidade, não, não havia novidade, a coisa mais natural do mundo é chegar-se um homem à beira do cais, mesmo sendo noite, para ver o rio e os barcos, este Tejo que não corre pela minha aldeia, o Tejo que corre pela minha aldeia chama-se Douro, por isso, por não ter o mesmo nome, é que o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia.²⁰⁸

206. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 7 (grifo meu).

207. Pessoa, *Obra poética*, 2. ed., pp. 215-216.

208. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 128-129.

Mais uma vez a observar o rio do Terreiro do Paço, Ricardo Reis revive as paisagens e as sensações dos outros heterônimos, como se o romance condensasse na mesma personagem diferentes experiências poéticas do universo heteronímico. Esse será o caso ainda com Álvaro de Campos, a cujos versos Reis recorrerá para descrever o papel ridículo que sente fazer com a Lídia do Hotel Bragança, tão distante daquela invocada por suas odes: “eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel, também tu Álvaro de Campos, todos nós”.²⁰⁹ Vivendo uma cena e uma relação em nada parecidas com as de suas odes, Reis experimenta toda a aflição do Álvaro de Campos do “Poema em linha recta”:

Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo, [...]
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda; [...]
Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes, [...]
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.²¹⁰

Será recorrente esse sentimento de Álvaro de Campos no percurso da personagem do romance: “discurso como este não o tornaria Ricardo Reis a fazer, tão ridículo se sentira enquanto falava” e “um homem, quando chega a esta altura, fica ridículo a fazer declarações de amor”.²¹¹ Reis será alvo direto de “um piscar de olhos enfim malicioso” do Pimenta, assim como as vizinhas de sua nova morada trocarão “piscadelas”, sempre em relação a Lídia, e a mesma referência sairá mais tarde da boca de Pessoa em diálogo com Reis: “basta lembrar-nos do que dizia o Álvaro de Campos, que muitas vezes foi cómico às criadas de hotel”.²¹² A experiência de Reis como amante no romance passa por

209. *Ibid.*, p. 108.

210. Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, pp. 310-311.

211. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 247, 343.

212. *Ibid.*, pp. 248, 357, 428.

essa aproximação com Álvaro de Campos – lembre-se também dos já citados versos “todas as cartas de amor são ridículas”, que se aplicam na narrativa às cartas trocadas com Marcenda.²¹³

O jogo com o intertexto pessoano potencializa-se, portanto, graças tanto àquele efeito de prosificação da produção poética e do universo heteronímico quanto a essa absorção, pela personagem, daquilo que é próprio de Pessoa e dos outros heterônimos. O cruzamento de referências, de mundos e de gêneros interessa à construção narrativa e será destacado em especial quando entra em cena a poesia do próprio Reis.

É significativa a quantidade de situações em que Reis escreve e reflete sobre a sua composição no romance, chegando mesmo a se perguntar “quantas vezes já terei eu escrito isto doutras maneiras”.²¹⁴ São igualmente significativas as situações em que a personagem discute essa produção com Pessoa, que vai exercer certa função de crítico quer da vida, quer da poesia de Reis. Pessoa sabe tudo o que há para saber sobre o protagonista, e esse conhecimento, assim como a liberdade de expressá-lo, afirma a remissão às referências do romance que a narrativa busca constantemente marcar. Depois de ouvir as evasivas de Reis quanto às suas responsabilidades para com Lídia e o filho dos dois e concluir com “Meu querido Reis, se me permite uma opinião, isso é uma safadice”, comparando-o a Álvaro de Campos, Pessoa pergunta:

Não voltou a ter notícias de Marcenda, Nem uma palavra, eu é que escrevi, há dias, uns versos sobre ela, Duvido, Tem razão, são apenas uns versos em que o nome dela está, quer que lhos leia, Não, Porquê, Conheço os seus versos de cor e salteado, os feitos e os por fazer, novidade seria só o nome de Marcenda, e deixou de o ser, Agora é você que não está a ser amável, E nem sequer posso desculpar-me com o estado dos meus nervos, diga lá o primeiro verso, Saudoso já deste verão que vejo, Lágrimas para as flores

213. *Ibid.*, p. 315.

214. *Ibid.*, p. 206.

dele emprego, pode ser o segundo, Acertou, Como vê, sabemos tudo um do outro, ou eu de si, Haverá alguma coisa que só a mim pertença, Provavelmente, nada.²¹⁵

A ode em questão, cujo segundo verso é fielmente citado por Pessoa, já havia sido integralmente transcrita algumas páginas antes, no momento em que Reis a compõe na narrativa. Em todo esse movimento de dupla reconstituição e recriação do poeta Ricardo Reis e de sua obra, que é bastante fiel, há algo da ponderação borgiana do já referido “Pierre Menard, autor do Quixote”: em outro contexto, mesmo a reprodução literal se transforma. Veja-se a comparação do trecho do romance e do poema citado:

Ricardo Reis tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, *Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei de perdê-las*, esta ficará sendo a primeira parte da ode, até aqui ninguém adivinharia que de Marcenda se vai falar [...]. Meia hora depois, [...] ganhou forma e sentido o corpo intermédio, não é sequer o lamento que parecera, apenas o sábio saber do que não tem remédio, *Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei de errar, sem flores, no abismo rumoroso*. Dorme toda a cidade na madrugada, [...] Fernando Pessoa regressou a casa, dizendo, Já cheguei, avó, e é neste momento que o poema se completa, difícil, com um ponto e vírgula metido a desprazer, que bem vimos como Ricardo Reis lutou com ele, não o queria aqui, mas ficou, adivinhemos onde, para termos também parte na obra, *E colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra*.²¹⁶

215. *Ibid.*, pp. 429-431.

216. *Ibid.*, pp. 418-419 (grifos meus).

Saudoso já deste verão que vejo.
Lágrimas para as flores dele emprego
Na lembrança invertida
De quando hei-de perdê-las.
Transpostos os portais irreparáveis
De cada ano, me antecipo a sombra
Em que hei-de errar, sem flores,
No abismo rumoroso.
E colho a rosa porque a sorte manda.
Marcenda, guardo-a; murche-se comigo
Antes que com a curva
Diurna da ampla terra.²¹⁷

A ode de Reis, citada verso por verso, já é outra no romance, como faz questão de sublinhar o narrador, assumindo-se no processo coautor dessa criação. Ao mesmo tempo que a cena é construída como se o narrador espiasse por cima do ombro da personagem, acompanhando o seu trabalho de escrita e convidando o leitor a imaginá-lo, os comentários sobre essa construção ao vivo remetem para a materialidade da fonte citada: a divisão em três quadras, que na cena vão corresponder a três momentos de escrita, a explicitação do gênero ode, que faz supor outra disposição gráfica, e sobretudo o comentário a respeito do sofrível ponto e vírgula, cuja posição no poema o leitor é convidado a adivinhar, para ter, com o narrador, “também parte na obra”.

Não faltam exemplos da presença da poesia de Ricardo Reis no romance, e são recorrentes inclusive aquelas listagens e enumerações também características de Saramago, como quando do encontro com Lídia e da surpresa de Reis com a coincidência do nome:

217. Pessoa, *Odes de Ricardo Reis*, p. 147.

Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando [1], Tal seja, Lídia, o quadro [2], Não desejemos, Lídia, nesta hora [3], Quando, Lídia, vier o nosso outono [4], Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio [5], Lídia, a vida mais vil antes que a morte [6].²¹⁸

Seis versos de seis poemas diferentes são citados, a maioria pinçados do interior das odes de Reis, e apenas o quarto (“Quando, Lídia, vier o nosso outono”) e o quinto (“Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”) constituem o *incipit* de cada poema e, portanto, uma referência mais facilmente recuperável.

Assim enfileirados no romance, os versos fundem-se e transformam-se como que num só poema, cuja premissa será, novamente, citada, re-trabalhada e comentada ao longo da narrativa: “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*”.²¹⁹

A intertextualidade é a regra aqui, e o trabalho de Saramago com a poesia de Reis é impressionante: a subversão dessa figura pessoana é, afinal, extremamente fiel à letra. Já na preparação do romance, o escritor fez uma seleção e síntese das odes de Ricardo Reis, indicando aquilo que constituiria a sua essência, e que não raro se traduz por versos do interior do poema.²²⁰ O já mencionado caderno preparatório preto presente na Fundação José Saramago traz duas outras listas manuscritas das odes de Ricardo Reis, ambas mais completas. Várias das anotações desse caderno aparecem transcritas nos apontamentos

218. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 51. A numeração é minha.

219. *Ibid.*, pp. 119-120. O trecho grifado corresponde à ode 344 (Pessoa, *Obra poética*, 2. ed., p. 273).

220. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: apontamentos*. A maioria dos apontamentos deste arquivo foi publicada em “As notas de Ricardo Reis”, mas esta folha, excepcionalmente, não foi incluída.

presentes na BNP, o que faz supor que o caderno preto seja a primeira versão, estendida, de parte do material preparatório doado à BNP.

A partir de todas essas listagens, é possível identificar uma das obras consultadas por Saramago: a numeração utilizada nas anotações do escritor corresponde àquela presente na segunda edição da *Obra poética* de Fernando Pessoa organizada por Maria Aliete Galhoz e publicada pela editora brasileira Aguilar – uma edição que de fato teria feito parte da biblioteca pessoal de Saramago.²²¹

Referências extratextuais, como as listas de Saramago, revelam algo da gênese do livro, reforçando o modo como não apenas a poesia de Reis, mas toda a criação literária de Pessoa é trabalhada no texto: pela citação literal, pela seleção, pela transformação, pela prosificação, pela revisitação comentada. O diálogo com Pessoa não decorre de mera alusão à sua obra e à tradição que o cerca – uma referência “de memória”, arquiconhecida –, mas de efetiva pesquisa.

Esse tipo de material é ainda um embrião para as já mencionadas listagens de poemas que aparecem no livro, como na cena em que Reis, atordoado com a leitura sobre a guerra na Etiópia e rebuscando papéis atrás do poema com os jogadores de xadrez, repassa os seus escritos:

Retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, os versos secretos de que nunca falou a Marcenda, as folhas manuscritas, comentários também, porque tudo o é, que Lídia um dia encontrará, quando o tempo já for outro, de insuprível ausência. *Mestre, são plácidas* [ode 310], diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, *Os deuses desterrados* [ode 311], *Coroai-me em verdade de rosas* [ode 312], e outras contam, *O deus Pã não morreu* [ode 313], *De Apolo o carro rodou* [ode 314], uma vez mais o conhecido convite, *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio* [ode 315], o mês é junho e ardente, a guerra já não tarda, *Ao longe os montes têm neve*

221. A primeira edição da *Obra poética* saiu em 1960 e esta segunda, em 1965. Há modificações significativas entre elas, de modo que a numeração se alterou.

e[ao] sol [ode 316], *só o ter flores pela vista fora* [ode 317], *a palidez do dia é levemente dourada* [ode 318], *não tenhas nada nas mãos* [ode 319] porque *sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo* [ode 320].²²²

Os versos, mais uma vez, encadeiam-se formando um só poema, uma continuidade reforçada a partir do *incipit* da ode 317, em que desaparecem as maiúsculas iniciais que marcariam a fronteira das citações. Assim listados e redistribuídos, evidentemente os versos se transformam, mas ao mesmo tempo eles são apresentados seguindo fielmente a ordem das edições das odes de Ricardo Reis publicadas seja pela Aguilar, seja pela Ática, as duas principais editoras da obra póstuma de Pessoa até os anos 1980. Reis lê os seus poemas já organizados, segundo a ordenação cronológica que se lhes atribuiu, o que significa que ele lê um livro do futuro – com exceção da ode 312, os poemas citados só vieram à luz com o volume IV das *Obras completas*, em 1946.

Insisto na questão temporal para marcar como a intertextualidade de base da obra, milimetricamente costurada, situa o romance na história da recepção de Pessoa, fazendo-lhe inclusive o comentário. Saramago ocupa uma posição singular nessa história, como alguém que está dos dois lados: ele é um leitor da obra organizada pelos editores de Pessoa, e presta-lhe um tributo citando-a, trabalhando a partir dela; ele também é um editor à sua maneira, selecionando, reorganizando, buscando entender aquele universo complexo, fragmentário e aberto que constitui a obra de Pessoa.

Toda essa extensa citação comentada que caracteriza *O ano* revela, enfim, algo da homenagem à obra de Pessoa que o romance de Saramago também comporta, sem com isso cair numa mistificação do autor, mas buscando mesmo desconstruí-la. Pessoa é apresentado em toda

222. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 355-356 (grifos meus). Apenas a contração no verso “Ao longe os montes têm neve ao sol”, presente nas edições da Ática e da Aguilar, é substituída pela conjunção e – esta é, a propósito, a forma como o verso foi anotado por Saramago na lista do caderno preto.

a sua contradição; ele não é a personagem romântica de Simões e daquela história da literatura que o queria no panteão dos autores a quem tudo se justifica. Morto, o Fernando Pessoa de Saramago é bastante humano: fala bem e mal de outros escritores, discute política, assume as suas incoerências e reconhece a sua dívida com a tradição.

Não há dúvidas de que Saramago ambiciona tocar no mito ao re-visitatar posições polêmicas de Pessoa que governos diferentes preteriram em prol da personagem mais conveniente ao seu programa e à sua época. Não há dúvidas ainda de que o romance se constrói como uma confrontação do mais conservador dos heterônimos de Pessoa, colocando-o diante tanto da trivialidade do cotidiano quanto da tragicidade do mundo e da história, o que vai impossibilitar a sua desejada indiferença à vida. Tudo isso é feito, porém, com um profundo conhecimento da recepção, da vida e da obra de Pessoa, naquele esforço de compreender, como se a esse autor não fosse possível ser indiferente.

A valorização e mesmo o elogio dessa obra não serão marcados por adjetivos hiperbólicos, mas pela afirmação da sua necessidade: ao menos para Saramago, o mundo também mudou com Fernando Pessoa. O romance todo o mostra, e uma homenagem mais direta e delicada é feita em um diálogo entre Reis e Marcenda, quando ele, para disfarçar que estivera conversando com um Pessoa invisível para os outros, recita para a moça versos do poeta falecido que teria estado a dizer para si mesmo: “Entre o que vivo e a vida, entre quem estou e sou, durmo numa descida, descida em que não vou, Foram esses os versos que estive a dizer, Foram, Podiam ter sido feitos por mim, se entendi bem, são tão simples, Tem razão, qualquer pessoa os poderia ter feito, Mas teve de vir essa pessoa para os fazer.”²²³

223. *Ibid.*, p. 211.

CAPÍTULO 2

O escudo de Aquiles: entre intertextualidade e intermedialidade

“Como a pintura é a poesia.”
“A pintores e a poetas igualmente se concedeu,
desde sempre, a faculdade de tudo ousar.”

HORÁCIO¹

A imagem instaurada pela *Ilíada* é conhecida e assombra a história da literatura: o escudo de Aquiles, que Tétis pede a Hefesto em substituição à armadura espoliada por Heitor quando da morte de Pátroclo, é aquele capaz de conter “o universo inteiro”.² Conforme a tradução de Frederico Lourenço, Hefesto “nele forjou a terra, o céu e o mar / o sol incansável e a lua cheia; / e todas as constelações, grinaldas do céu”.³ Mais: nele estão presentes cidades, homens e mulheres, festas, conflitos, exércitos, sangue, rios, campos e até música, enfim, esboços de narrativas com personagens, espaço, tempo, ação e intriga.

Mais de 130 versos do canto XVIII são dedicados ao escudo, e embora esse número seja impressionante, ele é limitado: a impressão, porém, de que ali cabe tudo tem que ver com a poderosa *ekphrasis* que nos é apresentada. Não é a imagem em si que temos diante dos olhos, mas a sua descrição, e o efeito que dela pode resultar – como se o texto,

1. Horácio, *Arte poética*, pp. 109, 51.

2. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 98.

3. Homero, *Ilíada*, canto XVIII, versos 483-485, p. 381.

remetendo ao infinito, pudesse de alguma forma contê-lo – é muito tentador para a literatura: em casos assim mil palavras enobrecem uma imagem, podem mesmo, por efeito de leitura, criá-la, como é o caso em Homero.⁴

Recuperado n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, o escudo de Aquiles é também uma metáfora da prática literária do romance, seja pelo exercício de *ekphrasis* – que, na ampla concepção da Antiguidade clássica, incluía qualquer descrição verbal de fenômenos visuais, desde acontecimentos até elementos arquitetônicos e artefatos –,⁵ seja pelo modo como a narrativa gera, pela remissão, pela simples menção, pela recuperação, enfim, de diferentes *media*, um efeito de multiplicidade: se não o universo inteiro, ao menos o ano de 1936, o cânone de então, os eventos dramáticos da época, suas figuras históricas e muito do Portugal e da Europa do século XX estão ali contidos.

Mais uma vez, porém, há que lembrar que as referências do livro não são infinitas, por muitos anos que passemos a mapeá-las e analisá-las; no entanto, o modo como essas referências são recuperadas, pintadas, cruzadas e comentadas torna o livro praticamente inesgotável, um efeito em parte semelhante àquele desejado por Joyce com o seu *Ulysses*: tantos são os enigmas e quebra-cabeças inseridos no texto que não há risco de faltar trabalho aos acadêmicos, e essa seria, aliás, a chave para o escritor garantir a sua imortalidade.⁶

Não se trata aqui de enumerar todas as peças que compõem o quebra-cabeças de que é feito *O ano*, mas de insistir no seu caráter compo-

4. A famosa *ekphrasis* da *Ilíada*, descrição de uma obra de arte inventada, gerou mais de um esforço de representação visual, uma espécie de *ekphrasis* reversa. Ver Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, pp. xiii-xv.

5. Cfr. Klarer, “Ekphrasis”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 133.

6. “I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality” (citação de Joyce em Ellmann, *James Joyce*, p. 521).

sicional e de falar dos tipos de materiais que se juntam para formar o texto final. Se Fernando Pessoa e a sua multifacetada obra constituem a matéria-prima do romance, à qual vêm se somar outros autores, como Borges, que contribui para a sua configuração palimpséstica, o livro também recupera todo um conjunto de obras de diferentes proveniências que, servindo igualmente para compor o seu tecido narrativo, vão afirmar o estilo do seu autor. Em outras palavras, associando-se a Pessoa e Borges – um diálogo que, não sendo exclusivo d’*O ano*, é muito maior nessa obra do que em outras –, é natural que Saramago se afirme como um autor de textos com muitas camadas, múltiplos, labirínticos, mas a sua assinatura autoral, identificável em outros livros, não está na utilização de uma referência específica, mas no ato mesmo de recorrer a referências diversas e na maneira como vai trabalhá-las.

A *ekphrasis*, afinal tão antiga quanto a literatura, é uma das formas daquilo que recentemente se designou de intermedialidade e, mais uma vez, se o conceito não conta mais do que umas poucas décadas, a sua prática tem uma longa história. A intermedialidade associa-se à intertextualidade, são noções que caminham juntas e, embora seja bem verdade que os excessos terminológicos do estruturalismo tenham causado e continuem causando certa desconfiança em gerações de estudiosos da literatura, a distinção terminológica justifica-se. O termo intermedialidade (do alemão *Intermedialität*) descende em linha direta da intertextualidade, tendo sido formulado na década de 1980 por Aage A. Hansen-Löve, no contexto de um congresso em Hamburgo sobre o conceito cunhado por Kristeva.⁷

Entende-se, portanto, porque foi sobretudo na comunidade académica germanófona que a reflexão intermediática teve inicialmente repercussão, estabelecendo-se em pouco tempo como ferramenta operatória de análises diversas que, sem pressuporem tratar de algo novo – também já existe toda uma tradição de pesquisa em torno das relações

7. Hansen-Löve, “Intermedialität und Intertextualität”, pp. 291-360.

interartes –, viam na intermedialidade a possibilidade de apresentar e discutir certos problemas sob outro ângulo e com outra ênfase, isto é, buscando ressaltar a materialidade e a medialidade de práticas artísticas e culturais, inclusive literárias.⁸ O que está em jogo é que o *medium* – entendido simultaneamente como suporte e como linguagem – tem um peso no tipo de significado que codifica e transmite; como bem coloca Marie-Laure Ryan, ele não é um mero cano que transporta informação e, pensando nesses termos, é como se o próprio formato do cano afetasse o conteúdo.⁹

Contudo, a pergunta inevitável que se coloca sempre que surge um novo conceito é a da sua pertinência. Por que não se contentar com a intertextualidade, ainda mais quando o ponto de partida é a literatura? Com Kristeva, a noção de fato era bastante ampla, na medida em que, na esteira de Bakhtin, “texto” era entendido como “sistema semiótico”, e a concepção universalista do dialogismo transferiu-se para a intertextualidade, vista como característica basilar de qualquer prática cultural, com a ressalva de ser privilegiada no gênero romanesco. O conceito foi alvo, porém, de teorizações e tipologias várias, ficando restrito na maioria dos casos ao estudo de textos escritos, sobretudo literários.

Tanto a intertextualidade quanto a intermedialidade designam relações intersemióticas,¹⁰ mas, enquanto se fala apenas em textos, a configuração das manifestações semióticas em questão – sejam elas textos verbais, imagens, canções etc. – tende a passar despercebida. A relação entre textos não pressupõe a fronteira que a relação entre *media* demarca, e o que torna o conceito de intermedialidade tão produtivo é esse seu potencial de sensibilizar para o cruzamento de fronteiras que tais relações implicam.

8. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, p. 44.

9. Ryan, *Avatars of Story*, pp. 17-18.

10. Cfr. Wolf, *The Musicalization of Fiction*, p. 46.

As definições de intermedialidade vão, portanto, sublinhar a transgressão em jogo, como fazem Irina Rajewsky e Werner Wolf, que definem o conceito, respectivamente, como “aquelas configurações relacionadas a um cruzamento de fronteiras entre *media*” e “qualquer transgressão de fronteiras entre *media* convencionalmente distintos”.¹¹ A intertextualidade, naquela concepção textual mais restrita, seria uma forma de intramedialidade, isto é, ela tem que ver com relações “homomediáticas” entre textos verbais, em oposição às relações “heteromediáticas” entre sistemas semióticos diferentes.¹²

No entanto, em alguns casos essa diferenciação não é pertinente e pode ser contraprodutiva: é de intermedialidade que se trata quando estão em relação, por exemplo, um texto literário e um texto jornalístico; ainda que o suporte de ambos seja o mesmo, as convenções culturais estabelecem esses dois tipos de texto como *media* diferentes, e esse debate será importante para a análise d’*O ano*. Disso se conclui que, também quando se trata de intertextualidade, pode haver um cruzamento de fronteiras relevante a ser levado em conta, cruzamento este que a insistência no caráter universalista do conceito talvez tenha obliterado: se em tudo há intertextualidade, perde-se de vista o trabalho efetivo de experimentação com matérias diferentes que, como numa reação química, vão se transformar quando em contato.

Entende-se, assim, que é legítimo e necessário o esforço teórico de discutir o que se tornou implícito num conceito e de procurar ressaltar componentes até então pouco valorizados, e isso passa pela proposição de novas categorias, de maneira que a reflexão em torno da intermedialidade pode contribuir bastante para se pensar a própria intertextualidade.

11. “Those configurations which have to do with a crossing of borders between media”(Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation”, p. 46); “any transgression of boundaries between conventionally distinct media” (Wolf, “(Inter)mediality and the Study of Literature”, p. 3).

12. Wolf, “Intermediality”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 252.

Alguns debates, porém, talvez não tenham solução, e a questão da universalidade do conceito é um deles: o entendimento de que a intertextualidade é condição fundamental de qualquer texto, muito associado ao estruturalismo francês, predomina ainda hoje, embora não haja unanimidade nesse sentido e atualmente se tenha um cuidado extra com afirmações demasiado peremptórias, que podem subestimar construções sociais, históricas e culturais próprias de cada contexto. Sabendo-se da sua origem, não é de estranhar que a intermedialidade tenha igualmente gerado esse tipo de discussão: todo *medium* é intermedial? E, já entrando em outros tipos de intermedialidade, toda mediação é, no fundo, remediação?

Os narratologistas defendem posições que nem sempre se coadunam,¹³ mas parece incontestável a visão de que o diálogo é algo inerente à linguagem, como defendia Bakhtin,¹⁴ e disso resulta quase natural a suposição de que a intertextualidade e, indo um pouco mais longe, a intermedialidade, também o sejam em alguma proporção. Contudo, provar uma tal premissa talvez seja impossível, e o que me interessa são os textos que, não necessariamente ratificando mas explorando a premissa do diálogo, levam em conta a multiplicidade da linguagem em sua própria construção, apropriando-se de outros escritos, discursos e *media* e combinando-os entre si. Esse é precisamente o caso de Saramago.

O próprio escritor chegou a afirmar a universalidade da intertextualidade, mas mais interessante e profícuo do que tentar validar uma visão de Saramago é pensar os modos pelos quais ele busca tornar “essa intertextualidade geral literariamente produtiva”.¹⁵ Em outras palavras, a intertextualidade e, por extensão, a intermedialidade são estratégias compositivas em Saramago, que revelam uma consciência do fazer

13. Para um bom resumo do debate tanto no que toca à intertextualidade quanto à intermedialidade, ver Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation”, pp. 47-51.

14. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 93.

15. Conforme citação já feita no primeiro capítulo deste ensaio (Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário III*, p. 172).

literário e das ferramentas narrativas em constante transformação e atualização. A conceptualização da intermedialidade permite uma sensibilização mais aguda dos diferentes materiais que são colocados em contato na produção literária, e estender a reflexão da intertextualidade para a intermedialidade é, justamente, reforçar esse trabalho consciente e estratégico do romance com fontes e *media* diversos.

Ressalte-se ainda que, de maneira semelhante ao que se viu em alguns dos estudos dedicados à intertextualidade, a intermedialidade é muitas vezes vista como elemento distintivo de uma produção pós-moderna: entende-se que “há uma marcada tendência para a intermedialidade em nosso século e sobretudo no pós-modernismo”.¹⁶ A discussão ganha nesse caso outra dimensão: não se pretende com isso dizer que a intermedialidade seja algo inédito – Homero já se sentia bem à vontade para dialogar com outras artes –, mas de fato a emergência de novos *media* que marcou o século XX haveria de causar transformações no modo como o texto escrito constrói-se em relação ao mundo. Não está em questão aqui o *medium* digital,¹⁷ mas a relação de Saramago com o cinema, por exemplo, vai de alguma forma destacá-lo como um autor em diálogo com os *media* do seu tempo e, se se quiser, pós-moderno.

Todo esse cenário revela como o conceito de intermedialidade é reflexo da transdisciplinaridade que tem marcado a chamada narratologia pós-clássica, empenhada em ampliar o seu campo de análise mesmo quando o foco continua sendo a literatura. A noção em questão requer um diálogo com outras especialidades, e nessa abertura está uma importante contribuição do conceito; nas últimas décadas, tem-se explorado a funcionalidade analítica da intermedialidade e propõem-se tipologias que, consoante o enfoque, podem ser úteis para a investigação de certos objetos artísticos e culturais. Como também

16. “There is a marked tendency towards intermediality in our century and especially in post-modernism” (Wolf, *The Musicalization of Fiction*, p. 2).

17. Isto é, utilizo pontualmente aqui um sentido amplo de “novos” *media*, sem a especificidade que Ryan Ihes dá ao restringi-los aos *media* digitais (cfr. *Avatars of Story*, p. xix).

se deu com a intertextualidade, parte-se muitas vezes do geral para o particular, de um conceito amplo e interdisciplinar para as suas múltiplas manifestações, entendendo-se que cada estudo terá de afiar as suas ferramentas narratológicas levando em conta não apenas os *media* envolvidos como o próprio objeto sendo analisado.

Um mesmo termo pode assumir acepções bastante diferentes conforme a área. Para que seja relevante aos estudos narrativos, Ryan defende que três aspectos são constitutivos do conceito de *medium*: 1) como fenômeno semiótico, o *medium* abrange categorias como imagem, som, linguagem e movimento, sendo a linguagem a principal escolha para a construção de narrativas, ainda que não a única; 2) o *medium* tem também uma dimensão técnica – o tamanho e o formato do cano de que se falava antes –, e a narratologia vai se interessar, por exemplo, pelo modo como essa dimensão configura a composição narrativa; 3) o *medium* tem, por fim, uma dimensão cultural que resulta de uma institucionalização ou de um reconhecimento do público de determinado meio de comunicação, de modo que, mesmo quando não é possível diferenciar um *medium* de outro em termos semióticos (por exemplo, a linguagem) e técnicos (por exemplo, as tecnologias de escrita e impressão), o seu uso cultural cria uma identidade mediática própria, como nos *media* da imprensa e do livro.¹⁸

Cabe insistir no fato de que a diferença entre a imprensa e o livro é de *medium* e não de gênero, e essa demarcação é importante para entender o que está em jogo na intermedialidade. Embora ambos, gênero e *medium*, exerçam um papel na configuração de narrativas – e as relações transgenéricas são igualmente exploradas pela literatura, como já foi possível ver n’*O ano* –, o gênero é definido por aquilo que se designou de dimensão cultural, ele é feito de “convenções mais ou menos livremente adotadas tanto por razões pessoais como culturais”,

18. *Ibid.*, pp. 18-25.

ao passo que o *medium* “impõe as suas possibilidades e limitações ao usuário”.¹⁹

Se as regras do gênero são culturalmente estabelecidas, as regras do *medium* são ditadas pelas suas dimensões semiótica, técnica e cultural, daí a importância de conjugar as três características na definição de *medium*. As possibilidades e limitações da imprensa, por exemplo, têm que ver então com: 1) a linguagem escrita, 2) a tecnologia de impressão e reprodução e 3) a necessidade cultural de produzir informação numa velocidade considerável, diária em grande parte dos casos.

Um mesmo *medium* permite o desenvolvimento de vários gêneros diferentes, daí que, novamente segundo Ryan, essa distinção permite ver o *medium* como uma série de virtualidades que são atualizadas e exploradas por cada gênero.²⁰ Estabelecer essa distinção nem sempre é simples e depende das muitas variáveis envolvidas, com os novos *media* colocando novas perguntas para a narratologia – por exemplo, como interroga Ryan, aquilo que se produz com tecnologia digital constitui um gênero desse *medium* ou um novo *medium* com estatuto próprio? –,²¹ mas, para o caso aqui, importa sublinhar que falar em *medium* é relevante a partir do momento em que aquilo que o caracteriza exerce um “impacto seja na história, no discurso, seja no uso social e pessoal da narrativa”.²² É desse impacto do *medium*, das possibilidades e limitações que ele coloca para a construção narrativa que o narrador de Saramago trata quando diz, n’*A jangada de pedra* (1986):

19. “Genre is defined by more or less freely adopted conventions chosen for both personal and cultural reasons, medium *imposes* its possibilities and limitations on the user” (*ibid.*, p. 27, grifo no original).

20. Ryan, “Media and Narrative”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 291.

21. *Ibid.*

22. “Impact on either story, discourse, or social and personal use of narrative” (Ryan, *Avatars of Story*, pp. 25-26).

Difícilimo ato é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o arдил é ingénuo, porque primeiro se escreveu uma e só depois a outra, sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa, quem está bem são os cantores de ópera, cada um com a sua parte nos concertantes, três quatro cinco seis entre tenores baixos sopranos e barítonos, todos a cantar palavras diferentes, por exemplo, o cínico escarnecendo, a ingénua suplicando, o galã tardo em acudir, ao espectador o que lhe interessa é a música, já o leitor não é assim, quer tudo explicado, sílaba por sílaba e uma após outra, como aqui se mostram.²³

Falar das limitações do *medium* de que se está fazendo uso, e isso logo no início de um romance, é já uma forma de jogar com elas, de conscientizar o leitor dessas limitações, referindo-se inclusive a certas estratégias que não se vão adotar – como as duas colunas, que marcam, por exemplo, o primeiro romance de Lídia Jorge, o polifônico e metaléptico *O dia dos prodígios* (1980).²⁴ Na *Jangada*, o esforço em contornar aquelas limitações passa pela referência a outro *medium* e pela conseqüente construção mental que essa remissão possibilita: o narrador quer lembrar que os gestos e as palavras das suas personagens são simultâneos e que, afinal, tudo se passa como numa ópera,

23. Saramago, *A jangada de pedra*, p. 12.

24. Jorge, *O dia dos prodígios*, pp. 20-25, 164-169.

cuja grandiosidade e orquestração são convenientemente emprestadas à história.

A discussão sobre a construção narrativa é constante em Saramago e inclui essa reflexão intermediática, que vai exercer uma função no desenvolvimento da história. Geralmente esse tipo de pausa narrativa na prosa do escritor é interpretada como metaficcional pela crítica e, embora o termo possa servir para adjetivar uma série de fenômenos, ele não é suficiente; é preciso ir além de uma designação genérica para buscar apreender a complexidade da composição narrativa e das discussões propostas pelo narrador. Daí a operacionalidade de um conceito como o de intermedialidade e, como se verá mais adiante, de metalepse, pelo potencial de colocar novas perguntas para o texto e de explicar, mais do que qualificar, fenômenos específicos.

Afinal, quais são as consequências para a narrativa quando *media* tão diferentes são descritos, confrontados e comparados? E, como ocorre n' *O ano*, que sentidos são produzidos quando muitas das referências recuperadas não apenas estão longe de se pretenderem ficcionais como têm uma medialidade muito diferente daquela do romance? A metaficção designa uma qualidade do texto final, da pintura terminada; a intermedialidade, como a intertextualidade, permite falar também dos textos de partida, da tela, das tintas e mesmo de materiais inusitados combinados na obra, à maneira de um Picasso.

A intermedialidade joga luz sobre outros aspectos da composição narrativa, e, das possibilidades de reflexão que ela traz, resultaram algumas tipologias.²⁵ Associando-a à classificação de Wolf, tomo como ponto de partida uma proposta de Rajewsky que, sem se propor exaustiva, procura demarcar grupos de fenômenos intermediáticos e tem uma preocupação específica com o objeto literário. Para ambos, o cruzamento de fronteiras entre *media* é o que designa a intermedialidade,

25. O verbete de Wolf permanece atual como estado da arte do conceito e sua tipologia ("Intermediality", pp. 252-256).

que funciona como uma categoria concreta de análise narrativa. Dela derivam três subcategorias: 1) a transposição mediática, ou transposição intermediática, que trata do fenômeno de transformação de determinado *medium* em outro, processo mais conhecido como adaptação e do qual os filmes baseados em livros são um dos exemplos mais correntes; 2) a combinação mediática, relacionada aos fenômenos de multimedialidade e plurimedialidade, que inclui óperas, filmes, performances etc., isto é, qualquer *medium* constituído por dois ou mais *media* convencionalmente distintos; 3) as referências intermediáticas, que tratam do *medium* que menciona, evoca, imita ou remete a certas características de outro *medium*.²⁶

Nesse terceiro caso, que vai interessar mais diretamente a análise que se seguirá, pode-se falar em 1) referências explícitas, que ocorrem quando determinado *medium* é mencionado ou discutido num texto; e em 2) referências implícitas, que incluem a reprodução parcial, a evocação ou a imitação dos efeitos de outro *medium*, como ocorre na musicalização da ficção estudada por Wolf.²⁷

O pressuposto intermediático levou ainda ao desenvolvimento de outros domínios de estudo, com destaque para a transmedialidade que, numa perspectiva comparada, vai tratar de fenômenos que não se restringem a um único *medium*, a exemplo da própria narratividade, quando definida em termos cognitivos e não verbais;²⁸ embora geralmente associada à textualidade, ela também pode ser aplicada ao cinema, à ópera, à pintura, e mesmo, como alguns defendem, à música instrumental.²⁹

A metalepse narrativa é outro exemplo de conceito que, tendo partido dos estudos narratológicos literários, é marcadamente transmedial

26. *Ibid.*, pp. 253-254. Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation", pp. 51-54.

27. Wolf, *The Musicalization of Fiction*, especialmente pp. 35-46.

28. Sobre a definição e as condições da narratividade, ver Ryan, *Avatars of Story*, pp. 6-12.

29. Wolf, "Intermediality", in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 253.

e como tal tem sido estudada. Visto que o texto de Saramago é um objeto que se constrói como um só *medium*, a perspectiva conceptual predominante aqui não será a da transmedialidade, ainda que oportunamente se recorra a ela. O conceito de intermedialidade será o norte das reflexões propostas, na análise do diálogo com outros *media* presente no romance, isto é, de algumas das suas referências intermediáticas. A reflexão intertextual continuará presente, mas conjugada com o aporte teórico da intermedialidade.

Um cuidado necessário na discussão sobre o conceito é evitar juízos de valor que hierarquizem de antemão os *media* sendo tratados, e esta é inclusive uma das razões pelas quais o termo intermedialidade se popularizou no debate teórico, em comparação, por exemplo, com “relações interartes”, que parece pressupor a noção de uma arte “elevada”.³⁰ Naturalmente, tratando-se da obra de Saramago, fala-se mais sobre o texto, mas o autor recorria com frequência a outros *media* em sua escrita – tanto como referência explícita quanto em termos formais, implícitos –, e esse aspecto tem sido pouco ressaltado.

Não há dúvidas de que, em muitos trechos, *O ano* vai problematizar os *media* com os quais trabalha, assim como problematiza o material que forma a primeira camada intertextual do livro, que vai dos escritos de Pessoa àqueles textos que contribuíram para a construção da personagem Pessoa da história da literatura. Mas o princípio de base dessa reflexão tem que ver, enfim, não com uma superioridade do texto literário, mas sim com o diálogo constante e variado que, ao menos em Saramago, constitui a sua essência: aqui, as máximas horacianas se aplicam, e a poesia, ou a literatura, coloca-se, por exemplo, ao lado da pintura, a ousadia de uma e outra equivalendo-se, podendo mesmo se somar.

30. *Ibid.*, p. 252.

O cânone entre estátuas e palavras: Camões & companhia

“É bem verdade que não basta gravar o nome numa pedra, a pedra fica, sim senhores, salvou-se, mas o nome, se todos os dias o não forem ler, apaga-se, esquece, não está cá.”

JOSÉ SARAMAGO³¹

Não há de ser inocente a recuperação do cânone e de seus símbolos num romance que preze a sua própria posteridade. Se os riscos são grandes – tocar no cânone é tocar naquilo que foi consagrado, um gesto não sem consequências –, os benefícios podem ser ainda maiores, quando o esforço de revisitação é bem-sucedido: em termos apenas práticos, pense-se no ganho cognitivo de falar do que é de todos minimamente conhecido, de remeter a um universo cuja construção mental, por parte do leitor, poderá ser quase automática. Um nome capaz de personificar toda uma época, as suas glórias, os seus feitos; uma frase com o poder de sintetizar uma obra inteira, talvez até a sua recepção e inscrição cultural: por que não tirar proveito disso?

Das respeitosas aspas às paródias mais satíricas, diversas são as formas de recuperar e de se associar ao cânone, valendo-se da sua permeabilidade, da sua aceitação, enfim, do simples fato de que, em princípio, não é preciso explicar demais para que se saiba do que se está falando. Essa mais-valia do cânone é igualmente útil quando o objetivo é construir uma imagem em oposição àquilo que ele costuma representar, e a literatura portuguesa é rica em exemplos. Camões, sendo Camões, será dos nomes favoritos, e a sua presença sobranceira ao final d’*O crime do padre Amaro* (1880), fechando toda uma saga de personagens decadentes e corruptas, serve para estabelecer um contraste marcante, em nada gratuito:

31. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 66.

E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida!³²

Então recente, tendo sido inaugurada em 1867, a estátua impõe-se como um símbolo tanto do cânone Camões quanto do passado grandioso que ele representa, sendo próprio da instância narradora o último comentário, o lamento que marca a diferença entre o épico e o retrato daquela amostra social da segunda metade do século XIX. Esse mesmo símbolo, funcionando de maneira análoga em termos de estabelecer um contraste passado *versus* presente, glória *versus* decadência, será recuperado na mesma época por Cesário Verde em “O sentimento dum ocidental”, publicado a 10 de junho de 1880, no âmbito das comemorações dos trezentos anos da morte de Camões: “Mas, num recinto público e vulgar, / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras, / Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras, / Um épico d’outrora ascende, num pilar!”³³

É importante notar que não é simplesmente o poeta d’*Os Lusíadas* que está sendo recuperado em ambos os casos, mas um seu prolongamento, uma adaptação, com a sua própria potencialidade mediática e com o conseqüente proveito de uma segunda camada de representação: ao texto soma-se o monumento com a sua paisagem. O texto, o monumento e a simbologia de um e outro vão interessar à narrativa d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, tendo Camões e as suas represen-

32. Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 1035.

33. Cesário Verde, *Cânticos do realismo*, p. 124.

tações mais cem anos de bagagem e servindo já à leitura de um outro cânone, no auge do seu processo de institucionalização:

Ricardo Reis [...] 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 políticas, 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.³⁴

Se o tempo – tanto da narração quanto da narrativa – já é outro, com outros problemas e outras políticas, a presença de um tal emblema do cânone nesse romance do século XX vai exercer funções parecidas com aquelas inferidas em Eça e Cesário. Reforça-se com isso que tanto a *ekphrasis* quanto a mera referência intermediática não são invenções recentes, não tendo sido Saramago o primeiro a explorar o potencial dessa intermedialidade específica. Trata-se, pois, n'*O ano* de recorrer ao passado, a um nome poderoso do passado e ao imaginário simbólico que o acompanha, na leitura de outro tempo; trata-se de marcar uma ironia, como fez Eça, na presunção de retorno à grandeza, à qual o bardo é associado, em contraste com o retrato da realidade “degenerada” das personagens e da sua época; trata-se, enfim, de pintar uma paisagem simultaneamente geográfica e literária, da qual Camões é parte incontornável.

Em Saramago, cânones diversos vão ter a sua presença marcada e servir igualmente à interpretação uns dos outros, em referências cujo grau de explicitação varia e que vão do próprio Cesário e sua “triste cidade”,³⁵ recuperada sobretudo via Pessoa, Soares e seu *Livro do desas-*

34. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 77.

35. De outro verso de “O sentimento dum ocidental”, em Verde, *Cânticos do realismo*, p. 125.

sossego, a menções pontuais e em princípio distantes daquele cenário, como na referida descrição da estátua de Camões, comparado ao herói de Alexandre Dumas (pai): o resumo em poucas linhas do clássico *Os três mosqueteiros*, de 1844, se num primeiro plano serve para falar de conveniências e apropriações de personagens históricas, também age como um espelho a projetar aquilo que as iguala, isto é, que tanto o D'Artagnan como o Camões de capa e espada são, afinal, criações.

Camões é, nesse sentido, um exemplo importante da conjunção de intertextualidade e intermedialidade no livro, num diálogo que se inscreve na esteira de outros que o precederam, pois, como se viu a propósito de Pessoa, recuperar o cânone é recuperar ao mesmo tempo o que já se disse e se fez com ele, é retomar outras pinturas de um mesmo lugar, inevitavelmente transformado, quando não criado por elas.

Se os termos técnicos não eram conhecidos ou podiam não interessar diretamente no momento da concepção literária do romance – a intermedialidade foi como tal designada poucos anos antes da escrita d'*O ano* –, a sua contribuição num contexto de análise não é descartável: a teoria, como se viu, tem também a função de explicitar o que está implícito,³⁶ e nesse caso a intermedialidade permite assinalar relações metonímicas exploradas pelo autor e lembrar, por exemplo, que não é a mesma coisa falar de Camões e falar da estátua de Camões. O narrador sabe disso e joga com esse conhecimento.

Presença marcante no conjunto da obra de Saramago, já bastante explorada,³⁷ Camões chegou a ser protagonista de uma das cinco peças teatrais que Saramago compôs, alguns anos antes do romance em questão: data de 1980 o texto de *Que farei com este livro?*, dedicado ao bardo e à sua narrativa épica. N'*O ano*, porém, Camões só assume o estatuto de personagem na figura de sua estátua, com quem Fernando

36. Compagnon, *Le démon de la théorie*, p. 21.

37. Para um estudo recente, ver, por ex., Martins, “Releituras de Camões na escrita de Saramago”, pp. 50-60.

Pessoa, fantasmático, também sem muita consistência humana, chega a entabular conversa em uma ocasião.³⁸ Se em *Que farei com este livro?* o centro da trama é a laboriosa concepção e construção da obra magna do poeta, n' *O ano* essa obra já foi, metaforicamente, gravada em pedra (ou em bronze, na estátua que lhe foi dedicada), com uma longa história de mais louvores que leituras e com o seu autor sendo alvo de uma nova reapropriação política.

A escultura, por aquilo mesmo que a caracteriza, isto é, pelo seu caráter oficial, simbólico, paisagístico até, torna-se um meio propício à representação desse outro Camões institucionalizado e heroicizado, em detrimento ou à revelia da sua obra. Essa semipersonagem fará então par com Pessoa, como se o seu estatuto fosse uma projeção do futuro que aguarda o poeta dos heterônimos. A estátua marca a transformação do autor em personagem política, assim como a sua obliteração e caricaturização, tema ao qual Saramago retornou mais de uma vez: “o Camões transformou-se numa coroa de louros e num olho fechado; e o Fernando Pessoa é um chapéu, uns óculos e um bigode. Vão a caminho da invisibilidade”.³⁹ N' *O ano*, a estatuária de personalidades portuguesas, com as suas consequências e ironias, chega a ser discutida por Reis e Pessoa, que se mostra enfático em sua recusa a se ver assim representado:

A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino, Façam-nas a militares e políticos, eles gostam, nós somos apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras, e basta, Veja o Camões, onde estão as palavras dele, Por isso fizeram um peralta da corte,

38. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 417-418.

39. Saramago in Reis, *Diálogos com José Saramago*, p. 70. Ver também *Cadernos de Lanzarote: diário IV*, p. 119.

Um D'Artagnan, De espada ao lado qualquer boneco fica bem, eu nem sequer sei que cara é a minha.⁴⁰

Um monumento a Fernando Pessoa já havia sido erigido na altura da publicação do livro, feito por Aureliano Lima em Santa Maria da Feira, em 1983, e a sua estátua propriamente em Lisboa não demoraria a vir, assinada por Lagoa Henriques e inaugurada na ocasião do centenário do nascimento do poeta, a 13 de junho de 1988. Mais conhecida, essa estátua foi instalada na frente do café A Brasileira, não muito longe do Camões, um dado que o leitor de hoje tem e que modifica a percepção de trechos como esse, complexificando as relações intermediáticas em jogo.

Para além dessa ironia extradiegética seja com o tempo da narração, seja com projeções futuras confirmadas da estatuição de Pessoa, o que diálogos dessa natureza reforçam é o jogo da narrativa com a representação, como se as personagens viessem aqui afirmar aquilo que estava sendo elaborado no plano da narração: elas enunciam com todas as letras a diferença importante que há entre ser escritor e ser estátua, entre ser homem de palavras lidas e ser personagem política.

As personagens retomam ainda a comparação entre Camões e o herói de Dumas, e esses ecos recorrentes, chamando a atenção para o cruzamento do plano da história com o do discurso, vão servir para reforçar as teses do livro, como se se dissesse: não é por acaso que Camões é aqui representado como estátua, preste atenção, caro leitor.

Também não será coincidência o fato de à estátua do bardo vir se juntar a estátua do Adamastor, uma figura d'*Os Lusíadas* que teria sido intertextualmente criada a partir de escritos mitológicos da gigantomaquia.⁴¹ Depois de ganhar uma identidade e uma narrativa própria com Camões e de se materializar em estátua, Adamastor faz ainda uma

40. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 425-426.

41. Cfr. Hilton, "Adamastor, Gigantomachies, and the Literature of Exile in Camões' *Lusíads*", p. 2.

participação especial nesse romance do século XX, carregando consigo essas duas camadas de representação e contribuindo para outro jogo de espelhos entre criadores e criaturas, nos pares Fernando Pessoa/Ricardo Reis e Camões/Adamastor.

As duas estátuas tornam-se parte da paisagem de Ricardo Reis, que, após deixar o Hotel Bragança, instala-se no Alto de Santa Catarina e trabalha por um período num consultório na Praça de Luís de Camões. Ambas são descritas via *ekphrasis*, muitas vezes em focalização a partir de Reis, que, em conformidade com a preocupação cronológica da narrativa, surpreende-se com a novidade da estátua mais recente, “este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor”.⁴²

O encontro recorrente com Camões e sua criação revisitada vai engendrar uma série de reflexões, com Reis logo se dando conta de que “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”.⁴³ A escultura de Camões é aqui intertextualmente descrita – “Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada” –⁴⁴ e mais uma vez ironicamente atualizada conforme o tempo da narrativa.

Recorde-se que a estátua de Camões foi inaugurada em meio a um contexto de aspirações republicanas – debatidas e ironizadas pelas referidas personagens queirosianas diante do monumento –,⁴⁵ ao passo que a estátua do Adamastor, executada por Júlio Vaz Júnior, foi erigida pela Câmara Municipal de Lisboa em 1927 no “Dia de Camões”, por

42. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 208-209.

43. *Ibid.*, p. 208.

44. Camões, *Os Lusíadas*, canto X, estrofe 155, p. 450.

45. Queirós, *O crime do padre Amaro*, pp. 1031-1035.

essa época tornando-se já conhecido como o “Dia da Raça” e assim permanecendo até o fim do Estado Novo.⁴⁶ Visto que o tempo histórico da narrativa é de revisão e recriação programática da identidade e da tradição portuguesa, a estátua de Camões também vai funcionar, no romance, como símbolo da apropriação do épico pelo regime salazarista, em sua preconização da figura camoniana do “cantor sublime das virtudes da raça”,⁴⁷ tão conveniente àquele momento político, sobretudo se cego já dos dois olhos.

Vários símbolos se sobrepõem no texto, com a ironia da cegueira total do “épico d’outrora” constituindo um lamento à sua própria maneira, um lembrete da “memória quase perdida” de que falava Eça e que a literatura se encarrega, séculos a fio, de visitar. Em Saramago, essa revisitação – seja do Camões quinhentista, seja do Camões do início do século XX – passa pela enunciação de que essa memória é construída e é preciso ter cuidado com ela, estar atento às suas várias versões, e não esquecer inclusive aquelas que, mudados os tempos e as vontades, preferir-se-ia convenientemente apagar.

Logo, a presença da escultura interfere na produção de sentidos buscada pelo romance, razão pela qual interessa falar em intermedialidade. São vários os objetos arquitetônicos de Lisboa descritos ao longo da narrativa, do jazigo e do cemitério onde Pessoa foi enterrado a monumentos diversos que recebem maior ou menor atenção de Reis em suas andanças – veja-se, por exemplo, todo o percurso pelo “caminho das estátuas” realizado pela personagem –,⁴⁸ mas a sua função na narrativa é variável e nem sempre a sua medialidade ou a sua materialidade entram em questão. No caso de Camões, porém, a representação visual não apenas é referenciada e descrita como também é tematizada e interpretada pela representação verbal, permitindo uma oposição e

46. Andrade e Torgal, *Feridos em Portugal*, p. 79.

47. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 417.

48. *Ibid.*, pp. 39-43, 65-74, 486.

comparação entre diferentes Camões e diferentes tempos, entre diferentes *media* e recepções.

O recurso a essas referências variadas adensa o diálogo com o épico, e as estátuas a ele associadas ganham uma segunda vida no romance, podendo mesmo, conforme são humanizadas, distanciarem-se da simbologia que lhes foi imputada durante o Estado Novo, projetando-se outra recepção para elas, consciente da representação, do *medium*, das palavras e das esculturas envolvidas. Pois é para o futuro, ou para a possibilidade de outro desfecho, que o final do romance aponta, encerrando-se com o gigante d'*Os Lusíadas*: “o Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.”⁴⁹

Esse é, pois, o contraponto do livro à leitura rasa que tempos e políticas fizeram e fazem de Camões, de Pessoa, do cânone em geral: as palavras deles estão bem presentes no romance, foram minuciosamente lidas e revisitadas, construindo o seu próprio monumento, que, sem deixar de incluir outros que o precederam, insiste na necessidade de ler e olhar para tudo com atenção. Não se trata aqui de destituir o cânone, ao menos não esse cânone, mas de tirar-lhe a poeira acumulada e de lembrar até das razões literárias, artísticas, que o levaram a ocupar esse lugar de honra. Sabe-se que é com o épico português que o romance inicia e encerra, estabelecendo a sua tônica intertextual com o *incipit* camoniano “Aqui o mar acaba e a terra principia”, retomado e retrabalhado no *explicit*, fechando-se a narrativa à maneira de um círculo, já pela forma sugerindo que a história não precisa, não deve, acabar ali. Os conhecidos versos d'*Os Lusíadas* são, assim, recuperados e transformados: “Eis aqui, quasi cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano / Onde a terra se acaba e o mar começa”.⁵⁰

49. *Ibid.*, p. 494.

50. Camões, *Os Lusíadas*, canto III, estrofe 20, p. 143 (grifo meu). Sublinhe-se que a formulação reaparece no canto VIII (estrofe 78, p. 355).

N’*O ano*, além da inversão, há uma elipse dos dois primeiros versos, restando-se apenas o advérbio “aqui” e associando-o ao terceiro verso. A elipse em si não é uma invenção de Saramago, e a frase “Aqui... onde a terra se acaba e o mar começa”, não sendo exatamente o texto camoniano, corresponde à versão que qualquer turista que visitar o Cabo da Roca, o ponto mais a ocidente tanto de Portugal quanto da Europa continental, vai levar dos versos d’*Os Lusíadas*, graças à placa da Câmara Municipal de Sintra presente no local desde pelo menos 1979.

Escusado é dizer que as leituras de Saramago não são as de um turista: o romance é atravessado por citações de Camões que provêm tanto d’*Os Lusíadas* – como a propósito do Adamastor: “qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante” –,⁵¹ quanto das *Rimas*: “aqui, com grave dor, com triste acento”.⁵² No entanto, o curioso na fórmula adotada por Saramago no *incipit* está em ela recuperar, desde o início, tanto o texto de Camões como o Camões da tradição, já gravado em pedra. A frase é emblemática e constitui um exemplo do “discurso da memória cultural portuguesa” em torno de Camões, cujos *Lusíadas* vão se impor como o “livro fundador do imaginário português”.⁵³ Não por acaso, então, Saramago faz Camões atar o livro de ponta a ponta, com o cenário e a frase camoniana servindo de moldura ao retorno de Ricardo Reis a Lisboa, estabelecendo-se desde o início uma paisagem já antiga, pintada e novamente revisitada pela lente literária.

A escolha de palavras de Saramago retoma ainda a questão do reconhecimento de uma referência: até que ponto é possível identificar uma citação reformulada? O romance datilografado presente no espólio do autor na BNP revela uma primeira versão do *incipit* mais próxima do verso camoniano – “Aqui, onde a terra começa e o mar se

51. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 256. Versos d’*Os Lusíadas*, canto V, estrofe 53, p. 242.

52. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 67. A citação provém da égloga V (Camões, *Rimas, autos e cartas*, p. 321).

53. Cerdeira, *O avesso do bordado*, p. 225.

acaba” –, corrigida para aquela que depois foi publicada: “Aqui o mar acaba e a terra principia”.⁵⁴ Mais limpa e sonora, significativamente alterada, essa versão mantém, porém, a estrutura da citação que, não sendo *ipsis litteris* aquela de Camões, já era bastante conhecida e permitiria a associação tanto ao bardo português quanto à paisagem e ao país por ele cantados.

A citação retrabalhada com que o livro se abre sublinha, assim, uma tomada de posição ideológica, invertendo-se a viagem e privilegiando-se o percurso do mar para a terra, um movimento já iniciado com Garrett, “mestre de viajantes”,⁵⁵ que propõe voltar o olhar para Portugal, não mais cais de partida apenas, mas destino. Ao mesmo tempo, essa abertura pode ser vista como uma tomada de posição formal, estabelecendo o seu *modus operandi* intertextual e intermediático, sendo vários os Camões recuperados. É próprio do *incipit* e mesmo do *explicit* expressar um certo projeto literário do autor, e a concordância expressa pelos dois afirma a sua posição estratégica na narrativa.⁵⁶ Mas se esse é o funcionamento padrão dessas categorias, o que há de excepcional aqui é a remissão intertextual e autorreferencial envolvida, que faz com que o texto se associe de imediato a outro mundo, revisitando e ressignificando paisagens, tempos e sentidos atribuídos.

Assim demarcados, o *incipit* e o *explicit* apontam ainda para a materialidade mesma do texto, para uma tradição literária que será tematizada no romance quando uma série de *incipit* canônicos são elencados. Reforça-se aqui aquela consciência teórica das ferramentas narrativas à disposição, uma consciência que é expressa de maneira a chamar a atenção para a própria construção literária. Acompanhando Ricardo Reis, comparando-o inicialmente a Camões e aproveitando para estender o cânone, o narrador reflete a propósito da consagração literária:

54. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis: romance* [dactiloscrito], p. 1.

55. Conforme dedicatória de *Viagem a Portugal* (1981).

56. Cfr. Bourneuf e Ouellet, *L'univers du roman*, p. 50; Del Lungo, *L'incipit romanesque*, p. 43.

Um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, *Nel mezzo del cam[m]in di nostra vita* [Dante, *Divina Comédia*] ou, *Menina e moça me levaram da casa de meus pais* [Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*], ou, *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme* [Cervantes, *Quixote*], para não cair uma vez mais na tentativa de repetir, ainda que muito a propósito, *As armas e os barões assinalados* [Camões, *Os Lusíadas*], perdoadas nos sejam as repetições, *Arma virumque cano* [Virgílio, *Eneida*].⁵⁷

Nada além do início de cada livro é mencionado, mas tal remissão por si só é suficiente para trazer à cena uma série de outros mundos: se não aquele “universo inteiro” do escudo de Aquiles, toda uma biblioteca é aqui desenhada. O efeito desse encadeamento de *incipit* é semelhante ao da listagem de versos de odes de Ricardo Reis: forma-se um escrito contínuo, o esboço de um grande livro ou poema. Gêneros, poetas e tempos diferentes são convocados, associados e reinterpretados: os versos de Virgílio – “As armas, e o Varão canto”, na clássica tradução de João Franco Barreto –⁵⁸ surgem como o intertexto de Camões; as diferentes tradições do texto de Bernardim Ribeiro são glosadas em uma só: “Menina e moça me levaram da casa *de minha mãe*” (edição de Ferrara) e “Menina e moça me levaram da casa *de meu pai*” (edição de Évora).⁵⁹

Ao lado desses nomes, que também estabeleceram aqueles pontos sem retorno para a leitura de que falava Borges, o romance coloca, enfim, Ricardo Reis, numa apreciação não inocente do cânone que não

57. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 78 (referências e grifos meus).

58. Virgílio, *Eneida*, v. I., trad. João Franco Barreto, p. 15.

59. Ver nota 69 de Bernardim Ribeiro, *Menina e moça ou Saudades*, p. 91 (grifos meus).

ignora e, como no caso de Camões, questiona mesmo os problemas e as consequências do processo de canonização:

Há de o homem esforçar-se sempre, para que esse seu nome de homem mereça, mas é menos senhor da sua pessoa e destino do que julga, o tempo, não o seu, o fará crescer ou apagar, por outros merecimentos algumas vezes, ou diferentemente julgados, *Que serás quando fores de noite e ao fim da estrada*.⁶⁰

Trechos como esse sintetizam o papel central que o cânone exerce na narrativa, cuja função excede à de demonstrar erudição, associando-se aos grandes nomes, ou de deleitar o leitor iniciado, capaz de reconhecer os enxertos presentes: a construção, o alcance e a recepção do cânone são debatidos, e este vai servir igualmente à leitura tanto do tempo sombrio da narrativa quanto de seu protagonista passivo, leitor que se quer indiferente ao além-cânone. A narrativa opõe-se de diversas formas a essa indiferença geral e tão característica da personagem, recorrendo inclusive às referências clássicas que lhe são caras.

Convém lembrar que, entre os heterônimos, Reis é precisamente o poeta do cânone, mais afeito a outros tempos e poéticas, mas, no romance, o cânone e seus autores se configuram muitas vezes de maneira oposta a Reis, pelo modo como são atualizados e como forçam a olhar para o presente. Camões é o exemplo mais imediato, mas a presença variada do cânone tanto no dia a dia de Reis como nas reflexões do narrador reforça igualmente a função que se atribui a esse legado de ser uma lente de leitura e um instrumento de afrontamento do presente.

Veja-se ainda o caso da *Divina Comédia*, que vai ecoar em diferentes momentos do livro, sendo a referência mais evidente a cadela Ugoлина, assim designada após a leitura que Reis faz no jornal sobre uma

60. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 78. O trecho destacado corresponde a versos de Ricardo Reis (Pessoa, *Obra poética*, 2. ed., p. 258).

cadela que devora as suas crias, uma imagem facilmente associável à pátria. A referência a Dante é assinalada no texto, que incorpora a sua nota de rodapé e menciona o conde “Ugolino della Gherardesca” da “Divina Comédia, canto trigésimo terceiro do Inferno”.⁶¹

O *Inferno* de Dante é uma referência que já estava presente desde a concepção do livro, quando Saramago cogita representar Pessoa como uma sombra que acompanha Reis em seu retorno a uma Lisboa cinzenta e lúgubre, um Virgílio que guia Dante em sua passagem por outro mundo.⁶² E o potencial imagético de uma comparação com a obra do poeta florentino não é de se descartar: a imagem de Lisboa e Portugal construída pelo romance vai na contramão daquela que o regime salazarista queria vender para os portugueses e para o mundo.

Nessa “outra descida aos infernos”, Ricardo Reis não encontra o “sossego nas ruas” de que fala tanto o doutor-adjunto quanto o doutor Sampaio:⁶³ há miséria, há doença, há sujeira, há morte, há sofrimento por toda a parte – e as notícias de jornal recuperadas contribuirão para mostrá-lo. O romance de Saramago é composto apenas de texto, mas, em suas constantes remissões a outros universos – não raro, como em Dante, também textualmente construídos –, vê-se o esforço de pintar aquele ano de maneira a transmitir a vivacidade de uma imagem infernal que está bem presente no imaginário cultural do Ocidente.

Não são poucas e nem só de um tipo as referências canônicas recuperadas n’*O ano*: diferentes nomes, estátuas, palavras e cenários contribuem para formar a extensa e variada biblioteca que está na base do romance e à qual ele remete do começo ao fim. Talvez a metáfora mais apropriada aqui seja a do museu, já que nem só de livros se trata, excluindo-se qualquer carga negativa que a palavra possa carregar; pois é também contra o esquecimento do cânone, sua deterioração e per-

61. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 30.

62. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 110.

63. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 221, 204.

versão, que o romance se posiciona, insistindo que as obras ali expostas vivem, pulsam, têm muito a dizer no presente.

Narrativas ficcionais de 1936: teatro, novela e cinema

O cânone de diferentes épocas ocupa um espaço significativo e mesmo de predileção na biblioteca-museu do romance, de Ricardo Reis e de seus criadores, mas o trabalho de reconstituição de um período específico que *O ano* se propõe a fazer exige que se fale também de nomes que não chegaram a ser gravados em pedra. A representação de outro tempo passa pela recuperação daquilo que, naquele momento, foi importante, por menor que seja o impacto dessa produção nas épocas seguintes, e nesse contexto vão surgir figuras e obras que, se outrora tiveram inclusive o seu momento de celebridade, hoje se encontram mais ou menos esquecidas na memória coletiva e seus anais.

Afinal, não é difícil supor que Camões não era exatamente a leitura de cabeceira dos anos 1930, como não é hoje, e a lógica da construção narrativa em seu esforço de retratar o espírito de uma época é de certa forma expressa pelo narrador quando diz, a propósito das leituras de Ricardo Reis, que “não lhe fará mal nenhum descer uma vez por outra das altitudes rarefeitas em que costuma abonar-se, para ver como se fabrica o pensar comum, como alimenta ele o comum pensar, que é disso que vivem as gentes no seu quotidiano, não de Cícero ou Espinosa”⁶⁴

A produção cultural e os diferentes *media* que marcaram a Lisboa do período entreguerras vão então fazer parte do cotidiano de Ricardo Reis, com o narrador destacando, como de praxe, tanto essa presença como os mecanismos que envolvem a sua construção e recepção. O trabalho com as fontes é igualmente notável, ainda que, em comparação com outras referências, elas tenham recebido bem menos ou nenhu-

64. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 160.

ma atenção por parte dos estudos dedicados ao romance; até onde se pôde averiguar, essa produção ainda não mereceu mais do que breves menções, em geral repetindo as informações já fornecidas pelo próprio narrador. Cabe contextualizá-la e aprofundar a reflexão que ela enseja a propósito da intermedialidade no romance.

Há que se ter em vista que tais referências não se beneficiam daquele *status* mencionado do cânone, sobretudo no que diz respeito à possibilidade de cognitivamente se recuperar todo um universo mediante uma simples menção. Analisar esse material pode contribuir, portanto, para a compreensão seja da fabricação do romance, seja do tempo histórico que ele recupera e confronta.

Três narrativas ficcionais produzidas em 1936, cada uma com uma medialidade própria – uma peça de teatro, uma novela e um filme – aparecem no romance, que por sua vez acompanha de maneira bastante rigorosa a cronologia dos acontecimentos daquele ano. Parte desse rigor deve-se a uma das referências cruciais de Saramago na recuperação dessas obras: a imprensa da época.

Além dos diferentes materiais preparatórios do romance, incluindo já alguns periódicos, serão abordados os originais resgatados n’*O ano*, visando estabelecer parâmetros seguros de comparação e análise da criação intertextual e intermediática que o texto final nos apresenta – algo semelhante a colocar lado a lado duas pinturas que dialogam, para melhor examiná-las. Trata-se não apenas de apresentar a oficina do romance, mas de mostrar igualmente como o texto literário busca exceder os seus limites mediáticos e revelar, ele próprio, feito uma câmara ou um observador escondido atrás do palco, os bastidores tanto da História quanto da ficção.

“*Vamos a Lisboa, vamos ver o mar de lá*”: Tá Mar, de Alfredo Cortez

Quando não pelas circunstâncias e provocações narrativas, parte do que leva Ricardo Reis a entrar em contato com a arte do seu tempo

é o seu próprio desejo de envolvimento social: é o caso da peça a que, já no início da narrativa, ele decide assistir no D. Maria II assim que Salvador lhe comunica a chegada iminente de Marcenda e do pai, com planos de irem ao teatro no dia seguinte. Esse espetáculo, porém, é mais do que um mero episódio da vida da personagem, tendo sido um evento cultural importante daquele ano de 1936, bastante divulgado e comentado na imprensa, já antes da estreia anunciado como “o grande acontecimento teatral de Lisboa nesta temporada”⁶⁵

A própria narrativa vai se encarregar de fornecer alguns dados, que, ao contrário daqueles relativos às obras do cânone, não são necessariamente evidentes para o leitor de hoje: aqui não basta citar o *incipit*, e temos que Ricardo Reis “folheou um jornal, procurou os programas dos espetáculos, os anúncios, e viu, Tã Mar de Alfredo Cortez”⁶⁶

A peça em questão estreou a 11 de janeiro de 1936, mantendo-se em cartaz durante um mês,⁶⁷ e o seu autor, Alfredo Cortez (1880-1946), cuja produção restringiu-se à dramaturgia, era já conhecido do público e do doutor Sampaio, como indica o diálogo suposto entre pai e filha: “Alfredo Cortez quem é, o pai não tem muito para dizer-lhe, viu sozinho os Gladiadores há dois anos, e não gostou, esta interessou-o por ser de costumes populares”⁶⁸

Cortez estreou tardiamente com *Zilda*, em 1921, no mesmo ano representada no Teatro Nacional, e prosseguiu com uma produção regular, tendo composto doze peças acabadas no total.⁶⁹ A sua obra, como a de outros dramaturgos da época, pretendia-se marcadamente realista, de modo que *Gladiadores*, de 1934, será o ponto fora da curva,

65. Manso (dir.), “Os pescadores da Nazaré no teatro”, p. 2.

66. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 112.

67. A última representação foi a 11 de fevereiro, conforme anúncio do Teatro Nacional no *DL*, p. 2.

68. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 120.

69. Cfr. Rebello, *História do teatro português*, pp. 100-101; Cruz, *Introdução ao teatro português do século XX*, pp. 43-49.

um “escândalo imenso”,⁷⁰ não por acaso não agradando nem ao doutor Sampaio nem à elite em geral, como “peça em que o autor saiu dos moldes habituais, entrando audaciosamente no campo do teatro simbólico, para o qual não está ainda preparado o nosso público”.⁷¹ Essa composição de Cortez destaca-se, portanto, no conjunto da sua obra pela sua “sátira de símbolos sociais e políticos vazada nos moldes da dramaturgia expressionista”.⁷²

O contexto político e social teve, porém, um papel definidor na produção de Cortez, e em *Tá Mar* não só o projeto realista retorna com força como é marcado por um “nacional-folclorismo” bem afinado com a época,⁷³ aspectos que não vão passar despercebidos ao narrador d’*O ano* e mesmo ao espectador Ricardo Reis.

Tá Mar é uma composição em três atos que gira em torno de uma comunidade de pescadores da Nazaré, retratando os seus dramas cotidianos e a sua dura labuta junto do mar, um tipo de narrativa que se popularizou com *Maria do Mar*, filme mudo de 1930 dirigido por Leitão de Barros e com planificação de António Lopes Ribeiro. Foram projetados alguns trechos desse documentário dramatizado durante a peça, marcando bem a sua filiação ao gênero.⁷⁴

Toda a produção de *Tá Mar* é cuidadosa, com cenários executados a partir de maquetes do pintor Abílio Leal de Matos e Silva e encenação pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, desde 1929 com a concessão do Teatro Nacional. Os protagonistas são Lavagante (interpretado por Estêvão Amarante), arrais da companhia de pescadores, vaidoso e desejado pelas mulheres da comunidade, e as duas moças que rivalizam por sua causa: Maria Bem (interpretada por Amélia Rey Colaço), a

70. *Ibid.*, p. 48.

71. Manso (dir.), “A estreia do ‘Tá Mar’ esta noite no Nacional: o que nos disse o autor”, p. 5.

72. Rebello, *História do teatro português*, p. 100.

73. Rosa, “Recensão crítica a ‘Teatro Completo com Peças e Excertos Inéditos’, de Alfredo Cortez”, p. 313.

74. A projeção de *Maria do Mar* é relatada por Gaspar, “O cinema no Teatro Nacional”, p. 2.

escolhida de Lavagante, e Lionor (interpretada por Maria Clementina), a mulher rejeitada que faz loucuras em nome de seu amor.

Trata-se de uma história arquetípica, só atualizada no cenário e no sotaque bastante particular e bastante marcado das personagens: “Tá Mar”, como lembram os jornais da época, quer dizer, “na linguagem expressiva e pitoresca da borda de água, que o mar está bravo”⁷⁵. Esse linguajar será exageradamente explorado pela peça, numa tentativa de representação da oralidade que acaba por caricaturar os seus falantes. Veja-se o início do primeiro ato:

CHAMADOR: Mané Zé! (um tempo) Ah! Mané Zé!...

MANÉ ZÉ: Quê isso?

CHAMADOR: Cá pr’a baixo p’ró mar.

MANÉ ZÉ: P’ró mar!... A gente vai ó mar coêsta nortada?

CHAMADOR: Alavanta-te, cum Deus. Olha qu’eu nã vorto a chamar, – òviste!⁷⁶

Não é possível saber qual foi exatamente o sotaque adotado pelos atores da companhia teatral, sendo a representação dramática um acontecimento singular que, nesse caso, não deixou registros audiovisuais. O que Saramago faz é reconstituir a cena a partir dos registros escritos, isto é, o próprio texto de Cortez, mas também dos relatos da imprensa, que destacaram o sotaque dos atores como marca distintiva da peça e que falaram ainda no trabalho de imersão tanto de Cortez quanto do elenco.⁷⁷

Mais do que a presença de uma referência, temos uma transposição intermediática que explora e funde a dupla ficcionalidade própria do *medium* teatral: a ficção dramática, ou seja, o mundo da composição

75. Manso (dir.), “‘Tá Mar’, no Teatro Nacional”, p. 2.

76. Alfredo Cortez, *Tá Mar*, pp. 10-11.

77. Ver, por ex., as notícias já citadas sobre a peça publicadas no *DL* (Manso, dir., “Os pescadores da Nazaré no teatro”, p. 2, e “‘Tá Mar’, no Teatro Nacional”, p. 2).

escrita, e a ficção teatral, que surge no palco, na encenação que gera o seu próprio mundo ficcional.⁷⁸ É com base na primeira ficção que o romance supõe e reencena a segunda, buscando trazer para o papel elementos que são próprios de outro *medium*: o palco, os atores de carne e osso, os sons, a plateia. E este último elemento, muitas vezes ignorado na reflexão sobre a construção narrativa, mas tão específico e constitutivo do teatro, vai receber uma atenção especial na pintura da cena que o narrador de Saramago leva a cabo, não restringindo o seu plano à ação no palco.

É justamente a presença de um público atípico no Teatro Nacional que permite datar a representação recuperada pela narrativa do livro: numa terça-feira, dia 21 de janeiro de 1936, a convite da Comissão de Iniciativa e Turismo, pescadores da Nazaré foram a Lisboa para assistir ao espetáculo que almejava representá-los. O acontecimento foi propagandeado dias antes, com notícias que, exaltando o aspecto folclórico, humilde e apolítico desses espectadores inusitados, deixam ao mesmo tempo entrever as intenções políticas que motivaram a sua ida e que serão exploradas pela narrativa d'*O ano*.⁷⁹

Da estreia a essa representação especial que contou com a presença de pescadores da Nazaré, Saramago estudou nos jornais e registrou os acontecimentos ligados à peça, e, ainda que a data específica em que Ricardo Reis vai ao teatro não seja indicada no romance, outra pista sobre a correspondência do momento da narrativa com acontecimentos reais é dada ao leitor. Assim, quando sai para comprar o bilhete para o teatro, Reis repara na “abundância de pessoas que trazem sinais de luto”, e fica-se sabendo que é por causa da morte de “Jorge V de Inglaterra, nosso mais velho aliado”,⁸⁰ falecido a 20 de

78. Ver Zipfel, “Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality”, pp. 111-114.

79. Ver, por ex., Manso (dir.), “A gente da Beira-Mar vem até Lisboa para assistir à peça do Nacional”, p. 5.

80. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 118.

janeiro de 1936 – isto é, no dia anterior. Tudo isso será ironicamente tratado pelo narrador:

Apesar do luto oficial, há espetáculo, não se pode levar a mal, a vida tem de continuar. O bilheteiro vendeu a poltrona, deu uma informação, Esta noite vão cá estar os pescadores, Quais pescadores, perguntou Ricardo Reis, e logo percebeu que cometera um erro sem desculpa, o bilheteiro carregou o sobrolho e a fala, disse, Os da Nazaré, evidentemente, sim, evidentemente, se a peça falava deles, como poderiam vir outros, que sentido fará aparecerem por aí os da Caparica, ou da Póvoa, e que sentido fará virem estes, pagaram-lhes a viagem e a hospedagem para que o povo possa participar da criação artística, mormente sendo pretexto dela, escolham-se pois uns seus representantes, homens e mulheres, Vamos a Lisboa, vamos a Lisboa, vamos ver o mar de lá, que artes terão de fazer rebentar ondas nas tábuas do palco, e como será a Dona Palmira Bastos a fingir de Ti Gertrudes, e a Dona Amélia de Maria Bem, e a Dona Lalande de Rosa, e o Amaranite de Lavagante, e a vida deles a fingir de vida nossa, e já que lá vamos aproveitemos para pedir ao governo, pelas alminhas do purgatório, que nos faça o porto de abrigo de que andamos tão necessitados desde que pela primeira vez se lançou nesta praia um barco ao mar, ao tempo que isso foi.⁸¹

Mais dados sobre a peça são apresentados, com os nomes de atores e personagens daquela temporada de janeiro de 1936; o fingimento e a representação são destacados, como o é a presença daquela audiência que modifica a dinâmica da peça. E na hora do espetáculo, o narrador vai enfatizar uma espécie de quebra metaléptica de fronteiras, na mistura de atores e personagens personificados, na associação entre palco e plateia:

81. *Ibid.*, pp. 118-189.

As luzes quebram-se, apagam-se na sala, ouvem-se as pancadas ditas de Molière, que espanto causarão nas cabeças dos pescadores e suas mulheres, [...] abriu-se o pano, está uma mulher a acender o lume, noite ainda, lá atrás do cenário ouve-se uma voz de homem, a do chamador, Mané Zé Ah Mané Zé, é o teatro que começa. A sala suspira, flutua, às vezes ri, alvoroça-se no fim do primeiro ato, naquela grande zaragata das mulheres, e quando as luzes se acendem veem-se rostos animados, bom sinal, em cima há exclamações, chamam-se de camarote para camarote, até parece que os atores se mudaram para ali, é quase o mesmo falar, quase, se melhor ou pior dependeria da bitola de comparação.⁸²

Sem deixar de incluir a marca de outro tempo, na menção às pancadas de Molière que constam das didascálias de Cortez,⁸³ surge aqui uma representação com aquilo que é intrínseco ao teatro, desde os sons em geral até o espaço e o público, uma conjunção de elementos e movimentos que o romance não apenas descreve como tenta emular. Da apresentação do jogo de luzes à personificação da sala, passando pelo ritmo acelerado no encadeamento das cenas, percebe-se como o trecho quer também mostrar, mais do que contar, o que se passa no palco, conforme a clássica distinção *telling* x *showing*, a segunda forma geralmente associada ao drama.⁸⁴

Em outras palavras, o romance tenta fazer aquilo que, em princípio, foge à sua alçada, às suas possibilidades mediáticas: apresentar um espetáculo. O potencial da intermedialidade é explorado, portanto, cabendo ao leitor cognitivamente recriar aquele mundo ficcional para além do texto. A dimensão histórica dessa representação, do seu autor e de todos os personagens reais envolvidos pode contribuir para esse processo, dando veracidade ao jogo proposto.

82. *Ibid.*, p. 121.

83. No início do terceiro ato (Alfredo Cortez, *Tá Mar*, p. 105).

84. Para um apanhado das concepções teóricas desta distinção, ver Klauk e Köppe, “Telling vs. Showing” (n.p.).

A presença em si desse *medium* no romance funciona ainda no sentido de realçar as várias representações envolvidas: a do palco e a da literatura, naturalmente, mas também aquela dos grupos sociais que as duas primeiras encarnam. A ação dos espectadores e de Ricardo Reis entre os atos da peça é um teatro à sua própria maneira, com Reis ensaiando gestos e palavras, adiantando-se até o *foyer* para fazer-se encontrar pelo doutor Sampaio e, num segundo momento, por Marcenda. Aqueles do público que se deixam ficar no lugar “por razões de namoro e corte” são “eles próprios personagens da sua ação dramática, atores que representam nos intervalos, enquanto os atores verdadeiros, nos camarins, descansam das personagens que foram e que daqui a pouco retomarão, provisórios todos”.⁸⁵

Tudo aqui é representação, mas aquela do palco agrada menos a Ricardo Reis na sua pretensão, a seu ver frustrada, de autenticidade ao reproduzir o falar nazareno, “grotesco em tais bocas”.⁸⁶ E a perspectiva da arte como fingimento, bem ricardiana, bem pessoana, ressurge aqui:

Ricardo Reis reflete sobre o que viu e ouviu, acha que o objeto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.⁸⁷

Em certa medida, esse pensamento de Reis coaduna-se com o do narrador e, de certa forma, com o do próprio Saramago.⁸⁸ Em trechos assim, o romance vai elaborando a sua própria teoria da ficção, e essa

85. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 122.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*, pp. 121-122.

88. Cfr. Seixo, *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*, p. 94.

ponderação pode ser colocada ao lado da reflexão narrativa que surge alguns capítulos antes, quando Reis se vê diante da estátua de Eça de Queirós e lê a frase gravada no pedestal, tirada da epígrafe/subtítulo de *A relíquia*: “sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia”. O narrador propõe uma inversão da frase: “sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade”,⁸⁹ marcando uma diferença que não se restringe a um jogo de palavras: o movimento nesse livro, em Saramago, é da ficção para a História, uma ficção que se assume como tal e que, fazendo-o, pode dialogar com a dita verdade, com a História, apontando para a representação de que ela própria é feita.

A crítica à peça de Cortez efetuada pelo romance tem que ver com a sua aspiração realista, com o “muito de artificial naquela naturalidade de representação”, conforme dirá Reis a Marcenda,⁹⁰ mas o problema colocado pelo romance não é apenas estético. Reis, afinal, admitirá ter gostado da peça, mas o que o incomoda e é particularmente explorado pelo narrador é a função da presença dos pescadores tanto no palco como na plateia, uma presença que coloca em cena um outro tipo de representação.

Sobre a criação propriamente de Cortez, críticas já foram feitas no sentido de que houve de sua parte uma “cedência [...] em face da indignância ideológica propagada pelos lugares-comuns populistas que geram o Estado Novo”,⁹¹ e *Tá Mar* não vai se afastar disso: a peça chegou a ser distinguida, já em 1936, com o prêmio Gil Vicente do SPN, fomentador do nacionalismo de que a Nazaré de Cortez passa a se tornar símbolo.⁹² A sua recuperação num romance que a todo momento problematiza os referidos lugares-comuns não é, portanto, casual.

89. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 67.

90. *Ibid.*, p. 141.

91. Rosa, “Recensão crítica a ‘Teatro Completo com Peças e Excertos Inéditos’, de Alfredo Cortez”, p. 313. Ver também Rebello, *História do teatro português*, p. 97.

92. Neto, “Para o estudo da ‘Estética Oficial’ do Estado Novo: os prêmios do teatro ‘Gil Vicente’ do SPN/SNI (1935-1949)”, pp. 132-136.

Será provocativa ainda a leitura feita da presença dos pescadores na plateia, a convite de um órgão de propaganda do governo. O tom irônico do narrador vai marcar a descrição do momento em que, finda a peça, outro espetáculo se instala no palco quando os pescadores são convidados a se juntar aos atores. A recriação dessa cena também se baseia nos relatos dos jornais, que louvaram o acontecimento, falando da exibição de danças folclóricas que foi feita, incluindo o “vira” característico da Nazaré.⁹³

No romance, porém, o tom lisonjeiro dessa “comunhão da arte” revela-se jocoso: “gozemos o privilégio desta grande lição de fraternidade [...] oh o júbilo de ver a classe piscatória da Nazaré”.⁹⁴ O episódio é arrematado com a sugestão de que é outro o homenageado ali, tendo os pescadores feito o mero papel de fantoches: “amanhã, à partida da camioneta, com assistência de jornalistas, fotógrafos e dirigentes corporativos, os pescadores levantarão vivas ao Estado Novo e à Pátria, não se sabe de ciência segura se por contrato o tinham de fazer”.⁹⁵ Sublinhe-se que essa cena não foi inventada pelo romancista, que retira d’*O Século* a expressão laudatória que, mais uma vez, poderia, no contexto do romance, soar irônica.⁹⁶

Note-se ainda que a designação do regime ditatorial português aparece apenas quatro vezes ao longo do romance, sendo essa a primeira, e em outras duas é também de “vivas ao Estado Novo” que se trata, na ocasião em que Reis vai a um comício político.⁹⁷ A encenação ou reencenação de espetáculos diversos é constante na narrativa, assim como é recorrente a posição de espectador de Reis, e essa repetição por si só contribui para as problematizações do romance, que vai acentuar,

93. Ver, por ex., o artigo publicado no *DL* no dia seguinte à representação da peça (Manso, dir., “Os pescadores da Nazaré”, p. 2).

94. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 125.

95. *Ibid.*, p. 126.

96. Rosa (dir.), “Os pescadores da Nazaré no Teatro Nacional”, p. 6.

97. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 470-471, 476.

enfim, tanto a teatralidade do regime quanto a condição de plateia dos seus governados.

Com a recuperação da peça de Cortez, dá-se um passo a mais na crítica da passividade operada pela narrativa, que tem em Reis o seu principal representante. Percebe-se como a produção cultural corre igualmente o risco de se ver na posição de receptor ou de transmissor de ideologias oficiais, seja quando adota um certo programa político já na sua concepção artística – o nacional-folclorismo em função do qual Cortez foi criticado –, seja quando se submete a uma reapropriação que visa à propaganda política, conforme a leitura que o romance faz da ida dos pescadores ao teatro financiada por uma entidade governamental.

Como se viu a propósito do cânone, quase tudo é passível de apropriação, e talvez a crítica mais dura que o romance efetue a respeito da peça de Cortez tenha que ver justamente com a sua passividade diante desse sistema, com o proveito de uma arte que ambiciona apenas espelhar o seu próprio tempo, sem refletir sobre ele.

“Brincadeira de rapazes”: Conspiração, de Tomé Vieira

Se *Tá Mar* incomoda o narrador e, em um grau um tanto menor, o protagonista d’*O ano* por sua solicitude em representar dado contexto com a máxima pretensão de realismo, outra categoria de narrativa da mesma época provocará, em ambos, verdadeira irritação. Muito além da contrariedade do espelho algo embaçado, o problema aqui será a exibição da publicidade ofuscante – e cabotina – daqueles tempos.

O romance recupera um tipo de criação que é paradigmática daquilo que se produziu não apenas durante o Estado Novo português, mas por toda a Europa e além-mar, e que pela sua relativa uniformidade se constituiu como um gênero narrativo, o da propaganda. Hoje a conotação negativa do termo é inegável, e há mesmo um esforço em rever generalizações feitas sobre a época, buscando-se dissociar certas criações do também inegável conjunto significativo de obras que se engajaram

na promoção deliberada e sistemática de regimes totalitários. É o caso, por exemplo, da produção documentária alemã dos anos 1930, rapidamente rotulada de propaganda do Terceiro Reich.⁹⁸

Um cuidado é igualmente necessário na abordagem de obras que surgiram no Portugal pós-1933 – e note-se como o próprio Saramago toma esse cuidado quando trata de Alfredo Cortez e mesmo da obra e das opiniões de Fernando Pessoa –, mas há casos em que a referida categorização não apenas se aplica como ajuda a entender o contexto no qual certas criações foram concebidas e ao qual buscaram se associar. Duas referências ficcionais do gênero propaganda são exploradas pelo romance e associadas na narrativa, embora, ao contrário do que já se afirmou, elas não estejam diretamente ligadas: o que as une é a ressonância comum de um tipo de discurso e de narrativa que então se popularizava em diferentes *media*.

A primeira narrativa ficcional efetivamente propagandística com que Ricardo Reis tem contato é textual e, como *Tá Mar*, vai entrar na história do protagonista por causa de suas relações com o doutor Sampaio e Marcenda. Dessa vez, porém, trata-se de uma indicação do pai da moça, feita na noite seguinte à ida ao teatro, durante um jantar entre os três no Hotel Bragança – o único, aliás, a se realizar, visto que, na vinda seguinte dos conimbricenses a Lisboa, Reis já será visto com desconfiança pelo notário. A conversa logo ruma para temas políticos, e “antes da sobremesa [Reis] já tinha declarado não acreditar em democracias e aborrecer de morte o socialismo”⁹⁹

A partir daqui a personagem transficcional vai desenvolver visões políticas que, embora em acordo com a figura do heterônimo, vão além das que lhe foram atribuídas por Pessoa; Reis agora é uma personagem dos anos 1930, respondendo às discussões e às mudanças políticas do

98. Ver Elsaesser, “Propagating Modernity: German Documentaries from the 1930s: Information, Instruction and Indoctrination”, pp. 237-260.

99. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 154.

seu tempo. Marcenda não tem nada a dizer a respeito, apaga-se, mas o doutor Sampaio se anima, diz que Reis estava “com a sua gente”, e após desfiar uma série de elogios ao Portugal transformado em que viviam, dá a sua recomendação de leitura:

Não é que se trate de um bom livro, desses que têm lugar na literatura, mas é de certeza um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente, Que livro é este, O título é Conspiração, escreveu-o um jornalista patriota, nacionalista, um Tomé Vieira, não sei se já ouviu falar, Não, nunca ouvi, vivendo lá tão longe, O livro saiu há poucos dias, leia-o, leia-o, e depois me dirá, Não deixarei de ler, se mo aconselha.¹⁰⁰

Embora já na conversa “cansado de nacionalismo tão hiperbólico”, Reis vai seguir o conselho do doutor Sampaio, e é nesse contexto que surge a já citada frase sobre a necessidade de a personagem ir além das leituras do heterônimo e “ver como se fabrica o pensar comum”, um exercício que reflete o da própria construção narrativa: para entender aquela época, a interlocução apenas com os clássicos não bastaria.¹⁰¹ E como se trata de um livro desconhecido já para o tempo da narração, e que muito provavelmente manteria esse estatuto se não fosse pela recuperação de Saramago, há uma preocupação em apresentá-lo em detalhes:

Ricardo Reis logo no dia seguinte foi comprar o livrinho, levou-o para o quarto, aí o desembulhou, sigilosamente, é que nem todas as clandestinidades são o que parecem, às vezes não passam de envergonhar-se uma pessoa do que vai fazer [...], não será menos censurável esta capa que nos mostra uma mulher de gabardina e boina, descendo uma rua, ao lado duma prisão, como se percebe logo pela janela gradeada e pela guarita da

100. *Ibid.*, p. 156.

101. *Ibid.*, p. 160.

sentinela, ali postas para não haver dúvidas sobre o que espera conspiradores.¹⁰²

O objeto livro é importante aqui, e os detalhes que o cercam, do tamanho à capa e, logo a seguir, aos títulos de capítulo citados, dão veracidade à sua recuperação. Ao mesmo tempo, esse resgate de um livro esquecido é cuidadosamente mediado pelo narrador, que desde o início não vai deixar dúvidas sobre a falta de mérito da obra.

A imagem da capa é descrita à maneira de uma *ekphrasis*, recurso bem aproveitado pelo romance, na medida em que a *ekphrasis* é inevitavelmente uma forma de interpretação. A reprodução da imagem – via combinação mediática, por exemplo, muito explorada pelo chamado romance multimodal^{–103} não teria aqui o mesmo efeito que essa sua materialização verbal. Em outras palavras, a ausência da imagem pode ser uma vantagem narrativa: o referencial mesmo assim é estabelecido, como ocorre já com as estátuas relacionadas a Camões, mas são as palavras do narrador que prevalecem.

A leitura do livro por Ricardo Reis será igualmente descrita em detalhes – todo o trecho dedicado a *Conspiração* compõe um único parágrafo que se estende por seis páginas –, e algumas frases da sinopse que *O ano* traz sugerem uma pista sobre o modo como esta e outras narrativas foram incorporadas ao romance. Afinal, por que essa referência, e não outra? Ou: como Saramago teve a ideia de ir buscar esse livro específico, talvez perdido não fora por um e outro exemplar no catálogo de algumas bibliotecas portuguesas?

A importância do jornal como referência de base para a reconstituição dos acontecimentos históricos a que procede o romance já foi explorada, mas o papel da imprensa, em especial o diário *O Século*, vai além disso. São muitas e de natureza diversa as informações fornecidas

102. *Ibid.*

103. Ver Hallet, “Non-verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel”, p. 638.

pelo jornal, e é bem provável que ele também tenha sido o ponto de partida para a recuperação dessas narrativas ficcionais que datam de 1936 – incluindo *Tá Mar* e, como se verá mais adiante, certos filmes citados no romance. O romance cita trechos de uma notícia d’*O Século* dedicada ao lançamento da novela de Vieira:¹⁰⁴

Está pois Ricardo Reis no seu quarto, bem sentado no sofá, chove na rua e no mundo [...], há cheias por toda a parte, destruições, fome de rabo, mas este livrinho irá dizer como *uma alma de mulher* se lançou na generosa cruzada *de chamar à razão e ao espírito nacionalista alguém a quem ideias perigosas tinham perturbado, sic.*¹⁰⁵

Como já se viu a propósito de outras relações intertextuais, é curioso como expressões do tipo “alma de mulher”, “ideias perigosas” etc., que poderiam parecer apenas ironia do narrador – e não deixam de sê-lo, pelo modo como são recuperadas – correspondem na verdade a uma citação. A chave para essa presença é dada no texto, visto que a citação quase literal da sinopse d’*O Século* é sutilmente marcada: o advérbio latino “sic”, o único empregado dessa forma no romance, funciona como umas aspas irônicas do narrador, assinalando o excerto de um outro texto – o ruído intertextual e intermediático.

Em termos de composição narrativa, é como se Saramago escrevesse com os jornais ao lado: a constante menção às cheias e destruições, o não menos chocante registro da fome que assolou algumas regiões do país naquele ano etc., tudo isso provém de notícias do mesmo periódico do qual se obteve a informação sobre *Conspiração*. A agenda preparatória do romance traz as referências dessa consulta, com uma anotação, entre outras, no dia 2 de fevereiro sobre o anúncio d’*O Sécu-*

104. Rosa (dir.), “Conspiração: um novo trabalho literário do jornalista Tomé Vieira”, p. 2.

105. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 160-161 (grifo meu, destacando os trechos recuperados d’*O Século*).

lo: “Tomé Vieira. ‘Conspiração.’ Novela. É importante ler”,¹⁰⁶ seguindo-se a citação literal da frase que será retrabalhada – dramatizada – no romance, em que “tarefa” se transforma em “generosa cruzada”.

E não há dúvidas de que Saramago foi ler a novela de Vieira. O espólio depositado na BNP traz, entre os materiais preparatórios d’*O ano*, onze folhas de fotocópias de *Conspiração*, correspondendo a páginas selecionadas dos capítulos VI a X e XII – o cap. VII, “A filha do senador”, é o que está mais representado, com quatro folhas fotocopiadas. Em quase todos os casos, a marginália dessas fotocópias corresponde à transcrição de trechos de outras páginas, alguns dos quais são citados no romance, como as frases que servem de conclusão ao resumo da leitura do livro: “a nação deve ser uma coisa assim como uma casa onde há muitos filhos e o pai tem de dar ordem à vida para a todos criar. Ora os filhos se não forem devidamente educados, se não tiverem respeito ao pai, tudo vai mal e a casa não resiste”.¹⁰⁷ A única anotação que difere é a primeira, na margem esquerda da página 66, que apresenta uma pequena biografia do autor de *Conspiração*:

Nasceu em Granja (Monte Real) a 30.7.1900. Ligou-se ao Século em 1925, onde esteve 13 anos. Também contribuiu em A Noite, Portugal e Cidade. Em 1945 foi diretor de redacção de A Vitória, cargo que ocupa no Diário de Notícias, para onde entrou como redator em 1939.¹⁰⁸

Alberto Tomé Vieira, como bem anotou Saramago, foi um jornalista que passou por diversos periódicos, mas sobre quem há poucos registros, para além dos textos que assinou, a ponto de mesmo a data

106. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: agenda de 1983*.

107. A citação corresponde a um trecho da p. 70 (não fotocopiada, cap. VI) transcrito na margem esquerda da p. 90 (Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: fotocópias da obra ‘Conspiração’*). Sublinhe-se que Saramago atualiza a ortografia, a acentuação e a pontuação de Vieira nas transcrições feitas no romance.

108. *Ibid.*, p. 66 (grifos no original).

da sua morte ser desconhecida.¹⁰⁹ Sabe-se, porém, que em 1936 Vieira era redator d'*O Século* e que codirigiu com Mário Pires *O Crime: publicação de assuntos criminais*, revista quinzenal de tom sensacionalista que chega a ser mencionada n'*O ano*.¹¹⁰ *O Crime* teve uma curta duração (seis números, de abril a julho de 1936), mas, um pouco como *O Século*, dedicou um espaço significativo à publicidade da novela de Vieira.¹¹¹

Não se sabe se *Conspiração* foi uma obra de alguma forma encomendada, mas é mais provável que não, já que os temas de que trata – anticomunismo, nacionalismo – parecem ser caros ao autor, um “jornalista patriota”, nas palavras do doutor Sampaio, e que volta a ser referenciado mais para o final do livro quando Reis, tentando contradizer Lídia, menciona uma notícia de Tomé Vieira sobre um caso de “bolchevistas” que “arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo”.¹¹² Tomé Vieira, sua novela e mesmo os periódicos a que o jornalista está associado vão adquirindo assim um valor simbólico n'*O ano*, de modo que desconstruí-los é uma forma de o romance também deslegitimar o tempo e a política ao qual eles remetem.

A história de *Conspiração* e as premissas que estão por trás dela de fato são úteis para entender certos lugares-comuns da época, associados ao programa populista do Estado Novo. O nome de Salazar não aparece, porém, em nenhum momento do livro,¹¹³ mas a sua presença é aludida,¹¹⁴ e o modo como a narrativa se constrói visa valorizar o tempo

109. Cfr. Correia, “Ficha histórica: *O Crime*”, p. 1.

110. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 309.

111. Todos os números trazem ao menos um anúncio dedicado a *Conspiração*. Destaca-se a publicidade do n. 5, que ocupa toda a última página (*O Crime*, 16 jun. 1936, p. 16).

112. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 462.

113. Conforme já fora indicado num raro artigo dedicado exclusivamente a essa novela de Vieira (Guerreiro, « Le roman *Conspiração* de Tomé Vieira : la fiction au service de la propagande salazariste », p. 2).

114. Vieira, *Conspiração*, pp. 93, 100.

e os princípios da ditadura, marcando oposições entre um passado decadente e um presente próspero, entre a revolução republicana de 1910 e a “revolução sem tiros” de 1926, entre os políticos corruptos de outrora e os “administradores” honestos de então, entre, enfim, a doutrina e as “rapaziada[s]” comunistas de uns poucos e “a idéia nacionalista que germinava, após tantos anos de ausência duma doutrina nacional”.¹¹⁵

Um narrador onisciente conduz a história, pintando com tons alegres os novos tempos e com cores vermelhas as oposições pontuais, mas é também pela boca das personagens que alguns dos principais acontecimentos são narrados e que opiniões contrárias são expostas. A estrutura e o desfecho da narrativa não deixam dúvidas sobre a ideologia do livro: a história é de regeneração e de conversão ao nacionalismo.

Carlos Duarte, filho de um lavrador de Monte Real e estudante de Direito em Lisboa, “sonhador e romântico”, é influenciado por colegas e participa de uma greve acadêmica, na qual ele desfralda a bandeira vermelha dos revoltados.¹¹⁶ Ele é o único que acaba preso. Isolado no Aljube, o rapaz recebe apenas a visita de sua colega Marília de Sousa, filha de um senador republicano, moça “magnífica” que vai confortá-lo e que “delicadamente [...] tinha-o censurado”.¹¹⁷ Carlos é, enfim, solto, tendo sido convencido por Marília, como o pai da moça, a não se meter mais “em conspirações, em política”.¹¹⁸ O rapaz chega mesmo à conclusão de que a experiência na prisão política foi positiva: “Às vezes tenho a impressão de que me fez bem vir para aqui. Se soubesse como se aprende a conhecer o mundo, enclausurado o corpo numas paredes nuas...”.¹¹⁹ O final é clássico: casamento, paisagem bucólica e promessa de felicidade.

115. *Ibid.*, pp. 19, 27, 58. As citações são feitas conforme a ortografia do original.

116. *Ibid.*, p. 60.

117. *Ibid.*, pp. 62-63.

118. *Ibid.*, pp. 114, 160.

119. *Ibid.*, p. 119.

A versão da novela de Vieira presente n'*O ano* segue as linhas gerais da trama, mas aqui o narrador se faz notar, comenta e altera algumas cenas. Marília recebe o destaque que *Conspiração* já lhe dá, mas o seu papel na engrenagem da narrativa é reforçado e mesmo ironizado: ela não apenas será indicada como responsável por tirar Carlos da prisão, como se afirma ser ela a informante que delata os dois grupos conspiradores temporariamente ligados, isto é, os comunistas e os políticos destituídos pelo regime, incluindo o seu pai.

Os longos diálogos entre Marília e Carlos são resumidos, e as censuras “delicadas”, e prolixas, da moça transformam-se numa fala mais franca saída da pena de Saramago: “tem de concordar, Carlos, que foi uma loucura irresponsável meter-se em greves académicas que nunca trouxeram nada de bom, já pensou nos trabalhos que eu vou ter para o tirar daqui”.¹²⁰ A resposta de Carlos é parcialmente citação – “Tem razão, Marília, e quanta, mas olhe que a polícia nada apurou de mau contra mim...” –,¹²¹ e a jovial conclusão dos dois, em coro, que na novela faz parte da mesma fala de Carlos, é exclusiva d'*O ano*: “Brincadeira[s] de rapazes, disseram ambos em coro, esta conversa passava-se na prisão, no parlatório, é assim o mundo carcerário”.¹²² Até a aldeia de origem de Carlos – Monte Real, no distrito de Leiria, região onde Vieira nasceu –, é alterada para um lugar mais próximo do contexto narrativo de Reis:

Lá na aldeia, por acaso também no distrito de Coimbra, outro lavrador, pai da gentil menina com quem este Carlos há de vir a casar-se mais para o fim da história, explica numa roda de subalternos que ser comunista é ser pior que tudo, eles não querem que haja patrões nem operários, nem leis nem religião, ninguém se batiza, ninguém se casa, o amor não existe, a mulher

120. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 162-163.

121. *Ibid.*, p. 163. O trecho grifado corresponde à resposta de Carlos em *Conspiração*, p. 113.

122. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 163. A versão no plural é a da fala de Carlos em *Conspiração*, pp. 113-114.

é uma coisa que não vale nada, todos a ela podem ter direito, os filhos não têm que dar satisfação aos pais, cada um governa-se como entender.¹²³

O discurso em questão é uma citação indireta de falas do sr. Alves,¹²⁴ pai de Isabel, com quem Carlos forma par no início da narrativa, contra a vontade das famílias e por divergências políticas, à la *Romeu e Julieta*. O desfecho que o trecho do romance antecipa não corresponde, porém, ao de *Conspiração*. No epílogo deste, temos um Carlos, recém-formado, indo ver o pôr do sol com a esposa, Marília, no “alto da rainha santa” e ficamos sabendo, pela conversa dos dois pais ex-rivais, o sr. João Duarte e o sr. Alves, que Isabel se casou com o professor da província, ali chegando enquanto Carlos estava fora e de quem depois ainda se torna amigo.¹²⁵

Seja como for, a versão de Saramago não se pretende um mero resumo do texto de Vieira, mas canibaliza-o, recontando-o de maneira a marcar o ridículo das personagens e das suas conclusões. Terminada a leitura daquelas pouco mais de 160 páginas, Ricardo Reis sentencia: “Que estupidez, com tal exclamação se paga do doutor Sampaio, ausente”.¹²⁶

Toda essa recuperação e adaptação da novela de Vieira, que inclui excertos inteiros do original, com destaque para a longa citação indireta do discurso do narrador de *Conspiração* sobre as glórias do regime,¹²⁷ tem uma função importante na narrativa, contribuindo para apresentar o discurso político que vigorava no tempo e no Portugal em que Ricardo Reis é situado: é, pois, um outro doutor Sampaio quem

123. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 163.

124. Vieira, *Conspiração*, pp. 66-67.

125. *Ibid.*, pp. 162-163.

126. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 164.

127. Discurso que começa com “A situação do país merece à imprensa estrangeira referências entusiásticas” e prossegue até “as suas doutrinas transformam-se em apostolados” (*ibid.*, p. 162), retomando todo o primeiro parágrafo do cap. VIII de *Conspiração* (Vieira, *Conspiração*, pp. 99-100).

está falando ali, são esses também os ecos de palavras impressas em jornais como *O Século*.

Nesse sentido, pode-se falar novamente em *mise en abyme*, como se viu a propósito de *The God of the Labyrinth*, na medida em que esses livros dentro do livro constroem um diálogo com a narrativa de Ricardo Reis, não são meros objetos decorativos. Não obstante, pela própria natureza dos dois textos, a relação que *O ano* estabelece com eles será bastante diferente: aqui não se trata de um “pseudometatexto”, de uma continuação de um livro que não existe senão como referência ficcional, mas de uma hipertextualidade quase paródica, que utiliza elementos do texto original para desacreditá-lo. E se Ricardo Reis não consegue ler mais do que umas poucas páginas do livro borgiano de Herbert Quain, *Conspiração* será lido de capa a capa, numa só tarde: o referente, afinal, tem um peso na extensão das relações intertextuais.

Sublinhe-se por fim que, no caso de *Conspiração*, aquele mundo de “intrigas da cidade”, segundo descrição publicitária d’*O Crime*,¹²⁸ é uma representação em escala reduzida e romantizada do mundo que Reis será obrigado a confrontar, com os seus maniqueísmos políticos, os seus conflitos e mesmo as suas conspirações. Logo depois da leitura, o protagonista se verá na posição de suspeito, investigado pela PVDE, e, quando dela recebe uma contrafé, a sua reação ecoa aquela leitura recente: “mas porquê, ó deuses, se eu nada fiz que me possa ser apontado, não devo nem empresto, não conspiro, ainda mais me convenço de que não vale a pena conspirar depois de ler a *Conspiração*, obra por Coimbra recomendada”.¹²⁹

O imaginário do livro de Vieira, conforme é apresentado n’*O ano*, serve para condensar e ironizar o imaginário idealizado do regime, mas Reis, por mais aborrecida que tenha julgado a novela, demora para entender os problemas dos dois mundos, isto é, aquele da ficção

128. Vieira (dir.), “Novidade literária”, p. 16.

129. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 198.

propagandística e aquele da realidade política do seu entorno. Apenas no final do livro, diante da resposta violenta das autoridades a uma autêntica conspiração, a personagem terá, enfim, uma espécie de catarse, emocionando-se com a trágica Revolta dos Marinheiros, acontecimento que tanto se opõe ao idílio político do regime fortemente propagandeado naquele ano de 1936.

“Ein gross plano do polizei”: A revolução de maio, de Lopes Ribeiro

Quando se trata de narrativas ficcionais a serviço da propaganda salazarista, uma obra se impõe como referência incontornável: o filme *A revolução de maio*, de António Lopes Ribeiro, é das produções ideológicas mais expressivas do regime e, como tal, foi bem aproveitado por Saramago. Em termos cronológicos, o filme se encaixa perfeitamente na história d’*O ano*, pois, embora tenha sido lançado apenas em 1937, foi em 1936 que começou a ser rodado e é nesse ano que a história se passa.

Em consonância com a dinâmica própria do romance de revelar processos diversos de criação de narrativas – da construção mitológica de Pessoa e Camões à promoção de um folclorismo nacionalista, como se viu em *Tá Mar* –, o narrador vai operar aqui como uma câmera por trás da câmera, posição particularmente importante porque, nesse caso, é menos o resultado em si que interessa, isto é, o objeto artístico do filme realizado, e mais a sua produção: suas razões de ser, suas condicionantes, suas influências e seus criadores, devidamente creditados no romance.

A revolução de maio é um marco por diversas razões: nos anos 1930, a indústria cinematográfica portuguesa era modesta para os padrões estrangeiros, e o público mal começara a se habituar aos filmes falados em português – data de 1931 o primeiro filme sonoro do país, *A Severa*, dirigido por Leitão de Barros –, de modo que o investimento e a projeção que a película recebeu caracterizavam uma novidade. Além disso, eram conhecidas as reservas do presidente do conselho em re-

lação ao cinema e a quaisquer produções dispendiosas, e o fato de ter sido o único longa-metragem de ficção inteiramente produzido pelo SPN torna o filme particularmente significativo.¹³⁰

O seu caráter propagandístico, porém, não tem nada de original num contexto mais amplo, associando-se o filme a um tipo muito particular de cinema que já se vinha fazendo em outros regimes totalitários, o que não só não passou despercebido para a época como era um fator considerado digno de nota: mal começadas as gravações, o *Cinéfilo* já publicava um artigo sobre “O cinema e as ditaduras”, ressaltando o modo como “os ditadores têm-se interessado mais pelo desenvolvimento da Sétima Arte de que os governantes dos regimes parlamentares”.¹³¹ E Portugal não haveria de ficar para trás, segundo José da Natividade Gaspar:

Em Portugal, a ditadura parece também disposta a encarar a causa cinematográfica com uma atenção ausente nas precedentes formas de govêrno, e temos já, como prova flagrante, o primeiro filme nacional em laboração, *Revolução de Maio* [...]. Não estamos pois longe de reconhecer as vantagens dos regimes ditadoriais [*sic*] no campo do Cinema, principalmente quando, como já é feito nalguns países, a arte e o espectáculo não são sacrificados exclusivamente aos fins políticos.¹³²

Em março de 1936, Augusto Fraga já havia tratado do mesmo tema no *Cinéfilo*, ainda que num tom menos elogioso à pátria:

Como sempre, fomos os últimos, e depois de filmes como *Potenkine*, *A Mãe*, *Linha Geral*, *Comícia Nera*, *Jugend erlobt Heimat* e *Haende am Werk*,

130. Cfr. Vieira, *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*, pp. 29-30. Sobre as reservas de Salazar, ver pp. 11-13.

131. Gaspar, “O cinema e as ditaduras”, p. 2.

132. *Ibid.*

alguém acorda dum sono que parecia eterno e se propõe a realizar uma produção de intuítos de propaganda da ideologia que rege actualmente Portugal.¹³³

Com maior ou menor ênfase, a defesa desse gênero de cinema, da sua utilidade e mesmo da sua necessidade no contexto político de então vinha quase que forçosamente acompanhada de uma ressalva de que toda essa propaganda não acarretaria perdas em termos estéticos: *Revolução* prometia “agradar a gregos e a troianos” reunindo “as indispensáveis qualidades de espectáculo”.¹³⁴ Mais explicitamente, segundo ainda outro cronista escrevendo em defesa do filme, “é conveniente explicar que propaganda não é reclamo estilo *bacalhau a pataco* e *casas de graça*, mas sim uma missão a cumprir, baseada em elementos reais e com um fim superior”, de modo que “*Revolução de Maio* será uma obra de propaganda na verdadeira acepção do termo”.¹³⁵

Toda essa preocupação é reveladora do esforço em promover o filme antes mesmo do seu lançamento, mas é também sintomática de uma discussão que já há algum tempo pende para outro polo e que de alguma forma está presente n’*O ano*. Se no Portugal dos anos 1930 a associação da arte a um propósito político já podia gerar desconfianças – como se depreende das repetidas defesas dos cronistas de cinema –, hoje a recepção de obras dessa natureza é, em geral, bastante negativa, e parte da conotação pejorativa que o termo assumiu tem que ver com a época recuperada pelo romance de Saramago e, mais especificamente, com um tipo de produção que, em 1936, ainda era uma referência para muitos: a propaganda nazista.¹³⁶

133. Fraga, “Iniciaram-se as filmagens de *Revolução de Maio*”, p. 26. Todas as citações seguem a ortografia dos textos originais, incluindo-se os erros em referências a títulos e nomes.

134. *Ibid.*, pp. 26-27.

135. Felgueiras, “A *Revolução de Maio* em marcha”, p. 4 (grifos no original).

136. Welch, “Introduction: Propaganda in Historical Perspective”, p. xv.

Embora o termo remonte ao século XVI, tendo surgido no âmbito da Contrarreforma, com a *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (Sagrada Congregação para a Propagação da Fé) instaurada pelo papa Gregório XV em 1622, logo passando a designar qualquer organização destinada a propagar uma doutrina e, por metonímia, a doutrina em si,¹³⁷ é no século XX que o seu uso se tornará generalizado: este será a “era da propaganda”, conforme expressão de Anthony Pratkanis e Elliot Aronson.¹³⁸

Todo esse alcance tem que ver ainda com o modo como a propaganda vai se transformar em uma arma de guerra na primeira metade do século XX, com líderes políticos cada vez mais conscientes do seu poder e das ferramentas mediáticas ao seu dispor. Não por acaso então, o Ministério da Propaganda foi o primeiro a ser constituído quando da ascensão do nazismo, tendo sido estabelecido por decreto presidencial em março de 1933 e ficando sob a responsabilidade de Joseph Goebbels, para quem o cinema era uma ferramenta decisiva de mobilização social, na medida em que permitia conjugar propaganda com uma forma de entretenimento popular, o que potencializaria a sua eficácia.

Portugal, por sua vez, institui já em setembro de 1933 o seu Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), com o qual Salazar assumia abertamente “a propaganda como um ‘instrumento de Governo’, na linha aliás do que haviam por essa época feito os seus congéneres alemão e italiano”.¹³⁹ Institucionalizada a propaganda em Portugal, não tardou para que o cinema, como ocorreu em outros regimes totalitários, fosse instrumentalizado em favor da promoção do Estado Novo, recorrendo-se sobretudo à forma documental, marca registrada do cinema alemão da época. Só entre 1933 e 1936, o SPN produziu “mais de duas dezenas de documentários que registam as comemorações oficiais, os

137. *Ibid.*, p. xvi.

138. Do título de seu livro, *Age of Propaganda: The Everyday use and Abuse of Persuasion*.

139. Cfr. Ramos do Ó, verbete “SPN”, in Rosas e Brito (orgs.), *Dicionário de História do Estado Novo*, v. I, pp. 893-894.

lançamentos de navios, o ‘Douro’ e o ‘Dão’, os acontecimentos quotidianos [...] e as manifestações do regime”.¹⁴⁰

Não obstante, conforme a reclamação de Fraga, faltava ainda explorar aquele gênero já então preferido do público e que veio a dominar a arte cinematográfica: o longa-metragem ficcional. Suprindo essa lacuna e espelhando-se em produções análogas, o filme *A revolução de maio* será concebido e vendido como a “epopeia construtiva do Estado Novo”,¹⁴¹ buscando, como preconizava Goebbels, fazer chegar a sua mensagem pela via do entretenimento – um objetivo prontamente assumido pelo diretor Lopes Ribeiro.¹⁴²

Como é próprio do gênero, que prima pela simplicidade e pela repetição para reforçar a sua mensagem,¹⁴³ uma narrativa arquetípica de redenção domina a trama, com direito à figura feminina salvadora que vai servir simultaneamente de guia – uma Beatriz à portuguesa – e par romântico, aspectos que serão comentados pelo narrador d’*O ano*, em focalização a partir de Reis:

Começaram as filmagens da Revolução de Maio que conta a história de um foragido que entra em Portugal para fazer a revolução, não aquela, outra, e é convertido aos ideais nacionalistas pela filha da dona da pensão onde vai hospedar-se clandestino, esta notícia leu-a Ricardo Reis primeira, segunda e terceira vezes, a ver se libertava um impreciso eco que zumbia no fundo recôndito da memória, Isto lembra-me qualquer coisa, mas das três vezes não consegui, e foi quando já passara a outra notícia, greve geral na

140. Ver Heloisa Paulo, “Imagem em movimento: o documentarismo no Estado Novo e a representação do povo (1933-1950)”, p. 2.

141. Conforme expressão de um artigo não assinado no *Cinéfilo* (Lopes, dir., “A Revolução de Maio”, p. 7).

142. Ver artigo de Lopes Ribeiro no *Cinéfilo*, em que afirma resumir-se num mesmo objetivo servir ao cinema e ao público português, servir à propaganda de Portugal e à “política de Salazar” (“Os quatro pontos cardiais de Revolução de maio”, pp. 2-3).

143. Princípios defendidos por Goebbels, citado em Welch, *Propaganda and the German Cinema: 1933-1945*, p. 34.

Corunha, que o ténue murmúrio se definiu e tornou claro, nem sequer se tratava de uma recordação antiga, era a Conspiração, esse livro, essa Marília, a história dessa outra conversão ao nacionalismo e seus ideais, que, a avaliar pelas provas dadas, sucessivas, têm nas mulheres ativas propagandistas, com resultados tão magníficos que já a literatura e a sétima arte dão nome e merecimento a esses anjos de pureza e abnegação que procuram fervidamente as almas masculinas transviadas.¹⁴⁴

O eco da novela de Tomé Vieira, lida por Reis no mês anterior e descrita em detalhes uma centena de páginas antes, é bem marcado no trecho, insistindo-se a seguir na personagem mariana prototípica que a Marília de *Conspiração* e a Maria Clara de *Revolução* encarnam.¹⁴⁵ Trama, personagens, propósitos e mesmo a cronologia das obras ensinam uma aproximação narrativa que o romance soube explorar, reforçando o tipo de discurso e de ficção que marcou aquele período de 1936-1937. Contudo, até onde se sabe, não há uma relação direta entre a novela e o filme e não se pode afirmar, por exemplo, que a primeira tenha servido de inspiração para o segundo;¹⁴⁶ nenhum crédito é dado no filme ou nos jornais da época consultados, inclusive n' *O Século*, do qual Vieira era redator.

Já no que se refere à elaboração do romance, o ponto de partida da recuperação de ambas as narrativas parece ter sido o mesmo: como no caso de *Conspiração*, é do jornal que provêm os detalhes iniciais do filme.¹⁴⁷ A referência é, de certa forma, indicada n' *O ano* – no trecho em questão, acompanhamos um dos vários momentos em que Ricardo Reis lê jornais – e anotada na agenda preparatória do romance, na entrada de 26 de março.

144. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 283-284.

145. *Ibid.*, p. 285.

146. Como indicou, por ex., Barbosa, *Labrys: Saramago, Pessoa e Borges de mãos dadas*, p. 106.

147. Rosa (dir.), “Revolução de Maio”: iniciaram-se ontem as filmagens desta película, editada pelo S.P.N.”, p. 2.

O argumento do filme saiu da pena conjunta do próprio diretor do SPN, António Ferro, e do realizador Lopes Ribeiro, que por alguma razão preferiram usar pseudónimos nos créditos.¹⁴⁸ Esse argumento é fielmente resumido n’*O ano*, mas a essa breve sinopse soma-se a referida comparação com *Conspiração* que, no contexto do romance, não é lisonjeira. Senão por um episódio pontual reencenado mais para o fim do livro, de que se falará adiante, a recuperação d’*A revolução de maio* não vai muito além dessas linhas gerais do enredo; a ênfase aqui está, na verdade, em um certo *déjà-vu* narrativo que, contrastando com todas as pretensões grandiosas em torno da realização do filme, torna-o ridículo por seu simplismo, por sua falta de originalidade.

Mais do que colocar novela e filme lado a lado, o que por si só é irônico, dadas as proporções oficiais e históricas de um e outro, o romance como que hierarquiza as narrativas, fazendo *Revolução* – uma produção dispendiosa, elaborada sob os auspícios do Estado Novo, um marco inevitável da história do cinema português – remeter a uma novela modesta e desconhecida composta por um jornalista também incógnito e, pelo modo como fora apresentado, com habilidades de escrita questionáveis. Em outras palavras, *Conspiração*, de cuja leitura nem o narrador nem Ricardo Reis saíram com boas impressões, vai mediar a recuperação da obra que deveria ser a joia do SPN, do que se conclui que, não obstante a disparidade de esforços e investimentos das duas, o resultado é basicamente o mesmo – “Que estupidez”, diria Ricardo Reis –, com a balança ainda pesando para o lado da novela de Vieira, que ao menos teve a ideia primeiro.

Destituída desde o princípio de toda pompa e circunstância, *A revolução de maio* vai contribuir para compor o cenário da época que se está recuperando, como registro histórico de um tempo, de um pensa-

148. O argumento do filme foi atribuído a Jorge Afonso e Baltazar Fernandes, pseudónimos, respectivamente, de António Ferro e Lopes Ribeiro (cfr. Vieira, *Cinema no Estado Novo*, p. 181, nota 47).

mento e mesmo de uma forma de fazer cinema, de produzir entretenimento e de vender ideologias. A referência intermediática é explícita e implícita. Num primeiro nível, outro *medium* é citado, e aquilo que lhe é inerente, como o processo de filmagem, seus artificios e efeitos, é mencionado e discutido, com o cinema de modo geral ocupando um espaço significativo no livro.

Outro exemplo desse tipo de referência são os filmes a que Ricardo Reis assiste e que são alvo de comentários na narrativa, como *As cruzadas* (*The Crusades*, 1935), de Cecil B. DeMille, nome fundador do cinema norte-americano; trata-se de outra história de conversão e redenção, nesse caso do rei Ricardo “Coração de Leão” (Henry Wilcoxon), que deixa de lado a sua infidelidade graças aos milagres que presencia e à intervenção de sua bela e piedosa esposa, a princesa de Navarra (Loretta Young). Sobre esse filme o narrador dirá, com não pouca ironia: “que fé, que ardorosas batalhas, que santos e heróis, que cavalos brancos, acaba a fita e perpassa na Rua de Eugénio dos Santos um sopro de religião épica, parece cada espectador que transporta à cabeça um halo, e ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens”.¹⁴⁹

Quanto ao segundo nível, pode-se dizer que há referências intermediáticas implícitas no modo como *O ano*, remetendo ao filme e, depois, reencenando-o, toma de empréstimo a sua atmosfera, as suas cores, o seu som: é como se o próprio romance se transformasse em um filme em preto e branco dos anos 1930. A transposição dessa atmosfera talvez fique mais clara para o leitor que tenha alguma familiaridade com *A revolução de maio*, ou mesmo com o cinema da época de modo geral, mas a remissão ao *medium* por si só já possibilita, cognitivamente, uma permutação intermediática de que Saramago gostava de se valer.

149. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 109.

Para além desse diálogo mais virtual, há de fato pontos de contato interessantes com o filme em termos de cenário, montagem e narrativa. Compare-se, por exemplo, a conhecida abertura do romance com o início de *Revolução*. Após uma introdução com cenas de batalha, em referência ao título do filme, e com os créditos iniciais, incluindo a menção à presença de “imagens documentárias autênticas” do SPN, *A revolução de maio* abre-se com tomadas panorâmicas do Tejo sendo atravessado por grandes navios, com a capital portuguesa ao fundo e a legenda “Certa manhã de 1936, em Lisboa”. Logo em seguida somos apresentados ao chefe Moreira (Alexandre de Azevedo) e ao agente Sobral (Luís de Campos) que acompanham no cais a chegada dos barcos, esperando deter César Valente (António Martinez), um português que fugira do país após a mudança do regime e que, segundo um radiograma interceptado, agora retornava.

Apesar da eficácia e seriedade com que as forças de ordem são desde o início retratadas, César Valente escapa, embalado por uma trilha sonora de suspense, e vai parar numa celebração de lançamento à água de um navio da armada, onde ouve um discurso sobre o “ressurgimento da nação” e onde enfim conhece Maria Clara (interpretada pela cantora Maria Clara), com quem de imediato estabelece uma relação pitoresca e providencial. O restante do filme decorre nesse ritmo, intercalando roteiros de filme policial, gravações de documentários e de discursos ufanistas, e cenas de comédia romântica.

É bem outro o ritmo e o estilo d’*O ano*, mas o cenário é o mesmo, só que pintado com tons mais sombrios, igualmente apoiados em autênticas fontes documentais. A comparação pode ser feita ainda em outros planos: Ricardo Reis será o emigrado de retorno a Portugal após uma longa ausência motivada por razões políticas, que também encontra um país mudado e um governo constantemente alardeando essa mudança, sem conseguir, porém, que a sua propaganda surta o mesmo efeito no protagonista e nos conspiradores de modo geral. Marcenda encarna a versão da moça de família respeitável, mas triste,

já consciente do papel que lhe cabe naquele enredo e de certa forma recusando-se a cumpri-lo: apaga-se nas discussões políticas, não aceita se casar com Reis.¹⁵⁰

Uma carta, um encontro num miradouro, um velho assistindo a tudo enquanto finge que lê um jornal: elementos que estruturam cenas tanto do filme quanto do romance, com desdobramentos opostos. Mas o alvo maior da recuperação intermediática que o romance faz desse filme é a polícia política, o verdadeiro herói d'A *revolução de maio*. Se no filme a polícia política é benévola e complacente – o velho do jornal, por exemplo, é na verdade o chefe Moreira disfarçado, que não prende César por pena, pois acredita que ele “tem coração” –, o retrato que *O ano* pinta dos seus agentes é bem diferente:

O Victor está nervoso. Esta missão é de grande responsabilidade, nada que possa ser comparado à rotina de seguir suspeitos, de aliciar gerentes de hotel, de interrogar moços de fretes que declaram tudo logo à primeira pergunta. [...] Um dos ajudantes do Victor sopesa o pé de cabra com que destroncará a porta, outro enfia os dedos da mão esquerda numa soqueira de ferro, são homens habilíssimos nas respetivas artes, por onde passam deixam um rasto de gonzos destroçados e maxilares partidos.¹⁵¹

Esse é o início do capítulo 17, já estamos perto do fim do livro e familiarizados com a personagem do Victor, o agente que segue os passos de Ricardo Reis e que é reconhecível de longe por seu característico cheiro de cebola – um *Leitmotiv*, à maneira do assobio do assassino de *M* (1931), de Fritz Lang.¹⁵²

150. *Ibid.*, p. 285.

151. *Ibid.*, pp. 433-434.

152. Longa que consta da lista de filmes assistidos por Saramago entre 1976 e 1991 e anotados em agendas pessoais (*M* teria sido visto a 10 jun. 1979), *cf.* Gómez Aguilera, *José Saramago: a consistência dos sonhos: cronobiografia*, p. 163.

Embora Reis seja antirrevolucionário e, portanto, muito mais inocente que o protagonista de *Revolução*, ele é visto como suspeito, um potencial conspirador que não é alvo da mesma condescendência com que o comunista César Valente é tratado. Tanto que, pelo modo como o romance constrói a personagem de Victor em relação a Reis, ficamos desconfiados de que a missão de que fala o texto, mais importante que as anteriores – todos episódios ligados à história do protagonista –, tem que ver com Reis. Um assalto noturno “fulminante” se prepara a um prédio residencial:

O silêncio é total, a atmosfera tornou-se irrespirável, elétrica, de tensão acumulada, agora vão todos tão nervosos que nem dão pelo cheiro do chefe, quase se poderia dizer que cheira tudo ao mesmo. [...] É a vez do Victor. Com o punho cerrado desfere na porta as quatro pancadas do destino, solta um berro, Polícia [...] O Victor ri de gozo, Tudo preso, tudo preso [...] Ou falam, ou ficam aqui todos mortos, os ajudantes firmam a pontaria das pistolas, o da soqueira aconchega os dedos, então o realizador diz, Corta.¹⁵³

Nesse momento descobrimos que estamos num filme, que acabamos de acompanhar as filmagens de uma típica cena de invasão policial que, em princípio, não tem nenhuma relação com Reis. Valendo-se do tom de mistério inicial do capítulo, o cenário cinematográfico vai sendo construído e revelado pelo texto: o escuro da noite, o fio de luz escapando pelas janelas do prédio, a rua deserta, e então vultos, luzes que se acendem subitamente, gritos. A ação é rápida, tudo se passa no espaço de um parágrafo, de uma tomada.

Toda essa cena policialesca tem fundamento no filme, ainda que as diferenças sejam consideráveis. Em *A revolução de maio*, a montagem resulta num anticlímax, pois o episódio é longo, a ação é lenta e algo paradoxal, quase como se os conspiradores estivessem esperando para

153. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 435-436.

serem presos e a polícia não precisasse fazer mais do que empurrar uma porta, deixando César Valente escapar de propósito antes do assalto – do que decorre que, até nesse ponto, arrisco afirmar, o filme que Saramago constrói na narrativa é bem mais interessante e envolvente.

Seguindo a narrativa original, n' *O ano* os conspiradores são presos, com exceção justo do líder do grupo, e isso para o desgosto de Victor, um ator fazendo o papel de si mesmo:

O Victor ainda vai no balanço dos desabafos, não consegue calar-se, o caso para ele é a sério, Dez homens para prenderem cinco, e deixam escapar o principal, o cabeça da conspiração, mas o realizador intervém, bem-disposto, a filmagem correu tão bem que não precisa de ser repetida, Deixe lá, não se amofine, se o prendêssemos agora acabava-se a fita, Mas, ó senhor Lopes Ribeiro, a polícia fica malvista [...]. Estão nesta conversação quando se aproxima o operador, alemão, vindo da Alemanha, que diz, e o realizador entende-o, é natural, falou quase em português, Ein gross plano do polizei, também percebeu tudo o Victor, pôs-se imediatamente em posição, o assistente bateu a claquete, trás, A Revolução de Maio, segunda vez, ou qualquer frase da mesma gíria.¹⁵⁴

Nessa transposição intermediática do filme para o texto literário, um tipo de adaptação menos comum, *O ano* vai colocar em primeiro plano o processo de criação cinematográfica em si, com Lopes Ribeiro e Isidoro Goldberger – o diretor de fotografia alemão – fazendo uma ponta no romance de Saramago. A gravação dessa cena específica, que ocorreu na noite de 3 de julho de 1936, foi alvo de outra notícia d' *O Século*,¹⁵⁵ indicando a presença de figurantes bem realistas ao lado do elenco habitual: doze guardas da Polícia de Segurança Pública, um

154. *Ibid.*, pp. 436-437.

155. Rosa (dir.), “A Revolução de Maio: no bairro da Liberdade realizou-se ontem a filmagem de algumas cenas”, p. 6.

grupo que poderia muito bem ter sido liderado por algum Victor. Tal notícia também foi anotada na agenda preparatória do romance, na entrada de 4 de julho.

Na agenda e, depois, no romance, a personagem do Victor surge como fio condutor de acontecimentos simultaneamente reais, isto é, a gravação, e ficcionais – a trama policial do filme. Como ocorre já no caso da criação da personagem de Ricardo Reis, Saramago associa e reconstrói esses dois mundos, aquele da História e aquele da ficção, de maneira a que um e outro sejam repensados naquilo que têm de problemático, nos desdobramentos das suas narrativas, na ética das suas personagens. Um romance como *O ano* é uma máquina do tempo que permite o acesso a mais de um mundo, como um filme em preto e branco feito na década de 1980 que recria determinado período histórico ao mesmo tempo que dá vida às suas ficções.

Toda essa revisitação histórica e ficcional é marcada por um movimento de dentro para fora, pois é do interior das diversas narrativas recuperadas que parte a crítica do romance. Sublinhe-se, no caso de *Revolução*, o modo como a polícia política é descaracterizada, ou mesmo ridicularizada, por meio da própria narrativa que se propôs a fazer o seu elogio. Daí que a propaganda do sistema que a personagem do Victor encarna não se sustente: ela se revela incoerente, absurda, diante da violência e do mau-caratismo desse figurante d'*O ano*, mas também diante dos clichês da narrativa original, da “ingénua da Revolução de Maio”,¹⁵⁶ da passividade e conversão suave dos conspiradores.

Há ainda uma incoerência de base da propaganda que já foi destacada a propósito do filme de Lopes Ribeiro e que, no romance, é ressaltada por essa mistura de narrativas e personagens, pelo acréscimo à história original de outros agentes e conspiradores: o próprio fato de se fazer propaganda e de anunciá-la como tal deixa transparecer que o mundo idealizado do filme não é a regra e que há muitos outros

156. A expressão é do narrador de Saramago (*O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 449).

Césares a convencer. Nas palavras de Patrícia Vieira, “a necessidade da propaganda mostra que a versão salazarista da verdade estava longe de ser hegemônica e reconhece a força de visões distintas da realidade”.¹⁵⁷

Não é de estranhar, então, que esse tipo de narrativa abertamente propagandística não tenha feito muito sucesso; sabe-se que foi baixa a bilheteria tanto d’*A revolução de maio* quanto do filme seguinte de Lopes Ribeiro, *Feitiço do império* (1940), que fazia a propaganda do império colonial.¹⁵⁸ Isso pode ajudar a explicar o fato de o SPN posteriormente ter mudado de estratégia, intervindo de maneira menos direta na produção de longas-metragens e optando por apoiar, via subsídios, sobretudo filmes históricos que celebravam as glórias e as personalidades do passado, sendo *Camões* (1946), de Leitão de Barros, um dos exemplos mais conhecidos.

A revisão da estratégia vai se refletir igualmente no distanciamento da alcunha propaganda, que assumiu uma carga pejorativa indesejável já na primeira metade do século XX. Assim, em 1944, o Secretariado de Propaganda Nacional passará a se chamar Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), o tipo de nova roupagem que vai predominar nas instituições que inicialmente haviam promovido aquela designação – incluindo a igreja católica, que em 1967 adota o nome de *Congregatio pro Gentium Evangelizatione* para o departamento que dera origem ao termo propaganda.

Voltando, porém, aos anos 1930, quando a propaganda ainda era vendida com esse nome, há que ressaltar o parâmetro que a Alemanha instituiu nesse domínio, e que durante alguns anos serviu de referência para Portugal. O romance vai destacar essa influência em diferentes momentos, das passagens do dirigível Zeppelin Hindenburg, com uma suástica estampada, à chegada em Lisboa das Juventudes Hitlerianas de

157. Vieira, *Cinema no Estado Novo*, p. 35.

158. *Ibid.*, p. 18. Para uma análise de *Feitiço do império*, ver o mesmo livro de Vieira (*ibid.*, cap. 6, pp. 135-153).

Hamburgo, “de visita ao nosso país em viagem de estudo e propaganda dos ideais nacional-socialistas”, fazendo notar que veio dessa organização o modelo para a criação da Mocidade Portuguesa.¹⁵⁹

Nesse contexto, o destaque dado ao diretor de fotografia alemão nas filmagens d’*A revolução de maio* não é fortuito, nem no *medium* citado nem no romance: o “operador, alemão, vindo da Alemanha”, tão alardeado pela imprensa da época, representa uma ligação com o tipo de cinema que se queria fazer em Portugal. Um caso não sem ironia, visto que, como outros alemães com os quais Lopes Ribeiro já trabalhara em *Gado Bravo* (1934), tratar-se-ia, em princípio, de um judeu fugindo precisamente do regime que jornais como *O Século* elogiavam.¹⁶⁰

Fato é que, n’*O ano*, o narrador faz questão de destacar afinidades e narrativas problemáticas, jogando com o nosso conhecimento da história futura do tempo sendo recuperado. Depois de termos acompanhado de perto a produção de um longa-metragem que ensina que é mais seguro não se meter em política nem questionar o que quer que seja – o trecho gravado do discurso de Salazar no décimo aniversário do Estado Novo que aparece ao final do filme não deixa dúvidas a esse respeito –,¹⁶¹ o narrador expõe e comenta uma série de acontecimentos também relatados pelos jornais que Ricardo Reis lê:

Outros assaltos se estão premeditando. Enquanto Portugal reza e canta, que o tempo é de festas e romarias [...], enquanto a Sociedade das Nações decide, de vez, o levantamento das sanções contra a Itália, enquanto

159. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 337, 483-484, 431-432.

160. Sobre as afinidades políticas d’*O Século*, ver Louçã e Paccaud, “*O Século* com a Alemanha nazi”, pp. 243-253.

161. “Às almas dilaceradas pela dúvida procuramos restituir o conforto das grandes certezas: não discutimos Deus e a virtude, não discutimos a pátria e a sua história, não discutimos a autoridade e o seu prestígio, não discutimos a família e a sua moral, não discutimos a glória do trabalho e o seu dever” (transcrito do filme *A revolução de maio*). Segundo He-loisa Paulo, trata-se de uma filmagem realizada em Braga, no âmbito das comemorações dos dez anos da revolução de 28 de maio de 1926 (“Imagem em movimento”, p. 2).

os ingleses protestam contra a passagem do dirigível Hindemburgo sobre fábricas e pontos estratégicos britânicos, o que se vai dizendo é que tudo parece indicar que a incorporação da Cidade Livre de Dantzig no território alemão não virá longe. É lá com eles. [...] Porque, enfim, não é bom para a tranquilidade do lar metermo-nos na vida dos vizinhos [...]. Ainda agora mesmo, por exemplo, correu o boato de que o general Sanjurjo queria entrar clandestino em Espanha para chefiar um movimento monárquico, e ele próprio se apresentou a declarar à imprensa que não pensa em sair tão cedo de Portugal. [...] ora, a todos nós só nos compete cumprir o dever da hospitalidade [...]. A não ser que tudo isto não seja mais que outra premeditação de assalto, já com argumento escrito, operador à máquina, faltando apenas que o realizador dê a ordem, Ação.¹⁶²

Cada um dos dramas políticos mencionados dava, e em muitos casos deu, um filme, sem final feliz. Os enredos históricos que o romance resgata, com desenlaces trágicos – da Segunda Guerra Ítalo-Etíope, passando pela Guerra Civil Espanhola e pelo nazismo e chegando à Segunda Guerra Mundial –, opõem-se drasticamente às narrativas de propaganda vigente na época, em Portugal e além, tornando ainda mais absurda a passividade e a adesão ideológica cega pregada por *A revolução de maio*. O final do romance e do filme de Saramago, como se sabe, também não será feliz, não poderia ser; nele, ficção, História e diferentes *media* se misturam de modo a confrontar qualquer espectador confortável com o passado e indiferente ao seu próprio tempo.

O mundo em preto e cinza: a imprensa

A utilização de periódicos para dar corpo e substância a uma criação ficcional certamente não é prerrogativa de Saramago. Do “Poema

162. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 438-439.

tirado de uma notícia de jornal”, um mistério poético só recentemente elucidado, com a descoberta das notícias que teriam servido à criação de Manuel Bandeira,¹⁶³ à *Balada da Praia dos Cães*, romance de José Cardoso Pires que narra a investigação ficcional de um crime real, incorporando narrativas de jornais que cobriram o acontecimento, a imprensa já serviu de matéria para criações bastante variadas que, conforme assinalado por não poucos estudos, exploram as complexas relações entre História e ficção.

Esse é um aspecto que merece ser destacado, e que já o foi muitas vezes a propósito de Saramago, mas o diálogo com esse outro *medium* levanta ao mesmo tempo questões sobre aquilo que, em princípio, é intrínseco à imprensa, sobre a sua medialidade própria, que é colocada em perspectiva, imitada e transformada pela literatura e pela poesia, elas próprias repensadas, nesse processo, à luz de outras práticas, de outra forma de narrar o mundo.

Diferentemente de Manuel Bandeira, Saramago menciona vários dos periódicos utilizados ao longo d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, mas não com a preocupação metódica de Cardoso Pires, que reperiou as suas referências e destacou no corpo do texto, entre outros documentos, manchetes, notícias e anúncios de jornais, numa compilação de inscrições textuais que poderia fazer com que, hoje, *Balada* fosse incluído na categoria de romance multimodal.

A designação não se aplica a Saramago, cujo romance, monomodal, atém-se à forma narrativa linear tradicionalmente associada ao gênero, mas isso não significa que não haja igualmente uma experimentação formal com o *medium* em questão. Ainda que em graus diferentes, e ressaltando-se a especificidade e o gênero de cada uma, o que todas essas três narrativas revelam – e é importante salientar a narratividade do poema de Bandeira – é uma preocupação com a forma, com a medialidade do jornal, com a sua organização e a sua narração dos fatos.

163. Antenore, “O infortúnio de João Gostoso”, n.p.

Disso se depreende que, se os estudos mediáticos podem ser uma ferramenta útil à análise dessas criações, também é verdade que a literatura e a poesia podem ser um excelente ponto de partida para os estudos mediáticos.

O caráter inovador d'*O ano* está justamente na sua reflexão sobre o material com que dialoga. Como em Manuel Bandeira, o jornal muitas vezes enseja outras criações, e isso já pela mudança de formato; como em Cardoso Pires, o jornal é uma referência de base para a investigação de um certo tempo. Para além disso, em Saramago é como se o próprio jornal fosse investigado. Em outras palavras, o jornal é importante no romance não apenas porque funciona como uma fonte histórica, mas porque ele próprio surge como um fenômeno histórico a ser analisado;¹⁶⁴ ele se revela por si só como um ator de construção da História. A sua função e penetração social, o fascínio que ele exerce e mesmo o seu alcance político são destacados e comentados pelo narrador, que será ao mesmo tempo editor e leitor dos periódicos que apresenta.

A presença da imprensa n'*O ano*, analisada pelo prisma da intermedialidade, revela como o próprio romance reflete sobre o tema, chamando a atenção tanto para o conteúdo quanto para a forma das suas fontes e fazendo-o sem recorrer a recursos imagéticos. Aqui também, o romance joga com as suas próprias limitações e com as convenções do gênero ao reconstruir, apenas com palavras, manchetes, notícias, anúncios, imagens.

Não há dúvidas sobre o diálogo incontornável que esse romance estabelece com a História nem sobre o papel que os jornais têm na sua reconstituição e na recriação de uma época,¹⁶⁵ de maneira que se pode tomar como ponto de partida também o *medium*, e não somen-

164. Esta é uma diferenciação que os estudos dos *media* têm procurado marcar, no esforço de rever o papel e a importância histórica do seu objeto de estudo (cfr. García et al., orgs., *Salazar, o Estado Novo e os media*, p. 19).

165. A esse respeito, ver o trabalho de Roani, *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis* (pp. 183-209), e de Bertoquini, *Ricardo Reis e a História* (pp. 124-193).

te a História. Dois pontos em especial justificam o destaque dado à imprensa: primeiro, como outras referências já analisadas, muitas das quais recuperadas indiretamente pela mediação do jornal, esse tipo de fonte merece ser explorada por iluminar a gênese da obra, revelando parte da oficina do romance, e ainda há muito trabalho a ser feito nesse sentido no que se refere ao conjunto da obra de Saramago. Segundo, a análise das fontes e do modo como elas são costuradas no texto ajuda a entender a dimensão que o jornal assume na estruturação da narrativa, pois as notícias citadas servem de base para a sua organização temporal, ao mesmo tempo que antecipam e aprofundam temas diversos que são explorados ao longo do texto.

O mundo “em preto e cinza” de que é feito o jornal¹⁶⁶ empresta o seu tom e as suas cores ao livro e contribui para montar o cenário pelo qual circulam Ricardo Reis e outras personagens d’*O ano*, várias delas leitoras, aprofundando a crítica que se estabelece no diálogo com esse *medium*. Essa crítica, como se verá, tem que ver com os jornais em si e com os envolvidos na sua produção, mas também com os seus consumidores.

“Letras, notícias, é o que do mundo resta”: a pesquisa nos periódicos

Assim como Fernando Pessoa e seu universo foram alvos de uma pesquisa cuidadosa por parte de Saramago, a presença de periódicos diversos no romance é reveladora do extenso trabalho de investigação que serviu de base para toda a construção narrativa. As notícias citadas são um bom fio condutor a partir do qual se pode estabelecer a cronologia do romance, e Saramago ainda deixou o roteiro da sua leitura dos jornais registrado na já mencionada agenda preparatória do romance.

O material, digitalizado pela Biblioteca Nacional, é conhecido: Saramago fez anotações e transcrições de uma série de notícias numa agenda de 1983 que transformou em uma agenda de 1935-1936, ris-

166. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 337.

cando os dias da semana e reescrevendo-os de maneira a coincidir sobretudo com aqueles do ano da morte de Ricardo Reis. Em geral, as anotações de cada dia correspondem a acontecimentos do dia anterior, como é próprio do jornal; assim, a estreia de *Tá Mar*, num sábado, 11 de janeiro de 1936, é indicada na entrada de 12 de janeiro, e o início das filmagens d'*A revolução de maio*, numa quarta-feira, 25 de março de 1936, é apontado na entrada do dia 26 de março. Em alguns casos, como a respeito da morte de Fernando Pessoa, a anotação consta na respectiva data: 30 de novembro de 1935, um sábado.

É certo que a recolha de dados é impressionante, mas é igualmente notável o trabalho posterior de costura e depuração dessas anotações, pois, transpostas para o romance, tais notícias raramente são datadas, o que não impede o leitor de acompanhar o fluxo temporal da narrativa, situando-se pela indicação mais recorrente de dias da semana e de algumas datas comemorativas (a passagem do ano, o Primeiro de Maio) e, num segundo nível, que talvez exija do leitor uma (hoje rápida) verificação das informações, pelo relato de acontecimentos marcantes: a já citada morte de Jorge V, as eleições na Espanha, a invasão da Abissínia etc.

Ainda que haja um apagamento proposital de referências e datas ao longo do texto, o romance constantemente indica a presença de periódicos e ainda encena na própria narrativa o trabalho de pesquisa nessas fontes. Nesse sentido, a recuperação de notícias sobre a morte de Pessoa é um bom exemplo tanto da variedade de referências consultadas quanto do tratamento, nem sempre negativo, que a elas é dado, e também do modo como o romance revela o papel documental da imprensa na construção narrativa, chamando a atenção do leitor para a oficina do romance.

Se é verdade que muitas datas são omitidas, o início do livro, porém, esforça-se em marcar o tempo da narrativa. A data da morte de Fernando Pessoa não só é indicada como todo o acontecimento é estudado por Ricardo Reis, que, no dia seguinte à sua chegada a Lisboa,

vai “aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber, aqui no Bairro Alto onde o mundo passou”.¹⁶⁷

Note-se que Ricardo Reis chega no dia 29 de dezembro de 1935, e para ter acesso a notícias de um mês antes ele teria de recorrer a algum acervo público, embora o texto não indique qual. Certo é que Reis age como o pesquisador que consulta diferentes jornais para tentar compor a narrativa de algo que não viveu:

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu [...] junto do jazigo deixaram os seus amigos flores de saudade [DL].¹⁶⁸ Não diz mais este jornal, outro diz doutra maneira o mesmo, Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, [...] na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis [DN]¹⁶⁹ [...]. Aqui está estoutro jornal que pôs a notícia na página certa, a da necrologia, e extensamente identifica o falecido, Realizou-se ontem o funeral do senhor doutor Fernando António Nogueira Pessoa, [...] sobre o ataúde foram depositos ramos de flores naturais [O Século].¹⁷⁰ [...] Ricardo Reis lê a oração fúnebre [...], Duas palavras sobre o seu trânsito mortal, para ele chegam duas palavras, ou nenhuma, preferível fora o silêncio, [...] o resto é com o génio de Fernando Pessoa [DN].¹⁷¹

Ricardo Reis lê notícias sobre a morte de Pessoa nos grandes diários portugueses da época, datados de 2 e 3 de dezembro de 1935 – logo após o funeral realizado no dia 2. Repare-se que os jornais dedicaram um espaço significativo à lembrança do poeta, o que contraria o ano-

167. *Ibid.*, p. 36.

168. Manso (dir.), “Morreu Fernando Pessoa, o poeta do ‘Orfeu’ e um espírito admirável de escritor”, p. 6.

169. Saturnino (dir.), “Morreu Fernando Pessoa, grande poeta de Portugal”, pp. 1-2.

170. Rosa (dir.), “Dr. Fernando Antonio Nogueira Pessoa”, p. 6.

171. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 36-38.

nimato heroico em que Pessoa teria morrido e no qual a biografia de Simões tanto insistiu.¹⁷²

É com a intenção de justamente refutar essa tese que Joaquim Francisco Coelho publica, em 1972, um artigo no *DL* compilando tais notícias sobre a morte de Pessoa,¹⁷³ um documento que faz parte do espólio de Saramago na BNP e que revela algo do roteiro de pesquisa do escritor.¹⁷⁴ O artigo de Coelho traz a transcrição da oração fúnebre de Luiz de Montalvor publicada no *DN* e copiada por Saramago.

Embora as notícias originais não constem do espólio na BNP, é certo que Saramago foi além do artigo de 1972, incluindo no romance trechos que não tinham sido compilados por Coelho: todo o trecho inicial da notícia do *DL* (“Causou dolorosa impressão..”), a menção aos heterônimos do *DN* (“na poesia não era só ele..”), e todo o trecho mais formal d’*O Século* (“Realizou-se ontem o funeral do senhor doutor Fernando António Nogueira Pessoa..”), periódico que, em Coelho, é destacado por trazer uma lista mais completa dos presentes no funeral de Pessoa, incluindo António Ferro.

Em termos de construção narrativa, é importante notar que esse é o momento em que Fernando Pessoa é apresentado como personagem. A sua caracterização inicial é delegada a notícias que são fielmente reproduzidas, e a única correção feita concerne aos heterônimos:

Na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, *quando muito bem sabemos, nós*, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos.¹⁷⁵

172. Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, pp. 650-651, 673.

173. Coelho, “A morte de Fernando Pessoa na imprensa portuguesa do tempo”, p. 3.

174. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: Recorte do ‘Diário de Lisboa’*.

175. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 36 (grifo meu).

O narrador metalepticamente se faz notar nesse “nós”, lembrando-nos de que já estamos em outro universo e de que ele está lendo os jornais conosco. Nesse momento, a sua leitura não se constrói toda em oposição aos jornais, como ocorre mais adiante; aqui os jornais lhe servem para introduzir dados factuais.

A esses dados a narrativa vai dar o seu aporte ficcional, na tentativa de compreender tal personagem histórica: “letras, notícias, é o que do mundo resta, o outro resto é a parte de invenção necessária para que do dito mundo possa também ficar um rosto, um olhar, um sorriso, uma agonia”.¹⁷⁶ O problema parece estar quando os próprios periódicos se dão essa licença poética, e o tratamento será outro quando, mais adiante no livro, surge uma notícia que, aos olhos do narrador, tira conclusões disparatadas sobre Pessoa:

Fernando Pessoa já não é Fernando Pessoa, [...] já nem sequer é capaz de ler, coitado. Terá de ser Ricardo Reis a ler-lhe esta outra notícia publicada numa revista, com retrato em oval, *A morte levou-nos há dias Fernando Pessoa, o poeta ilustre que levou a sua curta vida quase ignorado das multidões, dir-se-ia que, avaliando a riqueza das suas obras, as ocultava avaramente, com receio de que lhas roubassem, ao seu fulgurante talento será feito [sic] um dia inteira justiça, à semelhança de outros grandes génios que já lá vão*, reticências, filhos da mãe, o pior que têm os jornais é achar-se quem os faz autorizado a escrever sobre tudo, é atrever-se a pôr na cabeça dos outros ideias que possam servir na cabeça de todos, como esta de ocultar Fernando Pessoa as obras com medo de que lhas roubassem, como é possível ousarem-se tais inépcias.¹⁷⁷

A notícia provém da revista *Ilustração* (figura 1) e não está entre os sete periódicos que relataram a morte de Pessoa citados por Coelho.

176. *Ibid.*

177. *Ibid.*, p. 101 (grifo meu).

Há precisamente uma anotação manuscrita na margem esquerda da fotocópia do artigo do DL, indicando essa fonte – “Também a Ilustração” –, e sabe-se que Saramago solicitou os números de 1936 da revista para consulta na BNP.¹⁷⁸



Figura 1. Notícia da revista *Ilustração*.¹⁷⁹

178. No espólio da BNP, encontram-se quatro duplicatas de fichas de empréstimo: uma da *Ilustração* (1936, solicitada a 27 out. 1983), uma do *Diário de Notícias* (novembro de 1935, solicitado também a 27 out. 1983) e duas de *O Século* (segundo e terceiro trimestre de 1936, solicitados, respectivamente, a 19 e 28 jan. 1983). As fichas foram disponibilizadas on-line no mesmo arquivo da agenda preparatória (Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: agenda de 1983*). Dentro do caderno preto presente na exposição da FJS, havia mais duas duplicatas soltas de fichas da BNP, ambas da *Ilustração* (1936, solicitada a 23 fev. 1982 e 1º março 1983).

179. Brandão (dir.), “Figuras e factos: Fernando Pessoa”, *Ilustração*, 1.º jan. 1936, p. 27.

A referida notícia da *Ilustração* é reproduzida integralmente no romance, senão pela fotografia, que é, porém, devidamente destacada. De resto, altera-se apenas a pontuação, adapta-se a ortografia de “quase” e tira-se a inicial maiúscula de “morte” presente no original. Quanto ao erro de concordância – “ao seu fulgurante talento será feito[a] um dia inteira justiça” –, ele foi introduzido em alguma reedição, pois tanto o datiloscrito presente na BNP quanto a primeira edição da Caminho trazem a versão correta, copiada da revista.¹⁸⁰

Sublinhe-se, enfim, que Saramago prefere descrever as reticências do original a reproduzi-las. A menção às reticências reforça ainda a diferença importante que há entre reproduzir e descrever, ou entre mostrar e contar. Percebe-se o quanto Saramago usa a descrição a seu favor: novamente, é a leitura que o narrador faz da notícia que prevalece, e não a notícia em si. E aqui a sua leitura é mordaz, como será em outros momentos, nisso que vai se constituindo aos poucos como uma análise do *medium*-alvo, das suas funções e dos seus excessos.

Cabe ressaltar que essa análise é própria do narrador; no romance, Ricardo Reis é sobretudo leitor e consumidor, em geral passivo. Se Reis chega a encarnar o pesquisador nos trechos citados, o que de fato serve para marcar a importância dos periódicos na estruturação do romance, o seu papel se limita praticamente à recolha de materiais.

O tratamento dado ao jornal n’*O ano* pode, então, ser entendido a partir de duas perspectivas. Primeiro, aquela de Ricardo Reis, que se deixa envolver pela torrente de notícias cotidianas e cujas leituras constantes, além de propiciar a análise do *medium* recuperado, vão contribuir para a ambientação do romance por meio da recuperação de elementos e objetos da época que ajudam a compor o cenário daquele ano. Segundo, aquela de uma voz crítica que ora se afasta de Reis, ora reforça o seu mal-estar, e que se materializa sobretudo na figura do

180. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis* [datiloscrito], p. 75, e *O ano da morte de Ricardo Reis*, 1. ed., p. 91.

narrador, mas que também se revela, por exemplo, nos posicionamentos da personagem de Pessoa. Nem sempre essa separação é marcada ou mesmo possível, mas ela ajuda a reforçar as diferentes funções que a imprensa exerce no romance e a mostrar o quanto a sua presença contribui para a confrontação da personagem de Reis e daquilo que ela representa.

*“Questão de me pôr em dia com a pátria enquanto não adormeço”:
a leitura de Ricardo Reis*

“Ha dias em que esta é a paisagem que me pertence, e em que entro como um figurante numa tragedia comica. [...] Se me distraio, julgo que tenho realmente casa, lar, a onde volte. Se me esqueço, sou normal, poupado para um fim, escovo um outro fato e leio um jornal todo”:¹⁸¹ a situação e a personagem saíram da pena de Pessoa, mas não têm relação com Ricardo Reis, ainda que hoje, se se tratasse de um jogo de adivinhação, seria no mínimo compreensível se elas fossem associadas ao romance de Saramago. Graças a *O ano*, habituamo-nos a um Ricardo Reis leitor de jornais e figurante em um mundo de ruas cinzentas.

Tal paisagem, como se viu a propósito do diálogo com o conjunto da criação literária de Pessoa, é própria do *Livro do desassossego*, e é também nessa obra que encontramos uma personagem que lê jornais e os comenta: “não lêr jornaes, ou lê-los só para saber o que de pouco importante e curioso se passa”.¹⁸² Ricardo Reis, esteta, classicista, não é leitor de jornais no universo de Pessoa, mas, quando transportado para a prosa e para o cotidiano de 1936, assume essa característica de Bernardo Soares:

181. Pessoa, *Livro do desassossego*, v. I, fragmento 127, pp. 134-136.

182. *Ibid.*, fragmento 238, pp. 263-264.

Ricardo Reis já tinha aberto um dos jornais, passara todo aquele dia em ignorância do que acontecera no mundo, não que por inclinação fosse leitor assíduo, pelo contrário, fatigavam-no as páginas grandes e as prosas derramadas, mas aqui, não havendo mais que fazer, e para escapar às solitudes de Salvador, o jornal, por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante, podiam as notícias daquele de além ser lidas como remotas e inconsequentes mensagens, em cuja eficácia não há muitos motivos para acreditar porque nem sequer temos a certeza de que cheguem ao seu destino, [...] são assim os periódicos, só sabem falar do que aconteceu, quase sempre quando já é tarde de mais para emendar os erros, os perigos e as faltas.¹⁸³

Se no início do romance é dito que Ricardo Reis não é um leitor regular de jornais, aproximando-se mais do heterônimo, os seus hábitos logo vão mudar no retorno a Lisboa, e a sua leitura será uma constante até o fim do livro. A rotina de leitura é destacada em mais de um momento, desde a chegada ao hotel em que se hospeda – “faz Ricardo Reis a sua leitura matinal das gazetas enquanto vai sorvendo regalado o café com leite e trincando as torradas do Bragança” –¹⁸⁴ até a mudança para a casa no Alto de Santa Catarina:

Está Ricardo Reis no quarto, ouve o pregão do ardina, Olha o Século, olha o Notícias, abre rapidamente a janela, e aí vem o jornal pelos ares, dobrado como uma carta de segredo, húmido da tinta que o tempo, como está, não vai deixar secar, fica nos dedos a macia negrura, um pouco gordurosa, como de grafite, agora em cada manhã virá este pombo-correio bater às vidraças, até que de dentro lhe abram, [...] sobe o jornal aos ares, rodopiando como um disco, primeira vez bate, segunda vez torna, já Ricardo Reis

183. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 55-56.

184. *Ibid.*, p. 95.

apareceu, abriu de par em par, e recebe nos braços o alado mensageiro que traz as notícias do mundo.¹⁸⁵

Reis torna-se assinante, e até o preço do jornal será mencionado em seguida: “três tostões”, valor da unidade avulsa tanto d’*O Século* quanto do *DN* em 1936. Percebe-se como os textos que Ricardo Reis lê, a peça e os filmes a que assiste, os objetos que se tornam parte do seu cotidiano narrativo, como é o caso dos jornais, tudo isso é retratado com detalhes que vão atribuir a esses elementos um protagonismo atípico, que valoriza a sua materialidade e medialidade.

Uma lupa é colocada sobre esses objetos, como se aqui o narrador se preocupasse em filmar, em câmera lenta, o jornal dobrado sendo lançado pelos ares, batendo na janela, sujando os dedos na leitura, e, numa cena como essa, o foco não está em Ricardo Reis, mas no jornal, que por um breve momento ocupa toda a tela. Em outras palavras, o jornal, como outros objetos e elementos já analisados – o livro de Tomé Vieira, o palco de *Tá Mar* –, não é um mero acessório, um elemento da paisagem; ele se torna aqui a própria paisagem, colocada em primeiro plano.

Os periódicos certamente são um meio privilegiado através do qual acontecimentos históricos vão sendo introduzidos no romance, mas eles também devem ser lidos como objetos históricos que, pela sua presença diária e pelo seu alcance social, ganham uma importância acentuada na economia da narrativa. No entanto, há que insistir que eles não são objetos decorativos e vão muito além do “efeito de real”, com um valor funcional indireto que serviria para dar consistência histórica à narrativa,¹⁸⁶ como já se disse a propósito dos periódicos n’*O ano*.¹⁸⁷

A descrição, tão importante no romance, não tem apenas a função de dar veracidade à narrativa e remetê-la ao mundo real; ela é, ao

185. *Ibid.*, pp. 281-282.

186. Barthes, « L’effet de réel », in *Le bruissement de la langue*, pp. 167-168.

187. Ver, por ex., Bertoquini, *Ricardo Reis e a História*, pp. 124, 129, 133, 140-141, 200.

mesmo tempo, uma forma de analisar esse mundo real. E se há algo bem próprio da realidade dos anos 1930 e, por extensão, da primeira metade do século XX, é a imprensa, como o relato mais imediato e em princípio fiel das ocorrências diárias, com as suas narrativas inacabadas e sempre em construção, com o seu imperativo de produzir conteúdo original num intervalo de 24 horas, com a sua consequente efemeridade, com a sua tendência, enfim, de ordenar os fatos dos mais aos menos importantes.¹⁸⁸ A descrição do mundo levada a cabo pelos periódicos também é, afinal, uma forma de interpretá-lo, e o romance, ao descrever e citar periódicos, chama a atenção para o seu modo de ler e de guiar o olhar na leitura do mundo.

O que desde o início se destaca na recuperação dos jornais efetuada pela narrativa é precisamente a marca distintiva desse meio de comunicação: a abundância e a variedade de informações reunidas num só lugar. Notícias políticas, anúncios de celebrações, relatos de tragédias pessoais e calamidades públicas, programas de espetáculos, informes de guerras, publicidade, *fait divers*: cada jornal é um mundo à sua maneira. A grande ironia da leitura de Ricardo Reis está em que esse mundo, embora remeta àquele que o cerca, vai servir como via de fuga, como “barreira” de proteção mesmo quando a sua narrativa trata daquilo mesmo que poderia afetá-lo.

Serão recorrentes no romance as cenas de leitura que ilustram esse diálogo com os periódicos, e a primeira delas ocorre no mesmo dia da chegada de Ricardo Reis a Lisboa. Essa leitura é interessante por demarcar, já nas primeiras páginas, o espaço significativo que será dado aos jornais, mas ela se diferencia das outras por privilegiar um jornal e uma edição específica. Embora *O Século* ocupe um espaço maior na narrativa, com muito mais notícias transcritas na agenda preparatória,

188. Sobre a especificidade desse *medium* e sua narratividade, ver os verbetes de Dardenne, “Journalism”, e Ryan, “Media and Narrative”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pp. 267-269, 288-292.

sendo o periódico mais citado nos estudos já dedicados a *O ano*, pode-se afirmar com segurança que, se não todas, a maioria das notícias dessa primeira leitura provêm do *Diário de Notícias* de 29 de dezembro de 1935.

Sublinhe-se que a data em si não é insignificante; trata-se do aniversário de 71 anos do *DN*, do qual Saramago chegou a ser diretor-adjunto por um breve período, de abril a novembro de 1975.¹⁸⁹ Logo, Saramago conhecia bem o *DN*, e embora a notícia relativa à efeméride do periódico não apareça no romance, é importante ressaltar o prestígio desse jornal, que tinha a maior tiragem de Portugal na época da narrativa: 120 mil exemplares por dia, em comparação aos 100 mil d'*O Século*.¹⁹⁰ Referindo-se ao modo como colheu “a substância dos factos [...] nos jornais, principalmente em *O Século*”, Saramago comentou a rivalidade dos dois periódicos: “enquanto o *Diário de Notícias* afirmava ser o jornal de maior tiragem, *O Século* desforrava-se dizendo ser o de maior circulação” –,¹⁹¹ qualificativos que apareciam no cabeçalho dos dois matutinos.

Os números hoje são significativamente menores, numa população que teve um crescimento exponencial e num contexto de concorrência com outros *media*, com destaque para o digital, e tais dados ajudam a dar a medida do alcance da imprensa na época retratada pelo romance. Em 2015, o jornal de maior circulação em Portugal, o tabloide *Correio da Manhã*, mal ultrapassava 109 mil exemplares por dia, enquanto o *DN*, que, ao contrário d'*O Século*, continua em atividade, tinha uma ti-

189. O período, de grande polarização política, coincidindo com o chamado “Verão Quente de 1975” e com a polêmica do “saneamento” de jornalistas do *DN*, é brevemente referido por Gómez Aguilera, *José Saramago: a consistência dos sonhos: cronobiografia*, p. 76-78, e descrito em detalhes por Vieira, *José Saramago: rota de vida*, pp. 270-342.

190. *Cfr.* Pena-Rodríguez, “Salazar contra o ‘Terror Vermelho’: a imprensa portuguesa e o corte das relações diplomáticas com Espanha em 1936”, in García et al. (orgs.), *Salazar, o Estado Novo e os media*, p. 113.

191. Citado em Gómez Aguilera, *José Saramago: a consistência dos sonhos: cronobiografia*, pp. 98-99.

ragem diária de 14,4 mil exemplares, ocupando a quarta posição entre os diários portugueses.¹⁹²

O leitor de hoje – vivendo em um mundo diferente também daquele do tempo da narração, ao menos em termos de *media* – precisa então fazer o esforço de se transportar para aquela época em que os jornais, “cor de cinza, baços”,¹⁹³ eram determinantes na rotina e na paisagem da população lisboeta, uma presença de que Álvaro de Campos dera igualmente conta em sua “Ode Triunfal”: “Notícias desmentidas dos jornais, / Artigos políticos insinceramente sinceros, / Notícias *passeez à-la-caisse*, grandes crimes — / Duas colunas deles passando para a segunda página! / O cheiro fresco a tinta de tipografia!”¹⁹⁴

Não é demais afirmar que a imprensa ainda era, nas primeiras décadas do século XX, das principais formas de acesso à informação do mundo, e quão variada podia ser ela, como mostra, enfim, o número do *DN* lido por Ricardo Reis:

São estas as notícias da minha terra natal, e dizem, [1] O chefe do Estado inaugurou a exposição de homenagem a Mousinho de Albuquerque na Agência Geral das Colónias, não se podem dispensar as imperiais comemorações nem esquecer as figuras imperiais, [2] Há grandes receios na Golegã, não me lembro onde fica, ah Ribatejo, se as cheias destruírem o dique dos Vinte, nome muito curioso, donde lhe virá, veremos repetida a catástrofe de mil oitocentos e noventa e cinco, noventa e cinco, tinha eu oito anos, é natural não me lembrar, [3] A mais alta mulher do mundo chama-se Elsa Droyon e tem dois metros e cinquenta centímetros de altura, a esta não a cobriria a cheia, e a rapariga, como se chamará, aquela mão paralisada, mole, foi doença, foi acidente, [4] Quinto concurso de beleza

192. Cfr. dados analisados por Braga, *Imprensa Portuguesa nos últimos quinze anos: consumo e distribuição geográfica*, pp. 29-30.

193. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 27.

194. Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, p. 145 (grifo no original).

infantil, meia página de retratos de criancinhas, nuazinhas de todo, ao léu os refegos, alimentadas a farinha lactobúlgara, alguns destes bebês se tornarão criminosos, vadios e prostitutas por assim terem sido expostos, na tenra idade, ao olhar grosseiro do vulgo, que não respeita inocências, [5] Prosseguem as operações na Etiópia, e do Brasil que notícias temos, sem novidade, tudo acabado, [6] Avanço geral das tropas italianas, não há força humana capaz de travar o soldado italiano na sua heroica arrancada, que faria, que fará contra ele a lazarina abexim, a pobre lança, a mísera catana, [7] O advogado da famosa atleta anunciou que a sua constituinte se submeteu a uma importante operação para mudar de sexo, dentro de poucos dias será um homem autêntico, como de nascimento, já agora não se esqueçam de mudar-lhe também o nome, que nome, [8] Bocage perante o Tribunal do Santo Ofício, quadro do pintor Fernando Santos, belas-artes por cá se fazem, [9] No Coliseu está A última Maravilha com a azougada e escultural Vanise Meireles, estrela brasileira, tem graça, no Brasil nunca dei por ela, culpa minha, aqui a três escudos a geral, fauteuil a partir de cinco, em duas sessões, matinée aos domingos, [10] O Politeama leva As Cruzadas, assombroso filme histórico, [11] Em Port-Said desembarcaram numerosos contingentes ingleses, tem cada tempo as suas cruzadas, estas são as de hoje, constando que seguiram para a fronteira da Líbia italiana, [12] Lista de portugueses falecidos no Brasil na primeira quinzena de dezembro, pelos nomes não conheço ninguém, não tenho que sentir desgosto, não preciso pôr luto, mas realmente morrem muitos portugueses por lá, [13] Bodos aos pobres por todo o país de cá, ceia melhorada nos asilos, que bem tratados são em Portugal os macróbios, bem tratada a infância desvalida, florinhas da rua, e esta notícia, [14] O presidente da câmara do Porto telegrafou ao ministro do Interior, em sessão de hoje a câmara municipal da minha presidência apreciando o decreto de auxílio aos pobres no inverno resolveu saudar vossa excelência por esta iniciativa de tão singular beleza, e outras, [15] Fontes de chafurdo cheias de dejetos de gado, lavra a varíola em Lebução e Fatela, há gripe em Portalegre e febre tifoide em Valbom, morreu de bexigas uma rapariga de dezasseis anos, pastoril

florinha, campestre, lírio tão cedo cortado cruelmente, [16] Tenho uma cadela fox, não pura, que já teve duas criações, e em qualquer delas foi sempre apanhada a comer os filhos, não escapou nenhum, diga-me senhor redator o que devo fazer, O canibalismo das cadelas, prezado leitor e consulente, é no geral devido ao mau arraçoamento durante a gestação, com insuficiência de carne, deve-se-lhe dar comida em abundância, em que a carne entre como base, mas a que não faltem o leite, o pão e os legumes, enfim, uma alimentação completa, se mesmo assim não lhe passar a balda, não tem cura, mate-a ou não a deixe cobrir, que se avenha com o cio, ou mande capá-la.¹⁹⁵

A técnica de Saramago na montagem desse tipo de cena poderia ser descrita como fluxo de leitura, em paralelo com o chamado fluxo de consciência de que Virginia Woolf e James Joyce deram grandes exemplos. O processo de leitura é retratado de maneira a emular o movimento dos olhos percorrendo a página, saltando frases, detendo-se em manchetes, passando subitamente para a notícia seguinte, com o pensamento ora se deixando levar pelo que lê, ora se dispersando, associando ideias, misturando impressões. A desordem, a não linearidade do pensamento também é própria da leitura, e Saramago dá um ótimo exemplo desse complexo processo mental ao intercalar a transcrição de referências textuais com intromissões do pensamento de Ricardo Reis.

Essa não é a única cena construída pela inter-relação do fluxo veloz do pensamento e da leitura – outro bom exemplo são as leituras de Ricardo Reis destacadas na análise do diálogo com Borges –, mas aqui o formato do jornal contribui em muito para a encenação desse processo e mesmo para a nossa compreensão dele. A menção ao jornal permite que o leitor ative cognitivamente a referência a esse objeto, como se ele se sobrepusesse, de maneira invisível, às folhas do livro:

195. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 28-30. A numeração é minha. A ortografia Mousinho (em vez de Mouzinho) é utilizada no jornal citado por Saramago.

temos então uma página de grande formato, com textos divididos em colunas, cortadas às vezes por manchetes enormes, com notícias extensas alternando-se com notas breves e discretíssimas, com imagens e publicidades de tamanhos variados cujo maior ou menor destaque faz supor preços e escolhas.

Nesse sentido, o jornal não apenas ilustra como parece ser o emblema mesmo da leitura anárquica: ele a provoca, ele conta com ela. Com tudo aquilo que lhe é distintivo, o jornal é, portanto, revelador do funcionamento da leitura em geral, e ele vai de certa forma mediar a leitura – pouco rigorosa – que Ricardo Reis faz do mundo. Pensando ainda o plano da oficina do romance, cabe reforçar o quanto tal *medium* contribui para estruturar a narrativa, e a recuperação desse número específico pode ajudar a mostrá-lo.

Não há transcrições das notícias de 29 de dezembro na respectiva entrada da agenda preparatória, mas o próprio romance traz elementos suficientes para que se identifique, com alguma segurança, a referência utilizada. Pode-se dizer que o trecho citado apresenta dezesseis notícias, separadas pela inicial maiúscula que também serve para indicar a mudança de interlocutor nos diálogos do romance, o que acontece já na última notícia (16), em que a pergunta do leitor é assim demarcada da resposta dada pelo jornal. Note-se que algumas dessas notícias agrupam duas ou mais matérias curtas; é o caso da notícia 13, que reúne matérias sobre os “bodos aos pobres” de várias regiões, e da notícia 15, que engloba matérias diferentes sobre saúde pública e reclamações locais. Das dezesseis notícias citadas, quinze podem ser encontradas no número do *DN* referido, uma edição de domingo com vinte páginas no total.

O caderno de notícias que Ricardo Reis tem em mãos pode parecer sem grande importância à primeira vista, mas essa cena é essencial para dar o tom da reconstrução histórica e geográfica que vai marcar todo o livro. Num romance dito histórico – designação que rapidamente se colou às obras de Saramago da década de 1980 –, o primeiro ca-

pítulo costuma ser o momento em que se estabelecem as coordenadas do tempo e do espaço que serão tratados.

O ano não foge à regra, mas, em vez de optar por uma longa introdução com fatos e dados – pense-se no início de *Ivanhoe*, de Walter Scott, ou então de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano –, Saramago, escrevendo para o seu tempo e expondo as suas ferramentas, serve-se de um objeto histórico como que para lançar *flashes* dos acontecimentos, dos lugares e dos temas que o romance vai explorar. A apresentação sumária de fatos e dados é outorgada ao jornal, que aqui surge como fonte fiável, mas, ao mesmo tempo, exige-se do leitor um esforço maior de amarrar as pontas soltas, recuperando e associando informações que o romance histórico tradicional se encarregava de esmiuçar.

Temos assim reunidos, na leitura de Ricardo Reis, acontecimentos como o da [1] manchete de primeira página destacando a presença do governo nas “imperiais comemorações” a que o Estado Novo tanto se prestou, e entre as “figuras imperiais” que serão retomadas adiante na narrativa pode-se mencionar o próprio Camões. Outras notícias políticas associam-se a esta, como aquelas relativas aos [13] “bodos aos pobres”, com “ceia melhorada nos asilos” (outra expressão do DN) graças às comemorações de fim de ano, e ao [14] telegrama adulator do presidente da câmara do Porto para saudar um “decreto de auxílio aos pobres no inverno”, um tema que vai se desdobrar em vários episódios ao longo da narrativa, que confronta Ricardo Reis com essas personagens invisíveis e que lembra que, se tantos bodos havia, é porque a situação de uma parte considerável da população não era aquela das propagandas de prosperidade do regime.

Ainda sobre a situação de Portugal, dá-se legitimidade histórica ao quadro pintado já na primeira cena do romance sobre [2] as “cheias” que assolam o país, e introduz-se [15] o tema da saúde pública, com descrições que, repetindo palavras do jornal, desenham uma paisagem sombria de sujeira e doença: fontes de água “cheias de detritos de gado”, varíola, gripe, febre tifoide, morte.

No plano internacional, [5 e 6] o conflito ítalo-etíope é assinalado, e os seus desdobramentos, antecipados. Naquele final de dezembro de 1935, o cenário ainda era propício à Etiópia; a principal notícia do *DN* a respeito destaca a reconquista de Abiy Addi pelos abexins e o quanto o último combate não fora favorável à Itália. Mas o romance não se afasta de todo do jornal, que traz também uma notícia sobre “os reforços italianos para a África Oriental”, sustentando o “avanço geral das tropas italianas” de que fala o romance.

A Inglaterra – que terá, como se viu, um papel na história da guerra na Etiópia – é destacada em outra notícia sobre [11] o desembarque de “numerosos contingentes ingleses” em Port Said, no Egito, “constando que seguiram para a fronteira da Líbia [italiana]”, uma manchete do jornal reproduzida no romance. A Europa, anuncia o romance, preparava-se para travar as suas próximas guerras, e a África surge como uma extensão lamentável do seu campo de batalha.

O anúncio do [10] filme *As cruzadas* vem enfatizar e ironizar o contexto bélico das outras notícias, estabelecendo ao mesmo tempo a referência do cinema para a narrativa – e há que lembrar que esse é justamente um dos filmes a que Reis vai assistir.

Outras notícias parecem contribuir tanto para a construção da personagem Ricardo Reis quanto para a demarcação dos espaços a ele relacionados, reforçando-se a sua relação com o Brasil no [9] anúncio do Coliseu e de sua “estrela brasileira” – “tem graça, no Brasil nunca dei por ela” –, e mesmo a sua relação com Portugal na [12] lista de “portugueses falecidos no Brasil na primeira quinzena de dezembro”, o título exato da notícia do *DN*. Ricardo Reis será depois interrogado pela PVDE sobre as suas relações e atividades no Brasil, pois a polícia política desconfia da sua tendência a “fugir das revoluções”.¹⁹⁶ O modo como seus olhos percorrem as páginas do jornal procurando notícias sobre o país – “e do Brasil que notícias temos, sem novidade, tudo

196. *Ibid.*, p. 90.

acabado” – dá a pista do conflito que ele deixou para trás: a Intentona Comunista de 1935, que atingiu o seu auge no Rio de Janeiro e que influenciou na decisão da personagem de retornar a Portugal.¹⁹⁷

O trecho vai dar, além disso, um destaque a notícias de natureza diversa, que revelam um “cotidiano oculto”,¹⁹⁸ deixando entrever interesses, tendências, valores, conflitos e leituras de outro tempo, ajudando a esboçar, enfim, os contornos de mais de uma personagem: aqueles que produzem os jornais e o público consumidor. Não por acaso, a narrativa voltará a se interessar pelo *fait divers*, a exemplo dos episódios da “cena de sangue” na Mouraria¹⁹⁹ e do aparecimento do corpo de Luís Urena, crimes que tomaram as páginas dos jornais por vários dias.

Aqui, o *fait divers* pode incluir a [3] curiosidade sobre a mulher mais alta do mundo, Elsa Droy[s]on, que leva Ricardo Reis a pensar em Marcenda, e o [7] anúncio da cirurgia de mudança de sexo de uma “famosa atleta”, algo ainda inusitado para a época, e que provavelmente faz referência ao caso de Mark Weston, nascido Mary Weston. A [4] publicidade da farinha lacto-búlgara em forma de “concurso de beleza infantil” será retomada depois como metáfora da passagem do ano, em comparação com Ricardo Reis,²⁰⁰ ao passo que a outra notícia aparentemente inocente de variedades, sobre [8] a pintura “Bocage perante o Tribunal do Santo Ofício”, introduz uma figura também em processo de reapropriação política – o longa *Bocage*, de Leitão de Barros, foi realizado com apoio do SPN em 1936 –,²⁰¹ mas num contexto histórico de perseguição não muito lisonjeiro para a pátria.

197. *Ibid.*

198. « Quotidien caché », expressão de Michelle Perrot a propósito de « Fait divers et histoire au XIX^e siècle », p. 917.

199. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 169.

200. *Ibid.*, p. 82.

201. Ver a análise de Vieira dos dois filmes de Leitão de Barros, *Bocage* (1936) e *Camões* (1950), poetas que são vistos como os “heróis do Estado Novo” (Vieira, *Cinema no Estado Novo*, pp. 52-58).

A notícia que será retrabalhada e comentada com mais detalhes é a última, sobre [16] o “canibalismo da cadela”, título da matéria no DN, que se insere numa coluna de consultas da seção “Semana Agrícola” (figura 2). Saramago transforma e aumenta o diálogo entre “leitor” e “redator”, e na resposta do segundo uma voz externa vai se impor com mais força e logo dominar a cena. A dúvida do leitor sobre o que fazer com sua “cadela fox [...] sempre encontrada a comer os filhos dos quais nem um só escapou” é respondida no jornal com a explicação sobre a “insuficiência de carne”, o conselho de lhe dar “comida abundante” e a sugestão de adquirir um livro sobre o assunto, que o jornal poderia remeter a um preço módico.

Canibalismo da cadela

Peço o favor de me elucidar sobre o seguinte: possuo uma cadela «Fox», não pura, que já teve duas criações e em qualquer delas foi sempre encontrada a comer os filhos, dos quais nem um só escapou.

Não haverá forma de evitar que, de futuro, se repita semelhante caso? — J. C.

O canibalismo entre as cadelas é atribuído a um mau arraçoamento durante a gestação, com insuficiência de carne. Deve dar-lhe comida abundante, na qual entrem como base a carne, o leite, o pão e os legumes. Queira ler o que a esse respeito se ensina no livro da «Colecção Rustica», «Criação de cães», que podemos remeter à cobrança, e custa apenas 3\$50.

Se o defeito lhe não passar com este arraçoamento, então não tem cura.

Figura 2. Notícia do DN.²⁰²

202. Saturnino (dir.), DN, 29 dez. 1935, p. 19.

No romance, reproduzem-se a explicação e o conselho, complementados com pormenores e comentários: “enfim, uma alimentação completa, se mesmo assim não lhe passar a balda, não tem cura, mate-a ou não a deixe cobrir, que se avenha com o cio, ou mande capá-la”.²⁰³ A isso se segue uma reflexão já bem distante da notícia original:

Agora imaginemos nós que as mulheres mal arraçadas durante a gravidez, e é o mais do comum, sem carne, sem leite, algum pão e couves, se punham também a comer os filhos, e, tendo imaginado e verificado que tal não acontece, torna-se afinal fácil distinguir as pessoas dos animais, este comentário não o acrescentou o redator, nem Ricardo Reis, que está a pensar noutra coisa, que nome adequado deveria dar a esta cadela, [...] teima Ricardo Reis e enfim encontra o certo apelativo, um que vem de Ugolino della Gherardesca, [...] chame-se pois Ugolina à mãe que come os seus próprios filhos, [...] os pobres cãezinhos, gementes, estão morrendo sem verem quem os devora, a mãe que os pariu, Ugolina não me mates que sou teu filho.²⁰⁴

A intervenção de uma voz externa à cena é metaléptica, deixando claro que o comentário sobre a diferença entre homens e animais não é de Ricardo Reis nem do jornal. Em relação à súplica final a uma “Ugolina”, a narrativa dá bons indícios quanto a quem ela se refere: a metáfora da pátria como um cão canibal é análoga àquela que assombra a *Balada* de Cardoso Pires, revisitando outro momento do Estado Novo. As notícias anteriores sobre a pobreza, os bodos, as doenças do país – notícias que retornarão de maneira insistente ao longo da narrativa – podem então ser interpretadas sob essa chave de leitura, e o primeiro capítulo fechará enfatizando o risco que se corre neste cenário recém-pintado: “pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se

203. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 30

204. *Ibid.*

de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada.”²⁰⁵

Ressalte-se que a última frase do trecho em questão também parodia o título de um pequeno livro de Camilo Castelo Branco, *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!* (1848), uma novela construída a partir das notícias sobre um crime violento acontecido em Lisboa e muito comentado nos jornais da época. Afinal, mais de um escritor já se valeu do *fait divers* para escrever ficção.

Ricardo Reis alcança, assim, o seu objetivo de se pôr “em dia com a pátria enquanto não adorme[ce]”,²⁰⁶ e a sua leitura de jornais seguirá essa linha no romance: os periódicos servem-lhe, de fato, como uma fonte de informação, essencial no plano da construção da narrativa, mas para a personagem eles são, sobretudo, um passatempo. A crítica a esse *medium* precisará, portanto, de outros leitores para se construir.

Em época diversa, já Bernardo Soares chegava a uma conclusão pertinente para o drama do protagonista do romance de Saramago: “a leitura dos jornaes, sempre penosa do ponto de vêr esthetico, é-o frequentemente tambem do moral, ainda para quem tenha poucas preocupações moraes. As guerras e as revoluções – ha sempre uma ou outra em curso – chegam, na leitura dos seus efeitos, a causar não horror mas tédio.”²⁰⁷

*“Escrevem os jornais em estilo de tetralogia”:
a forma, o sentido e os leitores*

É amplo e bastante diverso o panorama da imprensa da década de 1930 presente n’*O ano*. Além dos dois maiores diários lisboetas, o *Diário de Notícias* e *O Século*, que correspondem às principais leituras de

205. *Ibid.*

206. *Ibid.*, p. 27.

207. Pessoa, *Livro do desassossego*, v. II, fragmento 409, p. 154.

Ricardo Reis, o romance recupera, direta ou indiretamente, vários outros periódicos. Em língua portuguesa, temos o já citado *O Crime*, dirigido pelo autor de *Conspiração*; as publicações humorísticas *Sempre Fixe* e *Ridículos*; e o jornal clandestino *O Marinheiro Vermelho*, órgão das células da Marinha de Guerra do Partido Comunista Português. Quanto aos periódicos internacionais, temos o francês *Le Jour* e o espanhol *El Pueblo Gallego*, ambos já extintos, e o famoso diário estadunidense *The New York Times*.

Mesmo quando se trata apenas de uma breve menção, a referência a essas publicações reais traz consigo um potencial de associações, a depender do conhecimento do leitor e mesmo da sua curiosidade em explorar as informações que lhe são dadas. A mera alusão a um jornal pode trazer à tona, por exemplo, tendências editoriais, como o estilo *fait divers* d'*O Crime*, à maneira dos *canards* tão apreciados no século XIX que se centravam em investigações criminais e, com frequência, em seus detalhes sórdidos.

A alusão a determinado periódico pode servir igualmente para instaurar certa aura de prestígio, seja pelo histórico do jornal, como no caso do *New York Times*, seja pelo simples fato de ser estrangeiro e, transferindo essa sua aura para o alvo das suas reportagens, estar interessado em assuntos domésticos, como acontecerá com *Le Jour*. O simples registro do nome de um jornal pode, enfim, colocar em cena posicionamentos e partidos políticos, o que é evidente no caso do *Marinheiro Vermelho*.

A recuperação de periódicos servirá ainda para iluminar características de algumas personagens, e vice-versa: a personagem, em alguns casos, pode revelar algo da natureza do jornal. Ricardo Reis não é, pois, o único leitor no romance; a ele se juntam os dois velhos no alto de Santa Catarina, um deles analfabeto, uma dupla prototípica no estilo “o gordo” e “o magro” popularizado pelos icônicos Laurel & Hardy – também assíduos leitores de periódicos –, e que, no romance, encarna um público específico, mais interessado no *fait divers*: “esta leitura não

é pela primeira página que começa, antes de mais nos informaremos sobre as desordens e agressões, os desastres, a necrologia, os diversos crimes, em particular”.²⁰⁸ Os dois revelam-se consumidores pobres d’*O Século* e, como tal, são visados: “é o Século dos bodos, sempre o compram ao domingo”, e o gordo o lê em voz alta, “hesitando nas palavras difíceis, que ainda assim não são em excesso, à uma porque os jornalistas nunca se esquecem de que escrevem para o povo, às duas porque sabem muito bem para que povo escrevem”.²⁰⁹

Outro leitor é o gerente do Hotel Bragança, Salvador, pertencente já a outra classe social, mas igualmente consumidor de manchetes sensacionalistas de crimes, e que relata para Ricardo Reis, “gozoso e excitado”, o episódio da Mouraria.²¹⁰ Bem diferente desses dois públicos é Daniel, o irmão de Lídia, leitor da “folha repugnante do Marinheiro Vermelho”, assim descrito pelo jornal que Ricardo Reis lê, e a este basta a referência ao jornal clandestino para afirmar que Daniel é comunista.²¹¹ Há ainda o doutor Sampaio, que circula pelos mesmos meios que Ricardo Reis e que, como consequência, lhe parecerá uma fonte fiável nas suas leituras e indicações:

Não há comparação possível entre o Portugal que deixou ao partir para o Rio de Janeiro, e o Portugal que veio encontrar agora, [...] Não tenho visto muito, respondeu Ricardo Reis, mas estou a par do que os jornais dizem, Ah, claro, os jornais, devem ser lidos, mas não chega, é preciso ver com os próprios olhos, [...] uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista, verdadeiramente uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo, que era do que andávamos a precisar, Magnífica metáfora, essa, Tenho pena de a não ter inventado eu, ficou-me na lembrança,

208. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 311.

209. *Ibid.*, pp. 269-270.

210. *Ibid.*, pp. 169-171.

211. *Ibid.*, p. 388.

imagine, é bem verdade que uma imagem pode valer por cem discursos, foi aqui há dois ou três anos, na primeira página do *Sempre Fixe*, ou seria dos *Ridículos*, [...] Um jornal humorístico, A verdade, caro doutor, não escolhe o lugar.²¹²

Ambas as personagens partem de um mesmo pressuposto: os jornais falam de fatos, e se o cenário que eles pintam é o de um país melhorado, este há de corresponder à realidade. O doutor Sampaio faz leituras curiosas: foi dele, como se viu, a recomendação sobre a novela de Tomé Vieira, e aqui ele revela que também se permite ler publicações humorísticas. Tanto o *Sempre Fixe* quanto os *Ridículos* se caracterizavam pela sátira política, e os dois sofreram com o lápis azul da censura, instituída a 22 de junho de 1926, tentando denunciá-la tanto quanto podiam.

A capa mencionada pelo doutor Sampaio provavelmente faz referência a um número de dezembro de 1934 do *Sempre Fixe*, uma imagem que Saramago irá recuperar em *As pequenas memórias*.²¹³ A legenda não traz, porém, o provérbio português, o que não diminui o efeito do desenho de Saramago no romance – a descrição, como se tem buscado mostrar, tem todo o potencial de criar a sua própria imagem.

O doutor Sampaio é, então, o tipo de leitor que consegue ler com otimismo até uma sátira de um semanário que chegou a ser classificado como de “oposição ao Estado Novo”.²¹⁴ Dado o contexto de censura institucionalizada, esse não era, porém, o maior esforço de interpretação a ser feito e, por razões óbvias, a imagem de Salazar e do governo na imprensa da época era, de modo geral, bastante positiva. O mesmo se verificava em parte da imprensa estrangeira, reflexo de um trabalho cuidadoso de promoção da imagem do ditador português também no

212. *Ibid.*, p. 155.

213. Bordallo (dir.), “Uma mão de ferro”, p. 1; Saramago, *As pequenas memórias*, p. 124.

214. Cfr. Gomes, “A censura no Estado Novo: o caso da imprensa de província (1936-1945)”, in Garcia et al. (orgs.), *Salazar, o Estado Novo e os media*, p. 81.

exterior, com destaque para a França, um projeto orquestrado sobretudo por António Ferro.²¹⁵

Esse olhar de fora vai se manifestar duplamente no romance, pelo texto de um jornal francês e pela leitura que dele fazem dois espanhóis hospedados no Hotel Bragança, ali buscando refúgio após a vitória da esquerda nas eleições de fevereiro de 1936:

Don Lorenzo recita para Don Alonso uma notícia do jornal *Le Jour*, francês de Paris, em que se chama ao chefe do governo português, Oliveira Salazar, homem enérgico e simples, cuja clarividência e sensatez deram ao seu país a prosperidade e um sentimento de altivez nacional, *Así lo necesitamos nosotros*, comenta Don Camilo, e levanta o copo de vinho tinto, faz vénia de cabeça na direção de Ricardo Reis.²¹⁶

O jornal parisiense, em atividade de 1933 a 1944 e dirigido por Léon Bailby, conhecido por suas posições antidreyfusistas e nacionalistas, dedica de fato um espaço notável à exaltação de Salazar. Mais de uma notícia de capa a seu respeito é publicada em 1936, com manchetes como: “Um país em plena saúde política: Portugal” e “Um homem restaurou o prestígio de seu país”.²¹⁷ A notícia lida por Don Lorenzo saiu na primeira página de *Le Jour*,²¹⁸ e foi recuperada na capa de *O Século* do dia seguinte,²¹⁹ tendo sido anotada, em português, na entrada do dia 4 de março da agenda preparatória.

215. A esse respeito, ver Léonard, “Salazar visto de fora : « Viver habitualmente? » : Salazar e os *media* franceses”, *ibid.*, pp. 173-200.

216. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 225.

217. « Un pays en pleine santé politique : le Portugal » (*Le Jour*, 1º out. 1936, p. 1) e « Un homme a restauré le prestige de son pays » (*Le Jour*, 30 nov. 1936, p. 1).

218. Bailby (dir.), « L’heure est à celui qui sait ce qu’il veut », *Le Jour*, 3 mar. 1936, p. 1.

219. Rosa (dir.), “O último discurso do sr. Dr. Oliveira Salazar transcrito e apreciado em *Le Jour*”, *O Século*, 4 mar. 1936, p. 1.

A avaliação crítica dos periódicos e de suas afinidades políticas não virá desses outros leitores do romance, que não têm tanta consistência como personagens e que, em alguns casos, funcionam mais como tipos representando determinada classe social, como os dois velhos, ou mesmo uma posição política, como Daniel. A crítica será feita sobretudo pelo narrador; é no nível do discurso, em comentários ou mesmo na apresentação e descrição dos jornais, que surge uma análise propriamente do *medium* em questão, das suas estratégias e do seu estilo:

Diz-se, dizem-no os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência dos homens que o dirigem [...], os fortísimos homens portugueses, que portugueses governam, quais são eles, a partir do próximo ministério que já nos gabinetes se prepara, à cabeça maxime Oliveira Salazar, presidente do Conselho e ministro das Finanças, depois, a respeitosa distância e pela ordem dos retratos que os mesmos jornais hão de publicar, o Monteiro dos Negócios Estrangeiros [...].²²⁰

A longa lista que é em seguida apresentada, indicando os membros do novo ministério, provém da capa d’*O Século* de 19 de janeiro de 1936,²²¹ retratado aqui em detalhes: interessa ao narrador não apenas reproduzir o texto do jornal e os nomes dos políticos, mas chamar ainda a atenção para a sua disposição gráfica, para as fotografias, para a montagem que busca ressaltar uma hierarquia – o retrato mais destacado é, naturalmente, o de Salazar. Em trechos como esse, fazendo alusão tanto à censura quanto a simpatias partidárias dos periódicos, o discurso irônico do narrador vai se distanciar claramente do de Ri-

220. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 93-94.

221. Rosa (dir.), “O sr. dr. Oliveira Salazar organizou, ontem, novo Ministerio”, p. 1.

cardo Reis, ainda que, após um longo parágrafo de notícias, o foco da narrativa volte para a sua figura de leitor, explicando a cena precedente e justificando aquele rol de informações.

O narrador é, pois, o leitor principal e o mais atento do livro, e a sua descrição de Ricardo Reis de que “a forma fascina-o tanto quanto o sentido”²²² aplica-se à sua própria leitura: ele está interessado não apenas no que os periódicos dizem, mas também em como o dizem. Esse “como” tem que ver com a medialidade do jornal, constantemente emulada, uma preocupação que se estende ainda ao estilo de escrita e àquilo para o qual ele aponta: “o estilo de tetralogia” – wagneriano, dramático, nacionalista – fala de escolhas e intenções, o que remete aos bastidores e ao modo como aqueles que fazem os periódicos se relacionam com o poder.

A censura não era necessariamente um problema para todos os jornalistas: havia quem manejasse bem a situação e até se beneficiasse dela, um tema que Saramago já havia explorado na peça *A noite*, de 1979, em que o cenário de uma redação de jornal na noite que antecede o 25 de abril permite expor certos mecanismos do sistema censório e as vantagens que figuras da imprensa podiam obter quando se alinhavam ao poder.²²³ *O ano* também procura mostrar que esse tipo de sistema não é feito apenas de controle e vítimas, mas que há “convicções próprias” e jogos políticos.

Em sua preocupação simultânea com a forma e o sentido dos periódicos, o romance vai dar um destaque especial à publicidade, elemento aparentemente menor, mas indissociável da identidade dos jornais, cuja popularização se deve em grande parte à sua presença, por permitir uma redução significativa do preço de venda. A publicidade é algo que rapidamente se torna obsoleta, tanto ela está associada aos interesses específicos de um momento: a surpresa com que vemos

222. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 379.

223. Saramago, *A noite*, p. 50.

anúncios de décadas passadas, enaltecendo valores que hoje seriam, aparentemente, inaceitáveis, deve-se ao seu potencial de trazer à tona um dado mundo.

Essa cápsula do tempo é bem explorada por Saramago, e em certos trechos a surpresa com a pertinência do achado parece ser enunciada – e pode-se imaginar o tempo de pesquisa que o autor dedicou para encontrar materiais tão expressivos: “veja os novos modelos de automóveis Studebaker, o President, o Dictator, [...] este é o resumo perfeito do mundo nos dias que vivemos, um automóvel chamado Ditador, claro sinal dos tempos e dos gostos”.²²⁴ Ricardo Reis é aqui colocado diante de um anúncio da empresa norte-americana Studebaker, extinta já no tempo da narração, publicado n’*O Século* de 21 de janeiro de 1936,²²⁵ conforme, novamente, anotação na entrada do mesmo dia da agenda preparatória.

Vários serão os anúncios lidos e descritos ao longo da narrativa, e a publicidade mais emblemática do romance é a do Freire Gravador, introduzida precisamente num trecho em que se fala de certa busca por captar algo do espírito da época. É Ricardo Reis quem de novo está lendo, tentando entender, com a ajuda dos jornais, a personagem que é e o modo como se encaixa naquele mundo:

Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui. Na última página deu com um grande anúncio, dois palmos da mão ancha, representando, ao alto, à direita,

224. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 138.

225. Rosa (dir.), “Em 1936, o automóvel que se impõe é o Studebaker” (anúncio), p. 12. Para uma reprodução desse anúncio, ver Grünhagen, “Arquivo: os dias de Ricardo Reis” (in Reis, Arnaut e Grünhagen, orgs., *Revista de Estudos Literários*, dossiê *José Saramago: personagens, refinações, sentidos*, p. 314).

o Freire Gravador, de monóculo e gravata, perfil antigo, e por baixo, até ao rodapé, uma cascata doutros desenhos figurando os artigos fabricados nas suas oficinas, únicas que merecem o nome de completas, com legendas explicativas, e redundantes, [...] santo Deus, isto é um mundo, diante dos nossos olhos representado, já que não nascemos em tempo de ver nos campos de Troia o escudo de Aquiles, que mostrava todo o céu e terra, admiremos em Lisboa este escudo português.²²⁶

A descrição vai estender-se ainda por mais de uma página, com o texto procurando imitar os efeitos de outro *medium*, buscando recriar a imagem e transmitir a vertigem que ela provoca em Ricardo Reis. O anúncio em questão (figura 3) é mencionado na entrada de 8 de janeiro da agenda preparatória, e ele voltará a ser referido nas leituras de Ricardo Reis, sempre como metáfora de um universo inteiro, “glória de imagens e dizeres”²²⁷ que pode remeter, por metonímia, ao próprio jornal, à sua complexidade e à sua dimensão quase inesgotável. É como se Ricardo Reis deambulasse no romance por uma versão moderna do escudo de Aquiles, cercado de informações e imagens, lendo e relendo aqueles “dessaingrados jornais de Lisboa”.²²⁸ Há nisso tudo uma “sobrecarga evidente” e “voluntária”, segundo Saramago, cuja intenção foi “quase asfixiar o leitor sob aquela massa de notícias que por sua vez estão a sufocar o Ricardo Reis”.²²⁹

É certo que o escudo de Aquiles não pode conter tudo, mas o seu poder de remissão e projeção é enorme, e em certa medida a comparação com o universo homérico também se aplica ao romance de Saramago. O escritor português, afinal, não é o primeiro a se propor a narrar a história e a morte de uma personagem emprestada da tradição, buscando criar e emular, com palavras, imagens e movimentos,

226. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 96-97.

227. *Ibid.*, p. 452.

228. *Ibid.*, p. 138.

229. Em entrevista a Vasconcelos, “José Saramago: gosto do que este país fez por mim”, p. 10.

fazendo ainda questão de inscrever no seu escudo, bem no título, a informação crucial sobre o destino do seu herói.

Figura 3. Anúncio d'O Século.²³⁰

230. Rosa (dir.), "Freire Gravador, únicas oficinas completas" (anúncio), *O Século*, 7 jan. 1936, p. 10.

Tal obra diferencia-se, nesse caso, do “trabalho do divino ferreiro Hefestos, que nem ao menos se lembrou, tendo cinzelado e repuxado no escudo de Aquiles o universo inteiro, não se lembrou de guardar um pequeno espaço, mínimo, para desenhar o calcanhar do guerreiro ilustre, cravando nele o vibrante dardo de Páris”.²³¹ O narrador de Saramago é um demiurgo à sua maneira, e talvez o seu principal poder derive das suas referências textuais e mediáticas, do modo como as lê e as transforma, combinando o prosaico e o clássico, recorrendo ao cânone para ler a História e ao jornal para ler o cânone.

A comparação naturalmente tem limites, e Ricardo Reis, ao contrário de Aquiles, não é prevenido do seu destino. O herói é construído como leitor a quem falta uma chave de leitura, como alguém que ignora muitas coisas, a respeito de si e do seu entorno, e isso em contraste com a personagem de Fernando Pessoa, que, como se analisou, tem um olhar crítico da sua vida pregressa e de suas opiniões, uma postura que se estende de maneira incisiva à sua avaliação das instituições e dos jornais. Morto, Pessoa já não é capaz de ler, mas ele pode, enfim, entrar na lista dos leitores representados n’*O ano*, um dos mais perceptivos e mordazes:

Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, 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, Alguns pês e quatro esses, Foi coincidência, [...] Tal qual, mas, voltando ao Salazar, quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve, e que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem

231. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 98.

connosco, O vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais.²³²

Fernando Pessoa mostra-se a par da situação política, do vocabulário laudatório empregado pelos jornais e das estratégias do governo, e a sua ironia ao falar disso tudo é semelhante à do narrador: repetindo expressões próprias da narrativa de propaganda (“o protetor, o pai, o professor...”), listando-as, expandindo-as, ele as carnavaaliza e as ridiculariza. Logo a seguir, ele pedirá para Ricardo Reis ler as últimas notícias em voz alta, e essa longa cena de leitura é marcante pela sua abordagem crítica dos jornais, um efeito que provém tanto de uma seleção apurada de publicações reais, em muitos casos repetidas literalmente, quanto do seu comentário.²³³

É impressionante a quantidade de informações que os jornais citados trazem, mas, contrariamente às opiniões comuns de Ricardo Reis e do doutor Sampaio, o romance não permite supor que o universo que eles retratam seja representativo da realidade ou mesmo da opinião pública. As ausências chamam a atenção, tanto quanto a luz generosa com que o cenário político português é retratado: tudo ali é demasiado pacífico, os políticos portugueses, quase perfeitos, e não há oposições e resistências internas consistentes.

O oposto de todo esse idílio também é chamativo, e a parcialidade dos jornais fica evidente no retrato que fazem dos países que vivem sob a ameaça da “ditadura vermelha”,²³⁴ nomeadamente a Espanha republicana e a França da Frente Popular, “inimigos de estimação de *O Século*”, que recorre a um vocabulário carregado e extremamente depreciativo

232. *Ibid.*, pp. 327-328.

233. *Ibid.*, pp. 330-333. Para a análise desse trecho e uma reprodução das notícias nele citadas, ver Grünhagen, “Arquivo: os dias de Ricardo Reis” (in Reis, Arnaud e Grünhagen, orgs., *Revista de Estudos Literários*, dossiê *José Saramago: personagens, refigurações, sentidos*, pp. 299-323).

234. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 164.

sempre que se refere a qualquer coisa que se suponha relacionada ao comunismo.²³⁵

O romance reproduz e emula as expressões dramáticas e pictóricas dos jornais e dos discursos por eles publicados: “a onda vermelha cresce em Espanha”, “o domínio vermelho em Espanha”, “o estertor do demônio”, “as hordas comunistas e socialistas” (palavras atribuídas a Unamuno), “guerra sem tréguas, guerra de extermínio contra o micróbio marxista”; e mesmo os leitores espanhóis do Hotel Bragança aparecem ecoando o tom jornalístico que imperava: “eso son artes del diablo rojo”.²³⁶

O lado enganoso dos periódicos será explicitamente problematizado num diálogo que Ricardo Reis tem com Lúdia, que diz ser “quase uma analfabeta”, mas que tem o seu próprio modo de ler o mundo, influenciada pelo irmão, e que duvida, portanto, da veracidade das notícias dramáticas que Reis relata sobre os horrores perpetrados pelos comunistas em Espanha:

Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, [...] mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira.²³⁷

É com Lúdia que a narração se identifica, pelo seu perfil de mulher simples, generosa e perspicaz, pelo modo como se opõe ao doutor ins-

235. Conforme demonstra o já citado estudo de Louçã e Paccaud, “*O Século com a Alemanha nazi*”, pp. 243-244.

236. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 235, 442, 444, 449, 468, 397.

237. *Ibid.*, pp. 462-463.

truído e o confronta com um mundo e com opiniões que destoam dos jornais que ele tanto lê.

As muitas verdades de que Lídia fala reforçam o problema da parcialidade dos jornais, da escolha acautelada dos acontecimentos, um tema que fora bem explorado na já mencionada peça *A noite* e que ecoa a preocupação recorrente de Saramago com certa seletividade dos discursos oficiais, como o discurso histórico: “Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são seleccionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins?”²³⁸ Aqui é a personagem Torres quem se insurge contra o poder do jornal de que faz parte, lembrando do perigo tanto da parcialidade quanto da invenção: “Que forma tem essa espécie de filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? E notícias falsas, quantas circulam no mundo? Quem as inventa? Com que objectivos?”²³⁹

O ano aborda a questão da fraude, mas o faz indiretamente, colocando-a em cena ao falar da:

Situação daquele ancião americano que todas as manhãs recebe um exemplar do *New York Times*, seu jornal favorito, o qual tem em tão alta estima e consideração o seu idoso leitor, com a bonita idade de noventa e sete primaveras, a precária saúde dele, o seu direito a um fim de vida tranquilo, que todas as manhãs lhe prepara essa edição de exemplar único, falsificada de uma ponta à outra, só com notícias agradáveis e artigos otimistas, para que o pobre velho não tenha de sofrer com os terrores do mundo e suas promessas de pior, por isso o jornal explica e demonstra que a crise económica está a desaparecer, que já não há desempregados, e que o comunismo na Rússia evoluciona para o americanismo, tiveram de render-se os bol-

238. Saramago, *A noite*, p. 57.

239. *Ibid.*

cheques à evidência das virtudes americanas. São estas as boas notícias que John D. Rockefeller ouve ler ao pequeno-almoço.²⁴⁰

A história parece das mais improváveis, a começar pelas personagens envolvidas: o prestigioso diário *The New York Times* e o magnata norte-americano John D. Rockefeller (1839-1937), que fez fortuna no setor petrolífero, tornando-se um dos homens mais ricos do mundo. Saramago, de novo, não a inventou, baseando-se aqui em outra notícia d’*O Século* publicada em 1936,²⁴¹ anotada na entrada de 15 de abril da agenda preparatória, e repetindo várias expressões do original: “jornal favorito”, “bonita idade de...”, “notícias agradáveis e artigos otimistas” etc. O que o trecho do romance faz é atribuir explicitamente a autoria do exemplar falsificado ao *New York Times*, algo que não é afirmado n’*O Século*. A brevíssima notícia do periódico tem um tom anedótico – “Rockefeller vai vivendo, assim, animado pelas mais doces ilusões” –, e não indica nenhuma fonte, não tendo sido possível confirmar a veracidade da história.²⁴²

Qualquer que seja o autor do jornal inventado para Rockefeller, o fato é que, no romance, esse “exemplar único” funciona como um retrato extremo de um mundo selecionado e fabricado conforme a conveniência. Essa imagem tem um peso na abordagem crítica da imprensa efetuada pelo narrador, que ironiza “a ordem para esconder as más notícias, atenção, isto não é para ir no jornal de John D., corno da casa que nem ao menos será o último a saber”.²⁴³

240. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 330.

241. Rosa (dir.), “As ilusões de Rockefeller”, p. 2.

242. Nada consta a esse respeito na biografia *Titan: The Life of John D. Rockefeller*, de Ron Chernow, nem há registros de algo assim no *New York Times* de 1936 (ao menos no arquivo acessível ao público). Nenhuma resposta foi dada às minhas tentativas de contato com o diário estadunidense e com o biógrafo de Rockefeller.

243. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 311.

Estabelece-se logo um contraste com Ricardo Reis, que “não aprecia de igual modo o que lê, tem, como toda a gente, as suas preferências, mas não pode escolher as notícias”, e fica, portanto, deslumbrado com a história de Rockefeller, imagina-o “abrindo com as mãos trémulas e esqueléticas as folhas mágicas, não tem a mais leve desconfiança de que seja mentira o que elas lhe dizem”²⁴⁴

Sublinhe-se que o leitor terá esse cenário já pintado quando se deparar com o confronto entre Lídia e Ricardo Reis e com a crença deste de que “um jornal não pode mentir”;²⁴⁵ afirmação que a narração, como se tem visto, vai procurar relativizar. É verdade que a situação de Ricardo Reis, como dirá o narrador, é “muito diferente”;²⁴⁶ e mesmo assim a sua atitude predominante na narrativa será a de alguém que parece conseguir ler um jornal como se fosse o seu contemporâneo Rockefeller:

Ricardo Reis lê os jornais. Não chega a inquietar-se com as notícias que lhe chegam do mundo [...]. Não é Ricardo Reis como John D. Rockefeller, não precisa que lhe peneirem as notícias, o jornal que comprou é igual a todos os outros que o ardina transporta na sacola ou estende no passeio, porque, enfim, as ameaças, quando nascem, são, como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular, definida desta maneira, o que eu não quero saber, não existe.²⁴⁷

O poder de seleção da imprensa, os filtros de leitura que ela é capaz de impor, o modo como consegue se arrogar detentora de uma verdade e ainda legitimar governos e políticas, tudo isso é criticado no romance, mas a crítica efetuada não se limita ao *medium* em si: o leitor tem um lugar nesse universo, e o seu próprio poder é lembrado aqui, pela

244. *Ibid.*, pp. 310-311.

245. *Ibid.*, p. 463.

246. *Ibid.*, p. 310.

247. *Ibid.*, p. 439.

figura de Ricardo Reis. Revela-se recorrente a sua teimosia em desviar os olhos, em não querer saber o que se passa e menos ainda ler nas entrelinhas; ela já fora encenada, por exemplo, no momento em que o seu poema “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia” se mistura às notícias sobre a guerra que ele não quer ler. É, de novo, contra essa passividade também da leitura que o romance se coloca.

A intertextualidade e a intermedialidade são essenciais na criação e na fruição estética de um romance como *O ano*, mas não há dúvidas de que se quer ir além disso. Saramago insere-se no que Jenny chamou de vanguardismo intertextual e, acrescento, intermediático, um vanguardismo que é marcado pela consciência tanto do objeto sobre o qual trabalha quanto da memória cultural que o assombra, buscando, “reenunciar, de maneira decisiva, discursos cujo peso se tornou tirânico”²⁴⁸

O destaque que a narração busca dar às suas referências, analisando-as, comparando-as, expondo os seus mecanismos de elaboração, é revelador de uma preocupação ética do autor, que se esforça em confrontar e reler mais de um tipo de cânone, que quer recuperar narrativas de natureza diversa e falar do modo como foram politicamente instrumentalizadas, que quer lembrar também da arte e da informação que se propôs a servir o poder instituído.

Toda essa “reenunção”, ou reencenação, tem um destinatário bem definido: o leitor, interpelado diretamente, encarnado por vezes na figura de outros leitores da história. Esse leitor é ainda expressão do desejo narrativo de transbordar para fora do texto, como se o narrador quisesse se colocar ao lado de quem lê, mostrar com o dedo as engrenagens e o remate da obra e lembrar que é preciso ler, sempre, tudo, criticamente.

A figura narratológica da metalepse permitirá aprofundar essa análise. Antes, e de maneira a reforçar o quanto a criação e a preocupação

248. « Ré-énoncer de façon décisive des discours dont le poids est devenu tyrannique » (Jenny, « La stratégie de la forme », p. 279).

intertextual e intermediática são próprias do estilo de Saramago, um segundo romance será visado, no qual outro tipo de discurso, com o seu próprio peso tirânico, é revisitado. Trata-se do romance mais polêmico do autor, que se propôs a mexer num verdadeiro vespeiro canônico e cultural. Ainda que as referências mudem de maneira significativa, o método distintivo de Saramago se mantém: “há um tema, vai-se às fontes, faz-se uma pequena bibliografia”.²⁴⁹ Nem tão pequena ela é, mas certamente é de pesquisa que se trata.

249. Em Vasconcelos, “José Saramago: gosto do que este país fez por mim”, p. 10.

PARTE II

A Babel d'O *evangelho segundo*
Jesus Cristo

De manchetes e leituras: as polêmicas e a recepção do *Evangelho*

“Mais duas cartas de leitores (poderei assim chamar-lhes?) que me intimam a salvar a alma antes que seja tarde. Um deles vai ao ponto de aconselhar-me leituras espirituais [...]. O outro epistológrafo é mais patriota: conjura-me a que tome rápido conhecimento de um desses vários opúsculos com que, à custa do *Evangelho*, alguns cidadãos portugueses têm exercitado os seus apetites escriturais e a sua sabedoria teológica. Já não sei qual remata a carta dizendo que rezará por mim. Obrigado.”

SARAMAGO¹

“Deus é o mau da fita”: a frase bem poderia ser de Saramago, e a ele ficou ligada, mas saiu primeiro da pena do jornalista José Carlos de Vasconcelos, que entrevistou o escritor português para o *JL* quando do lançamento d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, em novembro de 1991. A afirmação é usada como título do artigo e surge quando, concordando com o jornalista, Saramago diz que, no romance, “Deus de certo modo é de facto o mau da fita”²

A frase vai repercutir,³ inclusive em trabalhos acadêmicos,⁴ e é certo que a entrevista em si, as polêmicas e conhecidas opiniões de Sara-

1. *Cadernos de Lanzarote: diário I*, pp. 105-106.

2. Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 8.

3. Por ex., em um dossiê temático da revista *Miriam* sobre o romance, em que o redator diz que “a expressão é do próprio Saramago” (Bernardo, “O evangelho segundo Saramago e o mistério da cruz de Jesus”, p. 18).

4. Ver Bueno, “Deus é o mau da fita: algumas reflexões acerca do papel religioso na obra de José Saramago”, p. 7.

magos sobre o Deus do cristianismo e mesmo a narrativa do romance de certa forma corroboram a visão de que “Deus é o mau da fita”. Saramago, aliás, posicionou-se a esse respeito de maneira mais elaborada na própria entrevista, mas recuperou a falsa citação, e a entrevista como um todo, como um marco, algo prefigurativo, daquilo que viria a ser uma segunda narrativa desenvolvida em torno do romance: a narrativa das polêmicas.

A história é desagradável, mas precisa ser resgatada, não apenas por ser indissociável da recepção do livro, mas porque, iluminando-a, o movimento natural será voltar o foco para o romance em si. É possível que, ao menos nos primeiros anos após a publicação do *Evangelho*, a segunda narrativa tenha se sobreposto à primeira, àquela do romance; mais ainda, não foram poucos os que basearam as suas críticas na “narrativa das polêmicas”, admitindo que nem sequer chegaram perto do livro.

Se inicialmente o *Evangelho* fez correr muita tinta, e se isso pode até ter alavancado as vendas, como costuma acontecer em casos assim, a narrativa das polêmicas, centrada em discussões político-religiosas, pode ter obliterado o que é intrínseco a esse romance: a sua elaborada criação literária. Afinal, o *Evangelho* não é as polêmicas que o cercaram e merece ser revisitado. Mas antes, buscando seguir a ordem dos acontecimentos, a narrativa menos nobre.

Desde já, uma ressalva: a entrevista de Vasconcelos foi bem-feita e cumpre o papel de dar a conhecer e divulgar o romance. Ela é uma de várias que saíram no final de 1991, destacando-se por antecipar muito do que seria discutido a seguir. O entrevistador teve acesso ao original do livro e anuncia a sua publicação, primeiro no Brasil, a 4 de novembro de 1991, pela Companhia das Letras, com tiragem de 10 mil exemplares, e na mesma semana em Portugal, a 7 de novembro, pela Caminho, com tiragem de 50 mil exemplares.⁵ O tom um tanto sensa-

5. Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 8.

cionista da introdução – e do título – da entrevista é justificado pela expectativa que se diz haver em torno dessa publicação, que superaria aquela das obras anteriores.

Para Vasconcelos, Saramago “não visa nem a popularidade fácil [...] nem muito menos o escândalo. Escândalo que, no entanto, não se estranhará se vier a surgir. Hoje já não há Inquisição [...], por isso o escritor não pode ir parar à fogueira ou ser por ela perseguido como um dos heróis do *Memorial do convento*”.⁶ Em suas respostas, Saramago a princípio parece menos preocupado do que o jornalista com as polémicas que poderiam resultar da publicação do *Evangelho*: “eu acho que a Igreja vai fazer de conta que o livro não existe. O que não significa que não surjam por aí alguns ataques, mas não será a Igreja directamente como instituição que vai produzir uma nota ou um comunicado”.⁷

A discussão sobre a possível reação da Igreja, assim como a menção ao ateísmo de Saramago, repete-se em outras reportagens publicadas no período que antecedeu o lançamento do livro, com títulos igualmente provocativos, chamando a atenção para o carácter um tanto herético do romance e do seu autor. É o que se verifica, por exemplo, nas entrevistas “Deus quis este livro” (a Torcato Sepúlveda) e “No meu caso, o alvo é Deus” (a Clara Ferreira Alves), ambas publicadas no dia 2 de novembro de 1991.

Ainda em outubro, temos “Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago”, entrevista a Francisco José Viegas, uma das primeiras a sair, e que trata menos do livro e mais das opiniões políticas de Saramago, em especial sua visão sobre o comunismo e sobre os acontecimentos da então União Soviética, que veio a se dissolver no final de dezembro daquele ano. Nesse cenário, vai ganhando consistência a personagem do autor comunista e ateu que, com esse livro, ainda nem publicado, passaria a integrar definitivamente o rol dos hereges. E foi sobretudo a

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 10.

essa personagem que membros da igreja católica, comunidade e políticos responderam.

Não se trata de uma relação de causa e efeito, mas percebe-se como entrevistadores e entrevistado também contribuíram para a criação dessa narrativa das polêmicas, na qual o romance em si tem um peso quase simbólico, parece importar menos que o aludido comunismo e ateísmo do autor. Ao mesmo tempo, o tratamento dado ao livro e a essas questões nas entrevistas citadas não tem nada de excepcional; tudo isso é próprio do gênero e do meio em questão e, repito, há méritos e pontos interessantes nos artigos citados, em especial naquele de Vasconcelos, que aborda a concepção das personagens, certas influências e diálogos intertextuais, o processo e o tempo da narração etc. Não foram esses, porém, os aspectos que inicialmente marcaram a recepção da obra, em especial na ala que o primeiro estudo sobre essa recepção, de José Barbosa Machado, vai designar de “católicos radicais”.⁸ Alguns exemplos servirão para mostrá-lo.

A 7 de novembro de 1991, na *Voz Portucalense*, semanário da diocese do Porto, sai um curto artigo assinado pelo padre Leonel Oliveira, cujo título, “Exutórios”, dá o tom da sua reação ao romance, lançado naquele dia em Portugal. O padre já de início diz que faz o seu comentário com base nas entrevistas publicadas no dia 2 (de Sepúlveda e Alves), que “dispensaram-me a penosa leitura dum livro anunciado e publicitado pelo seu próprio autor”, perguntando-se, então: “o que é que o terá levado a fazê-lo, agora? O desmoronar das suas crenças marxistas? Os Católicos não escondem a sua alegria pelo esboroamento do Império Comunista. Da parte de Saramago será uma vingança, para que não nos ficassemos a rir?”⁹

8. Machado, “Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago *O evangelho segundo Jesus Cristo*”, n.p.

9. Oliveira, “Exutórios”, p. 4.

É verdade que, hoje, passados mais de trinta anos, chega a ser difícil imaginar essa relação direta entre o *Evangelho* e a União Soviética, mas o argumento foi usado repetidas vezes, assim como se insistiu muito na filiação partidária de Saramago. Naquele mesmo semanário, poucas semanas depois, outro redator, dando as suas “impressões de uma esforçada e rápida leitura”, condescende: “compreendo a dificuldade no momento porque passa o seu partido”, mas instrui quanto ao romance: “não gastem dinheiro com ele”.¹⁰

Há outras reações, mais agressivas, como “as linhas de denúncia e repúdio” de Pedro Lopes Quinteiro às “indecoras sandices científicas e teológicas” de Saramago,¹¹ ou, na mesma revista católica *Miriam*, embora sem passar para ofensas tão diretas, o artigo de António Rego, que conclui que “será natural que se relacione o aparecimento deste romance com o fim da tragicomédia do marxismo-leninismo, que continua a ser o grande credo do autor”.¹² O *Evangelho* ainda torna-se tema do mês na edição de março de 1992 da revista, pois, segundo um redator, Saramago “pôs-me o sangue a ferver sobretudo com algumas das suas declarações em entrevistas à imprensa e à TV, designadamente ao *Jornal de Letras*”,¹³ isto é, aquela de Vasconcelos.

Em alguns casos, assume-se que o livro alvo das críticas nem precisava ser lido, manifestando-se, porém, o imperativo de responder aos posicionamentos de Saramago na imprensa. Mesmo naqueles artigos que chegam a abordar o romance em si, as leituras propostas não aprofundam mais do que aquilo que já ficara dito nas entrevistas – é o caso das constantes comparações com Salman Rushdie e os seus *Versos satânicos*,¹⁴ que Vasconcelos já antecipara, negando-as. O ponto comum desses textos, para além de uma certa recusa em ler o romance e em

10. Azevedo, “A propósito de um (im)puro romance que é um falso ‘evangelho’”, p. 7.

11. Quinteiro, “Péssimo serviço à cultura”, pp. 3-4.

12. Rego, “O evangelho segundo Saramago”, p. 10.

13. Bernardo, “O evangelho segundo Saramago e o mistério da cruz de Jesus”, p. 17.

14. Como Oliveira, “Exutórios”, p. 4, e Rego, “O evangelho segundo Saramago”, p. 10.

lê-lo como romance, é o exercício de desautorização do autor que, por quem é, por suas opiniões e filiações ideológicas, teria passado dos limites ao tratar de temas e figuras considerados do âmbito da religião.

Essa atitude repercute mesmo nos textos dos ditos “moderados”, segundo a divisão de Machado,¹⁵ os quais arriscam um elogio ou outro à prosa de Saramago, mas insistem em sua inaptidão para falar do que seria sagrado. Um deles, que prefere não se deter “no romance propriamente”, diz que “quando Saramago trata do Homem, tem normalmente capacidade para o tratamento. Quando se mete... ‘onde não é chamado’, é normalmente um desastre”;¹⁶ e outro volta ao drama comunista, afirmando que Saramago “entrou na abordagem de temas que não compreende porque não os sente ou vice-versa, a sua formação marxista vulgarizando e razoirando valores cuja medida se perfila para além do ângulo de focagem da sua pobre, opaca e sinceramente distorcida análise”.¹⁷ Que análise foi essa feita por Saramago, fica-se, mais uma vez, sem saber.

Houve também vozes dissonantes no meio católico, ainda que, a essa altura, a discussão literária praticamente não tivesse acontecido. Poucas semanas após o lançamento do livro, no dia 28 de novembro, um debate foi promovido pelo Centro de Reflexão Cristã, em Lisboa, com a presença de Saramago e do dominicano frei Bento Domingues. Segundo um relato publicado no *JL*, Bento Domingues havia lido o romance e dito que, embora o *Evangelho* de Saramago não tivesse “nada a ver” com o Novo Testamento, considerava-o “importante por contribuir para debater as implicações do poder sacrificial da Igreja ao longo da História” e por servir “para despertar o sono teológico que se vive neste País”.¹⁸ Houve provocações dos dois lados, mas, ao

15. Machado, “Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago *O evangelho segundo Jesus Cristo*”, n.p.

16. Cunha, “A escrita do *Evangelho* de Saramago”, p. 6.

17. Cardoso, “José Saramago e o seu *Evangelho*”, p. 3.

18. Praça, “O *Evangelho* de Saramago na capela do Rato”, p. 5.

que parece, o tom da discussão foi ameno, ficando, porém, de fora o romance em si.

Fato é que a mera aparição do romance e a discussão sobre o seu tema levaram a diversas outras publicações em um curto período, o que, conforme preocupação expressa por um articulista, pode muito bem ter ajudado a promover o livro.¹⁹ Tais textos constituem de certa forma um retrato da época, e de uma parcela da sociedade portuguesa da época. O relativo consenso nas opiniões e na abordagem do romance por parte de um representativo grupo social influenciou a recepção – e, arrisco dizer, a não leitura – do romance e preparou o cenário para o ato seguinte, a bem conhecida polêmica política orquestrada pelo então subsecretário de Estado da Cultura, em abril de 1992, quando do debate sobre a retirada do *Evangelho* da lista de concorrentes a um prêmio literário europeu.

Revistas a uma distância já grande, as proporções que o episódio tomou podem parecer exageradas. Não obstante, o mal-estar que a situação criou é evidente e teve consequências, não apenas para Saramago, que após essa repercussão saiu de Portugal, mas também, e é esse ponto que tenho buscado enfatizar, para a recepção do romance. Relativamente pouco estudado – sobretudo em comparação com outras obras de peso do escritor –, o *Evangelho* ficou com o estigma de romance da polêmica,²⁰ responsável pelo autoexílio de Saramago, o romance dos desafetos do autor.

Essa parte da história já é mais conhecida, e de tempos em tempos aparecem na imprensa artigos que retomam a polêmica, colocando em destaque uma ou outra personagem.²¹ A 25 de abril de 1992, sai no *Público* um artigo noticiando a exclusão do *Evangelho* da lista dos con-

19. Quinteiro, “Péssimo serviço à cultura”, p. 3.

20. Preto-Rodas, “Art for Reason’s Sake”, p. 14.

21. Ver, por ex., a extensa reportagem de 2017 no *Observador*, focalizando o ponto de vista de Sousa Lara (Vilela, “O veto ao Evangelho de Saramago, 25 anos depois”, n.p.).

correntes ao Prêmio Literário Europeu,²² o *Aristeion Prize*, um prêmio então recente, criado pela Comunidade Europeia (CE) e concedido anualmente a autores e tradutores, de 1990 a 1999. A indicação para concorrer ao prêmio era feita por representantes dos então doze países membros da CE, e em Portugal a seleção ficara a cargo do Instituto Português do Livro e da Leitura (IPLL), dependente da Secretaria de Estado da Cultura (SEC).

Segundo Sepúlveda, o subsecretário de Estado da Cultura, Sousa Lara, “deixou passar” três nomes da “lista alargada” elaborada pelo IPLL: Fiamma Hasse Pais Brandão, por *Obra breve* (poesia), Pedro Tamen, por *Tábua das matérias* (poesia), e Agustina Bessa-Luís, por *Vale Abraão* (romance). Mais tarde, outros detalhes vieram à tona, e ao que consta a lista do IPLL era composta por apenas três nomes – Saramago, Tamen e Pais Brandão –, sendo de praxe nesses casos a SEC limitar-se a validar a lista sugerida pelo IPLL, para cuja elaboração havia consultado a Associação Portuguesa de Escritores (APE), o Pen Clube Português e o Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários. Houve, portanto, intervenção de Sousa Lara.²³

A atitude do subsecretário tomou a dimensão de veto e censura sobretudo a partir das declarações que fez com a repercussão do caso. Já no artigo do *Público*, a sua justificativa para excluir o *Evangelho* foi de que o romance “não representa Portugal”, afirmando, porém, o caráter pessoal de sua escolha: “não me pediram um julgamento sobre a obra inteira de Saramago, mas sobre este livro. Ora, há questões pessoais que me modelam, às quais não me oponho por questões de consciência pessoal”.²⁴ Como negação, mais uma vez vem à baila o posicionamento político de Saramago: “esta minha atitude nada tem a ver com estratégias de venda, nem sequer com opções literárias. E muito menos com

22. Sepúlveda, “Prêmio Literário Europeu: Sousa Lara corta nome de Saramago”, p. 32.

23. Cardoso (dir.), “Demissão é possível”, p. 2.

24. Sepúlveda, “Prêmio Literário Europeu: Sousa Lara corta nome de Saramago”, p. 32.

as escolhas políticas de Saramago. Não entrou em linha de conta o facto de ele ser comunista.²⁵ Se a questão não era política, também não era literária: Sousa Lara não havia lido o romance e, como afirmou, não se pautou por critérios literários.²⁶

O caso tomou os jornais e chegou à Assembleia da República, presidida à época por António Moreira Barbosa de Melo (PSD), em plenária convocada pelo governo a 29 de abril de 1992, ocasião que, para muitos deputados, seria uma tentativa do governo de oferecer explicações ou melhorar a sua imagem diante daquela polémica cada vez mais acalorada. A sessão durou quase cinco horas, e o debate, sobre “política cultural”, teve repercussão imediata.²⁷

Há que dizer que as atas da Assembleia dariam, hoje, um curioso roteiro teatral, com direito a didascálias e personagens quase caricaturais, opondo-se e ofendendo-se com discursos cômicos. A posição do governo relativamente ao prêmio europeu é criticada por vários deputados, e o debate na Assembleia vai esquentar com as tentativas de explicação de Sousa Lara, enfim chamado ao microfone. É nesse contexto que surgem as justificativas do subsecretário que mais repercutiram na imprensa:

O Orador [Sousa Lara] – Mas ainda não dei a razão fundamental que, com certeza, os senhores gostarão de ouvir. *Evangelho segundo Jesus Cristo* é uma obra que, a meu ver, atacou princípios que têm a ver com o património religioso dos cristãos, e não só da Igreja...

Aplausos de Deputados do PSD

Vozes do PS: – Ah!

O Orador: – ... e, portanto, longe...

Protestos do PS e do PCP.

25. *Ibid.*

26. Vilela, “O veto ao Evangelho de Saramago, 25 anos depois”, n.p.

27. No mesmo dia, a fala de Sousa Lara foi transmitida, por ex., no *Jornal das Nove* (RTP2), segundo documentário assinado por Clara Ferreira Alves, *Saramago: Documentos*.

O Sr. Octávio Teixeira (PCP): – Fundamentalismo, não!

O Sr. Presidente: – Peço silêncio, Srs. Deputados.

O Orador: – ... e, portanto, longe de unir os Portugueses, dividiu-os naquilo que é um património espiritual.

O Sr. António Abreu (PCP): – O senhor não tem formação cultural!

O Sr. Lino de Carvalho (PCP): – Voltou a Inquisição!...²⁸

Recupero essa cena porque ela pode ajudar a entender a dimensão que a polémica em torno do *Evangelho* alcançou, e o quanto a controvérsia foi muito além dele – e teve pouco a ver com literatura. Em plena Assembleia da República, ânimos em polvorosa, debate-se uma certa ingerência do domínio privado na esfera pública, dos brios religiosos de Sousa Lara na decisão de riscar dos finalistas um romance cujo título e cujo tema o ofendiam. Mas há muito mais coisas em jogo.

Havia na época um debate acalorado em torno da reestruturação dos serviços da SEC e da aplicação do IVA (Imposto sobre o Valor Acrescentado) nos bens culturais. Saramago era membro da recém-criada Frente Nacional para a Defesa da Cultura, que se posicionava contra a proposta do então primeiro-ministro Cavaco Silva (PSD) de aplicação de IVA nos livros,²⁹ e a sua exclusão do prêmio também foi interpretada como um ato político.³⁰

O romance de Saramago entra, então, no meio de uma disputa entre partidos e políticas, e, mesmo quando se trata de defender o escritor, a pauta parece ser outra: “não os desculpes, Saramago!”, diz em dado momento o deputado Octávio Teixeira (PCP), “foi-se a inquisição; querem agora importar o fundamentalismo, tanto nos impostos como na cultura”.³¹

28. *Diário da Assembleia da República*, 29 abr. 1992, p. 1759.

29. Sepúlveda, “José Saramago critica responsáveis da Cultura”, n.p.

30. Cardoso (dir.), “Demissão é possível”, p. 2.

31. *Diário da Assembleia da República*, 29 abr. 1992, p. 1779.

Com a publicização do caso dentro e fora do país, chegando mesmo ao Parlamento Europeu,³² o governo ficou com a pecha de censurador e acabou por voltar atrás na decisão de Sousa Lara – que, no entanto, só veio a pedir demissão em novembro de 1992.³³ Mas o teatro político e religioso, e a suspeita concordância das duas esferas em alguns momentos, ainda durou bastante.

Em junho, chegou a haver um jantar de homenagem e apoio a Sousa Lara, com a presença, por exemplo, do “herdeiro da Coroa Portuguesa”, Dom Duarte Pio de Bragança, que, segundo uma reportagem, havia manifestado à imprensa o “vivo repúdio que nutre pela obra de Saramago e o grande apreço que a atitude de Sousa Lara lhe mereceu” –³⁴ sem eufemismos, foi dele a frase de que o *Evangelho* era “uma merda”, confessando, porém, não o ter lido.³⁵

Por outro lado, diversos políticos, figuras públicas e escritores, inclusive os outros finalistas do prêmio em questão, posicionaram-se em defesa de Saramago ao longo daqueles meses. O autor do *Evangelho* deu várias declarações à imprensa, aventando já a possibilidade de deixar Portugal – “ainda acabo por me ir embora, como tantos outros”.³⁶ Mesmo com o escritor tendo se posicionado contra isto, o seu nome voltou à lista dos finalistas de Portugal ao prêmio – a lista inicial, com Saramago, Tamen e Pais Brandão.

Ao final de 1992, soube-se que o Prêmio Literário Europeu foi para o espanhol Manuel Vázquez Montalbán, por *Galíndez*. Não faltaram, porém, prêmios a Saramago naquele ano.³⁷ O que gerou maior reper-

32. Vieira, “Santana isola Lara mas Cavaco não o demite”, p. 32.

33. Vilela, “O veto ao Evangelho de Saramago, 25 anos depois”, n.p.

34. Braga, “Homenagem a Sousa Lara: Forças do Bem jantam no Guincho”, p. 38.

35. Silva (dir.), “O livro é uma merda, diz em público D. Duarte Pio”, p. 9. Ver também Rego, “O rei, o inquisidor e o herege”, p. 23.

36. Em Alves, “Saramago e a decisão de Sousa Lara”, p. 13.

37. Ao menos um em Portugal e três na Itália. No caso italiano, não se tratou especificamente de *Evangelho*: Saramago recebeu o Prêmio Internacional Ennio Flaiano por *Levantado do*

cussão foi o prêmio concedido ao *Evangelho* pela APE em junho de 1992, retomando velhas polêmicas e atijando as atuais.

Na altura já com quase setenta anos e uma produção e recepção impressionantes, com o auge que foi para ele a década de 1980, Saramago era considerado um preterido histórico do Grande Prêmio da APE, concedido pela primeira vez em 1983: naquele ano, *Memorial do convento* (1982) havia perdido para *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires; mais tarde, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) não ganhara de *Amadeo*, de Mário Cláudio; *A jangada de pedra* (1986) não vencera *Um amor feliz*, de David Mourão-Ferreira; e, enfim, *História do cerco de Lisboa* (1989) fora preterido em favor de *Fora de horas*, de Paulo de Castilho.

Já nos idos de 1987, dizia Maria Alzira Seixo que, dos prêmios nacionais, Saramago havia ganhado “todos menos um, e essa falta só lhe aumentou o prestígio”.³⁸ Não cabe analisar aqui o acerto ou não de cada júri, mas o fato é que a situação vinha gerando mal-estar, e o próprio Saramago, que de modo algum fugia à polêmica, já tinha se pronunciado no sentido de que não aceitaria o prêmio caso o ganhasse. Dadas as circunstâncias, decidiu aceitá-lo, “para não juntar o choque de uma recusa ao escândalo de uma exclusão”, mas o fez com a condição de que o valor em dinheiro (2 mil contos) fosse doado, em livros, para os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP).³⁹

O prêmio da APE veio, então, “em condições de polêmica bem conhecida”,⁴⁰ que não morreu tão cedo. Bem recebido no mercado, o romance e o seu autor continuaram, porém, sendo alvo de numerosas críticas, algumas bastante hostis. Impressiona de imediato o número

chão, o Prêmio Literário Internacional Mondello, pelo conjunto da sua obra, e o Prêmio Brancati, também pelo conjunto da sua obra.

38. Seixo, “O essencial sobre José Saramago”, in *Lugares da ficção*, p. 11.

39. Citação de Saramago e dados retirados de Vasconcelos, “O evangelho segundo Jesus Cristo galardoado pela APE”, p. 8.

40. *Ibid.*

de publicações feitas em resposta ao romance ainda no ano de 1992, algumas das quais se pretenderam os primeiros livros de estudo sobre o *Evangelho*.

O livro de Manuel Reis, *A falsa questão ateísmo-teísmo: crítica necessária a José Saramago a propósito do seu último livro “O evangelho segundo Jesus Cristo”*, parece ter sido o primeiro do gênero, publicado em maio de 1992. É um texto difícil de categorizar. Com as suas modestas 152 páginas em formato pequeno, o livro dedica toda uma primeira parte a uma lista de trabalhos do próprio Reis, seguida de “textos em exergo em jeito de *Leitmotiv*”, sem que a relação com o *Evangelho* fique clara. O romance vai ser citado só na página 19, em que se explicita o objetivo do livro: “dar a público o que consideramos essencial dessas nossas reflexões bem como do dossier de recortes e fichas acumuladas sobre a matéria”.⁴¹ Há efetivamente uma seção com citações de falas em jornais da época, mas o restante compõe um quadro algo abstrato do pensamento do autor sobre questões metafísicas, com comentários pontuais sobre Saramago.

Há que desconfiar das intenções autopromocionais – acusação tantas vezes dirigida a Saramago – de algumas dessas publicações, que parecem utilizar o *Evangelho* como pretexto para outras discussões, polêmicas e exegeses.

O livro de Manuel Vieira Mendes, *O evangelho da história e o Jesus da fé, contra as ficções romanescas de José Saramago*, publicado em outubro de 1992, segue essa linha, adotando um tom mais agressivo, no estilo das primeiras críticas que apareceram em periódicos católicos logo após a publicação do romance. Também em formato pequeno, com 160 páginas e tiragem de 1500 exemplares, o livro já dá o tom das críticas na capa, com uma imagem do sagrado coração de Jesus e a frase “José Saramago cometeu a maior das infâmias: manchou um Homem que é Deus, Jesus Cristo!”

41. Reis, *A falsa questão ateísmo-teísmo*, p. 19.

O objetivo do livro seria “colocar ao alcance dos menos instruídos na doutrina cristã, o melhor que encontrei escrito acerca do tema religioso em causa, contrapondo-o ao falso e blasfemo romance” de Saramago, um “antievangelho”.⁴² Mendes recupera e reafirma a linha de críticas pessoais feitas ao escritor – dando destaque às do arcebispo de Braga.⁴³

O curioso é que, como de praxe nesse tipo de crítica, o romance em si não é efetivamente citado, e alguns trechos deixam claro que o autor desconhece a narrativa em questão: “conceber um romance com base no Evangelho Segundo Jesus Cristo, e não referir sequer um caso milagroso feito pelo divino Mestre, é deixar na sombra o poder divino de Jesus”,⁴⁴ comentário que vai servir de mote para uma exposição homilética. O procedimento de Mendes repete-se relativamente a outras supostas omissões – relação entre Jesus e Deus, sermão do Monte etc. –, e o autor conclui concordando com a atitude “nobrememente corajosa” de Sousa Lara e lembrando a sorte de Saramago “não ter, como Salman Rushdie, nenhuma seita fundamentalista à perna”.⁴⁵

Os dois livros abordados bastam como exemplos, mas não foram os únicos. Ainda em 1992 foram publicados *O que é o “Evangelho Segundo Jesus Cristo” de José Saramago?*, de Luís Pereira do Barral,⁴⁶ e *A saga de Cristo segundo a teomania: a propósito de “O evangelho segundo Jesus Cristo” de José Saramago – à guisa de carta aberta ao autor – ma non troppo*, de Eleutério de Carvalho.

42. Mendes, *O evangelho da história e o Jesus da fé*, p. 7.

43. Cita-se uma homilia de D. Eurico Dias Nogueira, na época arcebispo de Braga, que, além de “excomungar” Saramago, esmera-se em adjetivar o livro (“blasfemo”, “difamador” etc.) e o escritor (“ateu pouco honesto e comunista obcecado”, *ibid.*, pp. 9-11).

44. *Ibid.*, p. 83.

45. *Ibid.*, pp. 89, 97, 138, 154.

46. Embora costume ser categorizado como livro nas bibliografias feitas sobre o *Evangelho*, a publicação consiste numa brochura pequena de apenas catorze páginas.

Em 1993, sai o livro mais conhecido e citado de José Moura de Basto, *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*, com tiragem de 5 mil exemplares, além do livro de Dias da Costa, *O evangelista ateu: resposta ao Evangelho de Saramago*.

Se os autores em geral são praticamente desconhecidos, ao menos em termos acadêmicos, não se pode minimizar o impacto dessas obras no público leitor (de que Saramago dá testemunho em diferentes momentos nos *Cadernos de Lanzarote*) e a sua contribuição para aquela narrativa das polêmicas de que se falou no início: a discussão, nesses casos, não só excluiu o caráter literário do livro, como, tantas vezes, nem sequer tratou do *Evangelho* em si.

Muitos desses textos talvez não fossem dignos de nota em um trabalho acadêmico sobre o romance senão pelo fato incontornável de serem os primeiros a tratar do *Evangelho*, compondo um *corpus* inicial, na falta de outro. Tanto é que eles chegam a ser referenciados em bibliografias passivas realizadas sobretudo a partir do prêmio Nobel, mas cujos critérios de elaboração nem sempre são muito claros.

Na extensa compilação de trabalhos sobre o autor feita por Liparulo, por exemplo, verifica-se que, dos seis livros sobre o *Evangelho* citados, cinco inserem-se naquele gênero das polêmicas (Barral, Basto, Carvalho, Mendes e Reis).⁴⁷ O mesmo ocorre na bibliografia “de estudos escritos selecionados” (“Selected Critical Studies”) por Klobucka: dos quatro livros listados sobre o *Evangelho*, três deles não poderiam de fato ser caracterizados como estudos sobre o romance (Basto, Costa e Reis).⁴⁸ Mesmo mais recentemente, na biografia de Saramago assinada por Miguel Real e Filomena Oliveira, são incluídos na bibliografia passiva, em meio a uma série de publicações mais conhecidas de análise da obra de Saramago, seis dos cinco livros sobre o *Evangelho* aqui

47. Liparulo, “Bibliografia sobre José Saramago”, pp. 69-95.

48. Klobucka, “Bibliography of José Saramago”, in *On Saramago*, pp. 274-276.

citados – os mesmos da listagem de Liparulo –, embora a eles não se faça referência no corpo do texto.⁴⁹

Como aconteceu com outras obras de Saramago, o Nobel vai marcar a aparição de estudos mais aprofundados sobre o *Evangelho*, a maioria artigos, sem que o romance ocupe, em termos de produção bibliográfica, um lugar comparável ao de *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, dos mais conhecidos e estudados do autor.

A partir daqui, interessa buscar compreender a literariedade do romance, sem que se perca de vista o contexto maior e a narrativa das polêmicas que o envolveram e, possivelmente, ainda o envolvem e continuam influenciando a sua recepção. Convém notar a distância qualitativa entre as reações mais agressivas e imediatas à obra e os estudos acadêmicos que vieram depois, distância essa que aponta para um aspecto inegável de qualquer produção escrita: uma análise aprofundada requer muito mais tempo e estudo do que aquele tipo tão recorrente de resposta que, elaborada no calor da polêmica e valendo-se de argumentos *ad hominem*, reafirma dogmas conhecidos, opiniões já formuladas e posições políticas do momento, não raro alheios à matéria em debate.

Passadas mais de três décadas, as polêmicas político-religiosas em torno do *Evangelho* que agitaram os últimos meses de 1991 e o ano de 1992 podem parecer um episódio distante e datado. Não é fácil mensurar essa repercussão, mas é fato que ela não se restringiu ao período imediatamente posterior ao lançamento do livro: o debate voltou à tona na época do Nobel, com o posicionamento ressentido do Vaticano e o comunismo de Saramago sendo amplamente explorados pela imprensa,⁵⁰ e é ainda hoje visto como um ponto crucial no percurso biográfico e literário do autor.

49. Real e Oliveira, *As 7 vidas de José Saramago*, pp. 725-736.

50. Preto-Rodas aborda as reações pós-Nobel relacionadas ao *Evangelho* em “Art for Reason’s Sake”, p. 17.

A pergunta espinhosa que toda essa polêmica vem colocar é: a quem pertence, afinal, o direito de falar sobre aquilo que, na cultura judaico-cristã ocidental, é considerado sagrado? Dela decorrem muitas outras, que o próprio romance busca responder à sua maneira: por exemplo, há limites para a interpretação do texto dito sagrado, e para o cruzamento desse texto com a história das religiões que o apregoam? Mais: é preciso ser religioso para escrever sobre o texto bíblico, lê-lo ou estudá-lo?

Se a resposta do romance é sabidamente negativa – se o romance em si se constrói também como uma negação a um certo controle do discurso sobre textos sagrados e religiões –, a pergunta não é gratuita: constata-se, por exemplo, que mesmo no contexto acadêmico, “a história da Igreja tem sido vista sobretudo como o domínio de estudiosos intimamente identificados com a Igreja”, e o mesmo ocorre com a história judaica, do que decorre que muitos dos estudos feitos acabam sendo marcados por um tom algo enviesado.⁵¹ Quando se trata da análise do texto bíblico em si, a identificação religiosa do estudioso com o seu objeto de estudo é ainda mais comum, sendo comparativamente poucos e recentes os trabalhos que fogem à regra.

Essa longa tradição interpretativa ajuda a entender o tipo de reação ofendida que um romance como o *Evangelho* suscitou mesmo no final do século XX. Se, em função do seu tema, apenas aqueles com algum interesse em questões religiosas vão ler e estudar o *Evangelho*, a sua recepção será, e em muitos momentos foi, problemática. Para além das “heresias” e do que mais se atribuiu apressadamente ao romance, há muito o que estudar nesse *Evangelho*, mesmo que não se possa esquecer a narrativa paralela que a sua publicação gerou, a começar porque o romance fala também da sua época e do seu país, que não soube lidar

51. “The history of the Church has been viewed primarily as the domain of scholars closely identified with the Church” (Kertzer, *The Kidnapping of Edgardo Mortara*, p. 301).

muito bem com um livro dessa natureza, tanto quanto daquele outro mundo que ele recuperara, de 2 mil anos atrás.

Para recriar esse mundo mais antigo, o do tempo da narrativa, Saramago realizou um extenso trabalho de pesquisa, tão complexo e aprofundado quanto aquele feito para *O ano*, embora ele ainda não tenha gerado a mesma produção acadêmica de que outros romances de Saramago foram alvo. A minha hipótese é de que essa lacuna se relaciona tanto com a narrativa das polêmicas – até hoje, são raros os estudos realizados em Portugal sobre esse livro – quanto com a temática do *Evangelho*: é maior a probabilidade de um investigador da área da literatura se interessar por uma criação que dialogue com Fernando Pessoa, Borges, Camões e outros do que por um romance que se constrói a partir do texto bíblico. São cânones diferentes, ou diferentemente percebidos. Essa constatação fala, porém, mais da situação dos estudos literários do que do mérito do romance de Saramago, e talvez o cenário possa mudar a partir do momento em que o texto bíblico seja amplamente lido e estudado pelo seu caráter literário.

A metáfora da Babel do *Evangelho* será pertinente tanto ao estudo da sua intertextualidade quanto da sua intermedialidade, permitindo enfatizar a mistura de linguagens operada pelo texto. Se *O ano* é como um filme em preto e branco, o *Evangelho* é colorido, brilhante e bastante moderno. Seja no plano estilístico, seja no plano da diegese, com uma narrativa que, recriada, é ao mesmo tempo marcada pela originalidade, o *Evangelho* é, como já disseram, “um romance do melhor Saramago” ou mesmo “a obra-prima de Saramago”.⁵²

52. Venâncio, “Recensão crítica a ‘O evangelho segundo Jesus Cristo’”, p. 290; Bloom, *Bloom’s Modern Critical Views: José Saramago*, p. vii.

CAPÍTULO 3

A biblioteca de Babel: intertextualidade

“Atrevo-me a insinuar esta solução para o velho problema: *A biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão se alegra com essa elegante esperança.”

JORGE LUIS BORGES¹

O já mencionado conto de Borges sobre a biblioteca de Babel fixou em palavras imagens representativas da intertextualidade: estantes a perder de vista, bibliotecários devotos, um acervo que parece ser simultaneamente finito e infinito. O topônimo bíblico que aparece no título do conto instaura certa perspectiva de confusão a que o termo se associou, remetendo igualmente ao drama da ambição frustrada de completude: é em Babel que o livro de Gênesis situa a história do esforço humano em alcançar o céu por seus próprios meios, acarretando a punição divina. Pode-se dizer, então, que Borges localiza a sua biblioteca junto, ou talvez dentro, daquela torre deixada por acabar, tão bem

1. “Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (Borges, “La biblioteca de Babel”, *Obras completas: 1923-1972*, p. 471, grifo no original.)

pintada por Bruegel, o Velho.² O espaço borgiano é o do mito, nesse caso o de um mito bastante específico: aquele da Bíblia, referência fundadora do imaginário e da intertextualidade ocidental.

A biblioteca de Saramago no *Evangelho* é borgiana e babélica, composta por uma mistura de diferentes tradições culturais e históricas que são associadas, comentadas e confrontadas. O romance herda algo do estilo borgiano de trabalhar ativamente a partir da biblioteca e dela falar, tomando a intertextualidade como ferramenta de escrita, indo muito além de referências culturais esparsas e presentes em qualquer texto. A diferença mais marcante do *Evangelho* está no *corpus* primeiro de referências utilizadas. Saramago recupera nesse romance a biblioteca de Borges e a Babel da Bíblia: Borges como representante de um modo de escrita do comentário, que joga o tempo todo com as suas referências e ferramentas narrativas; Babel como possível figura metonímica da própria Bíblia, um universo textual complexo, ambicioso, multiplicado e disputado.

A imagem da biblioteca situada em Babel serve assim como porta de entrada e metáfora tanto da intertextualidade quanto da intermedialidade do romance em questão, mas a ela não se deve associar uma ideia de confusão e desordem. O *Evangelho*, como *O ano*, revela uma costura cuidadosa de textos, um esforço em revisitá-los e contextualizá-los em detalhes, somando referências de natureza diversa, da Bíblia ao Talmude, da historiografia à hagiografia, entre outras: essa biblioteca não só é extensa, como está bem organizada. A confusão e a desordem que também são características de Babel estarão presentes, mas no nível temático, no esforço em falar, por exemplo, da angústia humana, de certo desconcerto do mundo. A isso se voltará, mas cabe antes apresentar o modo como o romance se organiza.

Como Lucas, o mais narrativo dos quatro evangelhos canônicos e o único que se abre com uma declaração de que é o resultado de um

2. *Turmbau zu Babel*, de Pieter Bruegel (o Velho), 1563, Kunsthistorisches Museum Wien.

trabalho de pesquisa, esse romance de Saramago tem 24 capítulos, que podem ser divididos em três partes: 1) a história da família e do nascimento de Jesus, que concilia e expande os acontecimentos relatados em Mateus e Lucas (cap. 2-8); 2) a narrativa dos anos de silêncio, um longo período da história de Jesus sobre o qual os evangelhos não dizem nada, e que no romance vai corresponder à sua infância e adolescência (cap. 9-16); 3) a iniciação na vida adulta de Jesus, seguida da recriação da história do seu ministério e da crucificação (cap. 1 e 17-24).

A divisão proposta é bastante geral, mas ajuda a ter uma ideia do conjunto e do modo como o romance se estrutura em torno do seu protagonista, seguindo o gênero evangelho a que se associa. Tal divisão ajuda ainda a entender o quanto o romance se constrói a partir dos seus principais intertextos: os quatro evangelhos canônicos, naturalmente, mas também a Bíblia Hebraica (o Antigo Testamento cristão), certos evangelhos apócrifos e referências históricas. Esses e outros intertextos vão atravessar todo o romance, aparecendo, porém, de maneira mais destacada em algumas partes: os evangelhos canônicos e apócrifos na primeira parte, a Bíblia Hebraica e as fontes históricas, na segunda. A terceira parte, enfim, volta a ser marcada pelos evangelhos canônicos.

A lógica da predominância desses diálogos é compreensível: os evangelhos canônicos constituem a base narrativa do romance, assinando, por conseguinte, o seu começo e o seu fim. A importância desses quatro livros é evidente, como o é a obra pessoana *n'O ano da morte de Ricardo Reis*: afinal, é dessas referências que provêm os protagonistas e certa bagagem que trazem consigo. No entanto, o cotidiano dessas personagens é feito de elementos que excedem em muito o universo do qual saíram, e, como ocorre nos dois romances, outras referências são convocadas para preencher o dia a dia delas e para melhor situá-las no espaço e no tempo.

O material narrativo dos evangelhos é abundante e, ao mesmo tempo, cheio de vazios e contradições; assim, um preenchimento ficcional e histórico maior é necessário na segunda parte, aquela da infância e

adolescência de Jesus, mas ele não será menos importante nas outras duas, elas também feitas de dramas cotidianos, mais do que de grandes acontecimentos, parábolas e sermões. A história, a cultura e a Bíblia hebraicas assumem, então, uma importância crucial nesse preenchimento, como o foram para os próprios evangelistas do Novo Testamento. Pode-se afirmar com segurança que não há um único capítulo desse *Evangelho* que escape à regra da intertextualidade: todos, sem exceção, trazem algum tipo de referência textual, mais ou menos evidente, citada ou reformulada com maior ou menor fidelidade ao original.

Para esse tipo de pesquisa, que se preocupa em mapear e aprofundar os principais diálogos do romance, a consulta aos materiais preparatórios do escritor é um recurso precioso. O acesso ao espólio de Saramago é de grande importância, e, no caso de *O ano*, a disponibilidade de documentos, inclusive on-line, pode ter influenciado a recepção acadêmica do romance, a começar pelo fascínio que a agenda preparatória pode causar, como ferramenta que materializa a oficina do escritor, permitindo vislumbrar o seu processo de criação literária. Relativamente ao *Evangelho*, porém, ao menos até 2021 a BNP só dispunha de dois documentos: um datiloscrito do romance e um texto manuscrito sobre o *Evangelho* assinado por Luciana Stegagno Picchio.

No momento da realização dessa pesquisa, os materiais preparatórios propriamente do *Evangelho* encontravam-se na exposição permanente da Fundação José Saramago, intitulada “A semente e os frutos”, com a curadoria de Fernando Gómez Aguilera. Na vitrine dedicada ao romance, era possível ver uma página ou, em alguns casos, um parágrafo de uma série de documentos: [1] um texto datilografado de cinco páginas, catalogado como “calendarização do romance” e emoldurado na exposição; [2] uma série de fichas datilografadas, reunidas em cinco blocos, mas que compõem no total vinte e cinco fichas de tamanho variado, a maioria delas com um título próprio; [3] dois mapas da Palestina; [4] a agenda pessoal de Saramago do ano de 1991; [5] outro datiloscrito do romance com anotações manuscritas.

Sublinhe-se, porém, que tais materiais não têm a dimensão daqueles d’*O ano*: não havia na FJS nem o equivalente da agenda preparatória (a dita calendarização é diminuta em comparação), nem um dos cadernos pretos que Saramago costumava usar para rascunhar a estrutura do romance, como aquele feito para *O ano* e presente na exposição da FJS. Talvez esse material tenha se perdido, talvez nem tenha chegado a existir, sendo possível que o método de Saramago tivesse mudado àquela altura, trabalhando diretamente num computador doméstico – embora seja difícil imaginar uma transição completa, visto que, anos depois, na época da escrita de *Todos os nomes*, Saramago transcreve nos seus *Cadernos de Lanzarote* “um apontamento manuscrito” feito “num caderno de capa preta”, explicando o nascimento do título desse livro.³

Seja como for, esses materiais preparatórios dão a conhecer, se não toda a oficina literária, ao menos uma parte da biblioteca a que Saramago recorreu para escrever o seu romance. Outra parte importante da biblioteca do romance teve, porém, de ser explorada de maneira mais tradicional: a partir de hipóteses levantadas na leitura do texto, sem aquele acervo referencial que foi facilitado pelos materiais preparatórios d’*O ano*. É certo que os romances de Saramago não raro comentam as suas referências, chegando mesmo a incorporar certas notas de rodapé, e o *Evangelho* não foge à regra.

Referência evidente, mas marcada por uma série de especificidades, o livro de base da biblioteca do *Evangelho* é a Babel bíblica, um cânone, como tal mais conhecido do que efetivamente lido. Aqui também Saramago vai ao texto, copia-o, transforma-o e chama a atenção do leitor para ele. À Babel mitológica, ou literária, soma-se certa Babel histórica, ou o mais próximo que se pode chegar dela: há um esforço em voltar no tempo, em reconstituir personagens, costumes e histórias tão estrangeiros quanto antigos, tornando-os próximos, atualizando-os.

3. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário V*, p. 14.

Enfim, também estão bem presentes tanto o desejo humano de superação quanto o Deus punitivo da narrativa da torre de Babel. Essa Babel mitológica serve diretamente à leitura de outro monumento ambicioso, palco histórico de não menos confusões e desordens:

Aí está o Templo. Visto assim de perto, do plano inferior em que estamos, é uma construção que dá vertigens, uma montanha de pedras sobre pedras, [...] até às altíssimas cimalthas que, olhadas de baixo, parecem roçar o céu, como outra e diferente torre de Babel que a proteção de Deus, contudo, não logrará salvar, pois um igual destino a espera, ruína, confusão, sangue derramado, vozes que mil vezes perguntarão, Porquê, imaginando que há uma resposta, e que mais cedo ou mais tarde acabam por calar-se, porque só o silêncio é certo.⁴

Comparada ao episódio bíblico da torre de Babel (Gn. 11:1-9), a destruição histórica do Segundo Templo, em 70 d.C., é antecipada aqui à maneira de uma profecia, como aquela lida nas palavras de Jesus: “não ficará pedra sobre pedra. Tudo será destruído” (Lc. 21:6). O trecho é exemplar do movimento do romance de sobrepor referências de natureza diversa, costuradas por um narrador que faz questão de ir revelando, pelo caminho, a sua oficina e o seu manejo dos materiais e ferramentas a que recorre. E essas ferramentas vão muito além do acervo tradicional: repare-se, por exemplo, no enquadramento próprio de uma câmara daquele “plano inferior” do Templo, um tipo de olhar que a intermedialidade permitirá aprofundar.

Nesse primeiro momento, porém, o foco ainda estará na biblioteca de base: trata-se de mostrar que a intertextualidade não só é um procedimento habitual, e isso já na constituição do texto bíblico, mas a própria condição de existência desse grande comentário – literário,

4. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 95.

narratológico, hermenêutico até – que constitui *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Textos sagrados e ficção: a Bíblia de Saramago

O evangelho segundo Jesus Cristo, talvez também em função das não poucas polêmicas que provocou, parece solicitar um tipo de análise que priorize as suas diferenças sobretudo em relação ao texto bíblico a partir do qual se elabora. Falou-se bastante, assim, da transformação da figura de Jesus, que jamais é chamado de Cristo senão no título do romance.⁵ Também já foi analisada a reencenação da crucificação a partir de outras linguagens e referências, de maneira a marcar uma visão a que se quer contrapor,⁶ ou a compor um quadro que, prefigurando o desfecho da narrativa, assinala uma atualização ideológica tanto do texto bíblico quanto da gravura atribuída a Albrecht Dürer.⁷ Destacou-se, ainda, certa modernização da “boa nova” do evangelho, mais em conformidade com as questões contemporâneas e em diálogo direto com as revisões propostas no restante da obra de Saramago.⁸

Tais análises são praticamente unânimes quanto ao caráter paródico e provocativo do *Evangelho*, e não há dúvidas de que esse é um aspecto importante para entender não só esse romance, mas toda a obra de Saramago. Antes de dar esse passo, porém, caberia perguntar: qual é a relação de aproximação com o material bíblico que constitui a base do romance? Pois se o produto vai ser outro, é como se o barro fosse o mesmo: o narrador desse *Evangelho*, ao mesmo tempo que afirma a

5. Fokkema, “The art of rewriting the Gospel”, p. 397.

6. Bridi, “O evangelho de Saramago: a paixão de Cristo em perspectiva”, in Lopondo (org.), *Saramago segundo terceiros*, p. 130.

7. Cerdeira, *O avesso do bordado*, p. 239; e *A mão que escreve*, p. 12.

8. Frier, “José Saramago’s *O evangelho segundo Jesus Cristo*: Outline of a Newer Testament”, pp. 369, 382.

sua soberania, admite que pegou emprestado material e ferramentas alheios para chegar à sua própria escultura.

A referência de base do romance, naturalmente, é a Bíblia cristã, dividida em Antigo e Novo Testamento, ainda que essa divisão seja problemática, considerando a diversidade de livros que cada testamento engloba, assim como a longa e disputada história relacionada a essa separação. Sendo, porém, a vida de Jesus o ponto de partida do romance, faz sentido abordar aqui o texto bíblico a partir da divisão narrativa antes (Antigo Testamento – AT) e depois de Cristo (Novo Testamento – NT).

A chamada narratologia bíblica será o ponto de partida para a análise tanto das escrituras quanto da relação que o romance de Saramago estabelece com esse intertexto. Há que ressaltar que esse domínio da narratologia tratou mais dos livros veterotestamentários, que serão o ponto de partida dessa reflexão. Mas é certo que os escritores neotestamentários, os evangelistas em especial, dialogam profundamente com o AT; eles já faziam o que Saramago fez, construindo a sua narrativa a partir de textos sagrados de outra tradição.

Na análise de exemplos que se seguirá, buscarei mostrar ainda que Saramago usou uma versão específica da Bíblia que já não é mais publicada nem está disponível em meios digitais, o que dificulta a localização e talvez até a identificação de certos intertextos. São diversas e muitas vezes extensas as citações literais feitas ao longo do romance; se todas elas fossem destacadas em itálico no corpo do texto, o *Evangelho* de Saramago se pareceria ainda mais com os evangelhos canônicos de Bíblias modernas que, nos livros do NT, colocam em destaque todas as citações feitas do AT.

Sublinhe-se que a utilização de uma tradução específica pode influenciar o modo como esse romance é lido e interpretado. O esforço em identificar certas referências, e em buscar fazê-lo com o máximo de precisão possível, também tem consequências práticas: no caso da Bíblia, saber o que é citação e mesmo qual edição Saramago usou é útil,

por exemplo, para a tradução da obra. Um tradutor precisa reconhecer os intertextos e tratá-los com o devido cuidado: se o seu autor usou uma edição arcaica ou moderna da Bíblia, cabe ao tradutor buscar uma versão análoga na sua língua, de maneira a permitir que o seu leitor reconheça uma citação como citação, mesmo que sem aspas.

O reconhecimento do material bíblico ajuda, ainda, a evitar conclusões precipitadas, de que esse *Evangelho* tantas vezes foi alvo. Para além de toda aquela dificuldade em lê-lo, já suficientemente destacada, parece que parte do problema da sua recepção, inclusive no meio acadêmico, deriva de certo desconhecimento do texto bíblico e mesmo de outras fontes com que Saramago trabalhou. Falou-se a esse respeito a propósito d'*O ano*: o que às vezes aparenta ser uma invenção própria de Saramago – ou o que a crítica gostaria de ver como pura criação original do escritor – não raro corresponde a uma citação, literal ou parafraseada.

Mais de um trabalho já destacou, por exemplo, o caráter proverbial da prosa de Saramago, mas, no caso do *Evangelho*, há um risco de se atribuir ao escritor o que, na verdade, corresponde a um versículo ou pensamento bíblico – e imagine-se o quanto Saramago não teria se divertido com essa ironia. Veja-se o trecho “bem certo é o que se tem dito, que cada pessoa tem a sua hora e cada coisa o seu tempo”,⁹ recuperando uma máxima de Eclesiastes 3:1: “todas as coisas têm o seu tempo, e tudo o que existe debaixo dos céus tem a sua hora”. A reformulação desse versículo, porém, já foi interpretada como sendo um provérbio criado por Saramago.¹⁰ O mesmo estudo vê ainda uma variação do dito provérbio n'*O ano*, mas nesse caso o crédito é de Ricardo Reis, que pode perfeitamente ter se inspirado, também,

9. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 197.

10. Saramago teria se baseado nos provérbios “cada um tem a sua hora e a sua vez” e “cada coisa a seu tempo”. Diz-se que “este é mais um exemplo de criação de um novo provérbio, agora simultâneo à alusão a dois provérbios tradicionais e, neste caso, claramente a soma da significação dos dois” (Serenó, *Saramago proverbial*, n.p.).

nos famosos versos de Eclesiastes: “cada coisa a seu tempo tem seu tempo”.¹¹ A literatura bíblica, afinal, é indispensável para o estudo de tantas outras literaturas.

A contextualização inicial já feita basta como amostra do quanto o *Evangelho* precisa ser relido. O roteiro agora será insistir nas referências do escritor para melhor se analisar o produto final. Cabe reforçar, mais uma vez, que essa insistência nos intertextos, e o esforço em destacar inclusive as citações literais de versículos bíblicos inteiros, não significa menorizar o trabalho criativo de Saramago; pelo contrário. Em seu abono, pode-se já dizer que, nesses momentos, o escritor é um Pierre Menard, autor do *Evangelho*: mesmo a repetição, já nos mostrava Borges, não pode ser, nunca é, igual.

Narrativa e narratologia bíblica: o cânone veterotestamentário

A especificidade e a antiguidade do texto bíblico, que serve de base para o *Evangelho* de Saramago, tornam necessária uma apresentação introdutória mais detalhada: conhecer o objeto sendo recuperado permitirá uma compreensão mais rigorosa da sua recriação e transformação.

O próprio termo Bíblia, fora de um contexto religioso, exige um adjetivo restritivo. Afinal, de qual Bíblia se trata? A resposta depende não apenas do contexto histórico de produção, como também da recepção dos livros que formam esse Livro maior, e que variam de uma tradição para outra. A Bíblia Hebraica, ou *Tanakh*, formada pelo Pentateuco (Torá), pelos livros dos profetas (*Nebiim*) e pelos escritos (*Ketubim*), compreende 24 livros que, com outra divisão, correspondem aos 39 livros do Antigo Testamento protestante, escritos ao longo de um período

11. Este é o primeiro verso de uma ode do heterônimo (Pessoa, *Odes de Ricardo Reis*, p. 33) e aparece em meio a vários outros versos no romance (Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 356).

do que vai do século X ao século II a.C.¹² A Bíblia católica contém mais sete livros (considerados apócrifos pelas outras tradições), escritos em grego, totalizando 46 livros, enquanto a Septuaginta, a Bíblia grega, inclui outros sete apócrifos, com 53 livros.¹³

Quase não dispomos de informações sobre os autores para além daquelas documentadas no texto bíblico, as fontes históricas de modo geral são escassas e praticamente não há registros que descrevam o processo inicial de formação e reconhecimento desses livros seja pelos judeus, seja pelos cristãos – isto é, as razões pelas quais eles foram incluídos no *Tanakh*/Antigo Testamento.¹⁴ Mesmo a noção de “escritura”, como um conjunto de livros sagrados, é posterior ao período em que os livros veterotestamentários foram escritos,¹⁵ então é difícil supor qual era a intenção dos autores ao compô-los.

Nenhum manuscrito original da Bíblia – hebraica e cristã, ou seja, isso vale para o Antigo e o Novo Testamento – sobreviveu. A crítica textual é o campo que se ocupa de comparar as cópias e estabelecer o texto que se acredita mais próximo do original, enquanto a crítica das fontes, bem mais recente, tendo surgido com o Iluminismo, busca fazer a reconstituição histórica dos livros e dos seus autores, analisando, por exemplo, variantes textuais: já em 1753 o escritor francês Jean Astruc propôs que os diferentes nomes usados para Deus no Gênesis indicavam fontes distintas, utilizadas na composição final do livro.

O trabalho de Astruc foi posteriormente aprofundado por outros pesquisadores, e no século XIX o estudioso alemão Julius Wellhausen

12. Para mais detalhes, ver os verbetes “Bible, Texts and Manuscripts” (Craig E. Morrison) e “Old Testament and Its Canonization” (Martin McDonald), in Patte (org.), *The Cambridge Dictionary of Christianity*, pp. 113-114, 884-885.

13. Cfr. Lourenço, “Apresentação da Bíblia grega”, in *Bíblia, v. I. Novo Testamento: os quatro evangelhos*, p. 15.

14. McDonald, “Old Testament and Its Canonization”, in Patte (org.), *The Cambridge Dictionary of Christianity*, p. 884.

15. Richter, “Biblical narrative”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 40.

desenvolveu a chamada “hipótese documental”, identificando quatro fontes para o Pentateuco, formado pelos cinco primeiros livros do Antigo Testamento (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio): fontes javista (J), eloísta (E), deuteronomista (D) e sacerdotal (P, do alemão *Priester*).

Essas fontes não têm existência comprovada, mas como tal foram designadas para tentar explicar estilos bastante variados: veja-se o caso dos dois relatos da criação do mundo, em Gênesis 1, uma cosmogonia de fonte sacerdotal, pela importância do Sabá e por toda a tradição religiosa que revela, e Gênesis 2, uma antropogonia de fonte javista, utilizando sistematicamente o nome divino *Yahweh Elohim*, bastante raro.¹⁶ A hipótese documental ajudaria a explicar ainda repetições e inconsistências do texto final das cópias do Pentateuco – e cabe lembrar que, até a descoberta dos manuscritos do mar Morto (arquivos Qumran), na metade do século XX, aquela que era considerada a cópia mais antiga da Bíblia Hebraica (texto massorético) datava do século X d.C. (códice de Alepo).

De certa forma em resposta à crítica das fontes, a partir dos anos 1930 surgiu, principalmente na Alemanha, o que veio a ser designada de crítica redacionista, mais preocupada com a unidade do texto bíblico e mesmo com o seu mérito literário, algo que a ideia de inúmeros fragmentos costurados apagava. Tratava-se, então, de analisar o texto final, buscando ver nele uma lógica interna que resultava numa história com começo, meio e fim, ainda que nem sempre nessa ordem – por exemplo, a “história de salvação de uma nação” do Hexateuco (o Pentateuco mais o livro de Josué), analisada pelo teólogo alemão Gerhard von Rad.¹⁷ Esse foco em seções maiores do texto bíblico antecipou em

16. Ver *Bible de Jérusalem*, Gn. 1 e 2, pp. 37, 39.

17. Ver Coogan e Perkins, “Textual criticism”, e Coogan, “The Interpretation of the Bible: From the Nineteenth to the Mid-twentieth Centuries”, in Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, pp. 2192, 2221-2222, 2225-2226.

alguns aspectos os estudos efetivamente voltados para a literariedade da Bíblia, em especial a partir da década de 1970.

Ainda que, desde o século XVIII, estudos acadêmicos sobre a poesia bíblica hebraica já tivessem sido feitos – por exemplo, pelo bispo inglês e professor de poesia em Oxford, Robert Lowth –, pouca atenção fora dada até então à poética do texto bíblico de modo geral, e parte do que permitiu essa mudança de abordagem, sobretudo nos Estados Unidos, tem que ver com a criação de departamentos de estudos religiosos em universidades não denominacionais, ou seja, sem vínculo com uma instituição religiosa.¹⁸

Também em departamentos de literatura, por estudiosos não teólogos, multiplicaram-se os trabalhos focados na narrativa bíblica, e a expressão aqui é importante e vai interessar mais diretamente à análise do romance de Saramago. O pressuposto dessa narratologia, mesmo nos casos em que não leva esse nome, é de que a Bíblia pode ser lida e analisada como uma construção narrativa, com tudo o que isso pode significar: com personagens, ação, intriga; com uma dimensão de intencionalidade na elaboração, buscando provocar determinados efeitos e construindo o seu próprio leitor; com um nível de artificialidade na exposição que excede propósitos históricos ou didáticos e que pode dar margem à suposição de que haja uma ficcionalidade envolvida e como tal concebida.

É certo que essa visão pode colocar problemas, considerando a natureza do texto bíblico, e mesmo a expressão “narratologia bíblica”, como campo de análise que se ocuparia desse tipo de narrativa, pode ser vista como um oxímoro.¹⁹ Isso porque os conceitos narratológicos foram elaborados a partir de textos que diferem em muito da Bíblia, e a conceptualização de Genette é um bom exemplo: trata-se de textos

18. *Cfr.* Newsom, “Contemporary Methods in Biblical Study”, *ibid.*, pp. 2227-2229.

19. Richter, “Genre, Repetition, Temporal Order: Some Aspects of Biblical Narratology”, p. 285.

essencialmente literários, escritos por autores em geral identificáveis, associados a gêneros que podem ser pressupostos e com uma construção narrativa que pode ser interpretada a partir de critérios textuais, e não de um sistema externo de crenças.

No entanto, a chamada “virada narrativa” marcou uma mudança não só de método, mas também de objeto. Se a narratologia dita clássica já reconhecia, nas palavras de Barthes, que “incontáveis são as narrativas do mundo”,²⁰ é fato que as suas análises privilegiavam textos assumidamente literários e ficcionais.

Foi sobretudo a partir dos anos 1990 que as ferramentas analíticas da narratologia passaram a ser utilizadas em diversos outros campos, para além até das ciências humanas,²¹ e que houve um esforço maior em reconhecer e analisar a importância da narrativa na experiência de formação do indivíduo, a partir da concepção de que “a narrativa [...] é central para as nossas atividades cognitivas essenciais (Ricoeur), para o pensamento histórico (White), a análise e prática psicológica (Lacan), a crítica e práxis política (Lyotard)”²² Campos até então insuspeitos, das ciências econômicas à psicologia, da pintura à música, tornaram-se – embora não sem polêmicas – objeto de estudos narrativos, e é também nesse contexto que passou a fazer mais sentido falar em narratologia bíblica.

Como se viu, porém, a prática desse tipo de análise da narrativa bíblica é anterior aos anos 1990, ainda que o nome e a constituição de um domínio de estudos diretamente associado à narratologia seja recente.

20. « Innombrables sont les récits du monde » (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », p. 1).

21. Cfr. Roussin, “What is Your Narrative? Lessons from the Narrative Turn”, in Hansen et al. (orgs.), *Emerging Vectors of Narratology*, p. 400.

22. “Narrative [...] is central to our essential cognitive activities (Ricoeur), to historical thinking (White), to psychological analysis and practice (Lacan), to political critique and praxis (Lyotard)” (Nash, *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*, p. xi).

Fato é que a análise da narratividade da Bíblia já rendeu trabalhos importantes, muitos deles partindo do princípio de que se esteja diante de uma criação literária.

O problema dessa visão tem que ver com o já mencionado corolário de ficcionalidade que dela deriva; o desconforto resultante tem algo em comum com aquele provocado pelas discussões sobre o que há de ficcional no discurso histórico: num caso como no outro, a autoridade do texto é abalada, e o seu estatuto de verdade, colocado em xeque. Há nisso um eco da antiga noção de ficção como “mentira” e do dualismo que a opõe à verdade; se essa oposição se exprime com frequência em diferentes culturas e épocas e já é indissociável do modo como apreendemos os artefatos culturais,²³ também não há como negar que as fronteiras são instáveis e mudam bastante de uma época para outra.

Importa destacar que o desconforto que a discussão sobre a literariedade ou mesmo a ficcionalidade da Bíblia pode gerar revela mais sobre a nossa época do que sobre a época em que tais textos foram produzidos. Mesmo no contexto religioso, a preocupação com uma definição estrita das fronteiras entre história e ficção dataria do Renascimento, sendo, portanto, relativamente recente.²⁴

Se de fato não podemos saber com segurança nem qual era a intenção nem qual era a visão dos autores bíblicos a propósito da querela história e ficção, a narratividade elaborada que os seus textos revelam permite por si só abordá-los como uma obra literária, que pode ser lida sem a autorização prévia de uma hermenêutica oficial. Sendo então a literatura o ponto de partida, a aproximação do *Evangelho* com o texto bíblico torna-se mais pacífica, menos controversa: nesse ponto, é bem provável que Saramago tenha mais em comum com os autores bíblicos do que com a longa tradição de leitura destes.

23. Cfr. Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, pp. 13, 25.

24. Ver Nelson, “The boundaries of fiction in the Renaissance: a treaty between truth and falsehood”, p. 33.

O pai da análise contemporânea da narrativa bíblica é Erich Auerbach.²⁵ No início de *Mimesis* (1946), ele faz uma comparação detalhada do texto épico e do texto bíblico, partindo do canto XIX da *Odisseia*, em que Ulisses é reconhecido por sua antiga ama graças à cicatriz em sua coxa, e da história de Gênesis 22, que narra o episódio do sacrifício iminente de Isaque por Abraão. O estilo da narrativa bíblica ganha contornos mais claros quando comparado ao da epopeia; se nesta abundam digressões e o relato decorre vagaroso, cheio de pormenores, destacam-se naquela a escassez de adjetivos, a pouca caracterização de personagens e espaços, a secura dos diálogos, como se o objetivo fosse dizer apenas o essencial: “aqui seria impensável descrever um apetrecho que é utilizado, uma paisagem pela qual se passa, os servos ou o burro que acompanham a comitiva”.²⁶ Não obstante, essa ausência de detalhes e o encadeamento brusco e veloz dos fatos relatados geram uma tensão narrativa significativa.

Quanto ao narrador bíblico, Auerbach acredita que ele demonstra um “interesse na verossimilhança” e estaria muito mais preocupado com a verdade histórica do seu relato do que o narrador épico; sua soberania e pretensão de verdade são descritas como “tirânicas”, pois os relatos bíblicos, por exemplo, “não procuram o nosso favor, como os de Homero, não nos lisonjeiam para nos agradar e encantar”; além disso, enquanto a narrativa épica é da ordem do lendário, no texto bíblico, “mesmo nas partes lendárias”, é “frequente a aparição de estruturas históricas”.²⁷

Já as personagens bíblicas, embora menos caracterizadas, “têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência” em comparação com as personagens épicas; elas agem a partir de uma história anterior, sem a impetuosidade e a espontaneidade de heróis, mas com

25. Cfr. Richter, “Biblical narrative”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 41.

26. Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 7.

27. *Ibid.*, pp. 12, 17.

um nervosismo que ressalta em ações marcadas por atropelos humanos, estando sempre de olho nas promessas divinas e transformando-se profundamente ao longo do tempo.²⁸ Outra diferença importante está na seleção das personagens: enquanto a epopeia privilegia heróis e deuses, o relato bíblico vai incluir e dar relevo às classes subalternas, e aqui “o sublime, trágico e problemático se formam justamente no caseiro e quotidiano”.²⁹

Três características sobressaem, portanto, dessa análise: 1) a figura de um narrador autoritário, pouco simpático e ao mesmo tempo preocupado com a veracidade do seu relato; 2) a importância da personagem que, mesmo se pouco caracterizada, tem uma complexidade que deriva muito mais das suas ações e falas; 3) o lugar de destaque que é dado ao cotidiano, tornado inseparável do sublime.

Partindo de outras premissas, destaca-se a análise de Robert Alter, no conhecido *A arte da narrativa bíblica* (1981). Alter tem o cuidado de demarcar o seu campo: trata da Bíblia Hebraica, e não do chamado Antigo Testamento, que faz supor a complementaridade do Novo.³⁰ Também tradutor da Bíblia Hebraica, Alter dá grande atenção a aspectos filológicos e linguísticos em sua análise, e a sua tese principal é de que a arte literária exerce um papel crucial na concepção da narrativa bíblica.

Para Alter, não há conflito em ver mesmo as personagens bíblicas como ficcionais, assim concebidas pelos narradores, que tinham poucos materiais à disposição e, naturalmente, posições diferentes das modernas sobre a delimitação do histórico.³¹ Isso o leva a concluir que “os escritores exerceram uma liberdade artística considerável na articulação das tradições à sua disposição”.³²

28. *Ibid.*, pp. 9, 15.

29. *Ibid.*, p. 19.

30. Alter, *The Art of Biblical Narrative*, p. ix.

31. *Ibid.*, pp. 3, 12.

32. “The writers exercised a good deal of artistic freedom in articulating the traditions at their disposal” (*ibid.*, p. 24).

Nessa abordagem literária da Bíblia – narratológica também, embora Alter, mesmo quando recorre ao arcabouço teórico da narratologia da época, busque marcar certa distância –³³, destacam-se, entre outros aspectos: 1) a ideia de uma construção progressiva de significado, algo inovador para a época e que leva à percepção quase de uma intriga, à maneira moderna; 2) a densidade psicológica das personagens, já destacada por Auerbach, e que teria influenciado a escolha do gênero prosa, pela maior liberdade que este permitiria; 3) a suposição de intencionalidade ficcional na construção narrativa, perceptível, por exemplo, na escolha de termos hebraicos diferentes conforme a personagem (mais polidos para Jacó, muito mais grosseiros para Esaú), e mesmo em repetições, vistas como um recurso calculado que permitiria transmitir significado sem expressá-lo, constituindo uma forma de *Leitmotiv* – ou um *Leitwortstil*, termo cunhado por Martin Buber e Franz Rosenzweig, tradutores da Bíblia alemã.³⁴ Alter assume uma posição redacionista evidente em sua análise, ignorando muitas vezes a crítica das fontes, que não raro vê em certas repetições marcas da “colcha de retalhos” que caracterizaria os livros bíblicos.³⁵

Já antes de Alter, o trabalho de Meir Sternberg estabeleceu um marco na análise da narrativa bíblica. Defendendo que a Bíblia é uma obra literária, Sternberg prefere falar, porém, em poética bíblica, de modo a marcar um distanciamento das abordagens literárias do texto bíblico sendo então feitas, numa postura em que ecoavam pressupostos do New Criticism, com uma visão profundamente a-histórica.³⁶ A forma da narrativa bíblica é vista por Sternberg como o meio para um fim; a narrativa seria uma estrutura funcional, que veicularia as três funções

33. *Ibid.*, p. x.

34. *Ibid.*, pp. 12, 31, 44-45, 92.

35. Ver, por ex., crítica de Richter a Alter em “Genre, Repetition, Temporal Order”, p. 297, nota 26.

36. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative*, pp. 2, 7.

comunicativas do texto bíblico – histórica, ideológica e estética –, não sendo elas excludentes.³⁷

Como Auerbach, Sternberg vê no narrador bíblico a intenção historiográfica de contar não apenas uma história, mas a história, no sentido de manter viva e ao mesmo tempo estabelecer a memória de um povo obcecado com o seu passado.³⁸ Disso decorre que, na análise da narrativa bíblica, aspectos históricos e culturais não podem ser ignorados; ao mesmo tempo, se a pretensão historiográfica pode parecer estranha diante de um narrador que relata, por exemplo, os pensamentos das personagens ou a origem do mundo, é preciso adotar uma postura semelhante àquela que se tem diante de uma obra assumidamente ficcional: há que se ler a Bíblia “em seus próprios termos historiográficos, suspendendo todas as perguntas do tipo ‘como é que você sabe?’ que automaticamente se dirigiriam a uma narrativa histórica que segue as regras documentais”.³⁹

Essa suspensão voluntária da descrença, na famosa expressão de Samuel Taylor Coleridge, é o que nos permite jogar o jogo do texto e, numa análise literária, examiná-lo a partir das suas próprias regras. A dificuldade está justamente em identificar as regras de um texto já tão antigo e que carrega consigo uma história de interpretações religiosas marcadas por controvérsias.

Um cuidado extra na apreciação do texto bíblico é essencial porque há sempre o risco de, na crítica à tradição hermenêutica e à sua aplicação de regras externas e de interpretações canônicas, cair-se no outro extremo e cometer-se o mesmo erro, forçando no texto conceitos preestabelecidos e substituindo a mensagem religiosa criticada por outra: a de que os autores bíblicos faziam, como nos exemplos dos her-

37. *Ibid.*, pp. xii, 1, 41-47.

38. *Ibid.*, p. 32.

39. “On its own historiographic terms, suspending all the ‘how do you know?’ questions one would automatically address to a historical narrative playing by documentary rules” (*ibid.*).

deiros do New Criticism criticados por Sternberg, “arte pela arte”, sem quaisquer preocupações históricas e ideológicas.

A discussão sobre a possibilidade ou não de uma estética da arte “pura” não cabe aqui, mas a ressalva relativamente ao texto bíblico é importante e está ligada à comparação que será feita com o romance de Saramago. Assim, como o narrador bíblico, o do *Evangelho* não é inocente, mas utiliza estratégias e recursos narrativos para causar determinados efeitos em seu leitor: para cativá-lo, convencê-lo, obrigá-lo a tirar conclusões e mesmo frustrar as suas expectativas.⁴⁰

Esses dois últimos aspectos da narrativa bíblica já haviam sido destacados por Sternberg desde o seu primeiro artigo, com Perry, em que os autores analisam a ironia presente na narração da história do rei Davi e Bate-Seba, em 2 Sm. 11. Eles destacam as lacunas (*gaps*) desse relato, no qual os principais acontecimentos não são ditos, mas insinuados.⁴¹ Eles veem ainda nessa narrativa certa criação e frustração de expectativas e uma tensão dramática, características que não seriam tradicionalmente associadas ao texto bíblico.

Muito se escreveu a respeito desde então, e Sternberg já sugeria no final dos anos 1960 o quanto a própria narratologia poderia ganhar com a análise da narrativa bíblica, revendo categorias que inicialmente não contemplavam esse tipo de texto.⁴² A propósito desse potencial de renovação que a análise literária do texto bíblico teria, pensando agora sobretudo a compreensão da Bíblia em si, cabe ainda mencionar o trabalho de David Richter que, já no âmbito de uma narratologia bíblica como tal designada, vai afirmar não apenas a literariedade do seu objeto de estudo, recuperando propostas de Sternberg e Alter, mas insistir no caráter intencionalmente ficcional de algumas narrativas bíblicas.

40. *Ibid.*, pp. 1, 9.

41. Sternberg e Perry, “The King Through Ironic Eyes: Biblical Narrative and the Literary Reading Process”, pp. 281-283. Cito aqui a tradução do artigo para o inglês publicada em 1986 (o artigo originalmente saiu em hebraico, em 1968).

42. *Ibid.*, p. 281, nota 4.

Antes de prosseguir, cabe uma ressalva sobre as referências escolhidas para essa apresentação do texto bíblico. Opto por concluí-la com a abordagem mais recente de Richter porque, além de ser um especialista na área, ele faz a revisão de outros estudos, alguns até mais conhecidos, que se propuseram a ler a Bíblia por uma perspectiva literária, com destaque para Northrop Frye e seu popular *O grande código: a Bíblia e a literatura* (1982). O próprio Frye reconhece que não é especialista no texto bíblico nem domina hebraico e grego (sua fonte principal é a tradução de 1611 da Bíblia King James), e esse estudo em particular é sobretudo uma análise de como a Bíblia influenciou as literaturas de língua inglesa – sua proposta é falar da “literatura ocidental”,⁴³ mas sabe-se que ela não é feita predominantemente de escritores que escrevem em inglês.

Richter sublinha o quanto o desconhecimento da natureza do texto bíblico resultou em conclusões problemáticas, como também ocorre com Harold Bloom e sua análise do que chamou *O livro de J* (primeira edição de 1990, a tradução do hebraico tendo sido feita por David Rosenberg). Há que se ter cautela, assim, com as “manipulações de críticos magistrais”, como é o caso de Frye e Bloom, “que, limitados pela sua ignorância do hebraico bíblico, forçaram o texto a produzir certezas fáceis acerca dos seus arquétipos e dos seus autores”.⁴⁴

Richter analisa então o livro de Jonas, personagem que teria sido concebida como uma sátira dos profetas israelitas, tendo em vista as situações absurdas que protagonizam – como no caso de Balaão, que leva uma bronca da sua própria jumenta (Nm. 22:27-30) –, mas sobre-

43. Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, pp. xi-xvii. A continuação desse estudo, publicada como *Words with Power* (1990), segue a mesma proposta de examinar a Bíblia pela crítica literária, buscando destacar a sua relação com aquela tradição dita ocidental.

44. “Manipulations of magisterial critics such as Northrop Frye (1982) and Harold Bloom (1991) who, hamstrung by ignorance of Biblical Hebrew, forced the text to yield easy certainties about its archetypes and its authors” (Richter, “Biblical narrative”, in Herman et al., orgs., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 41).

tudo a sede de vingança que parece movê-los, sendo Elias o exemplo clássico: caminhando certa vez pela estrada, Elias é zombado por um grupo de moleques (“Sobe, careca! Sobe, careca!”; dizem); furioso, o profeta amaldiçoa-os e, ato contínuo, surgem do bosque dois ursos, que despedaçam 42 desses meninos (2 Rs. 2:23-24).

Jonas reúne todos os atributos negativos possíveis para um profeta e, precisamente nessa caracterização, satiriza o seu ofício e aqueles que já o exerceram antes dele: Jonas não só é covarde, fugindo da missão que lhe foi atribuída, mas, quando finalmente é forçado a cumpri-la, após o episódio com o grande peixe, ainda fica inconformado com o sucesso da sua empreitada, pois os habitantes de Nínive, alvos da ira do Senhor e a quem Jonas deveria alertar, acabam por se arrepender e não são aniquilados. Richter ressalta que esse lado mais sombrio do profeta costuma ser deixado de lado por diferentes tradições de leitura das religiões do Livro (judaicas, cristãs e islâmicas), que costumam tratar apenas dos três primeiros capítulos de Jonas.⁴⁵

Um último aspecto a sublinhar na análise de Richter é a perspectiva de que seria possível identificar, na Bíblia, gêneros literários, como modelos preconcebidos e projetados na elaboração narrativa – como referência arquitextual, para recuperar outro conceito de Genette. Ou seja, o autor, quando compôs a sua narrativa, tinha em vista não apenas um ou outro texto específico, mas todo um conjunto de textos com características, personagens, enredos etc. semelhantes. Richter supõe, como já foi dito, que o livro de Jonas teria sido concebido como uma sátira, ainda que não houvesse um nome para esse gênero em hebraico, ao contrário do que ocorre em grego.⁴⁶

A compreensão dessa narrativa como uma sátira, e não como um conto histórico moralizador,⁴⁷ é relevante porque esse gênero implica

45. Richter, “Genre, Repetition, Temporal Order”, p. 286.

46. *Ibid.*, p. 288.

47. Nesse ponto as conclusões do trabalho de Sternberg são criticadas, pois, para o teórico, é

uma forte ficcionalidade e não apenas literariedade e narratividade, e para Richter a relutância dessa assumpção – para essa e outras narrativas veterotestamentárias – não se restringe às leituras ortodoxas da Bíblia, mas passa igualmente trabalhos acadêmicos.⁴⁸

Uma certa hesitação em assumir posições demasiado seguras diante de um cânone religioso como a Bíblia talvez seja compreensível: afinal, como se viu, abordar a narrativa bíblica parece exigir muitas ressalvas. Logo, não pretendo assumir aqui uma posição radical em relação à ficcionalidade ou não da Bíblia, a começar porque esse termo genérico “Bíblia” compreende livros muito diferentes entre si, assim como carrega consigo tradições de leitura e interpretação não raro contrárias umas às outras. Ao mesmo tempo, o que os estudos narratológicos abordados mostram é que o texto bíblico contempla, entre outros aspectos, uma narratividade, uma literariedade e mesmo uma ficcionalidade importantes, e Saramago não foi nem o primeiro nem o último romancista a ver esse potencial e a trabalhar a partir dele.

Esses são, portanto, os principais pressupostos da abordagem do texto bíblico na análise do romance de Saramago que será feita, mas é importante não perder de vista toda a complexidade que envolve esse intertexto. Isso porque não só o caráter narrativo, literário e ficcional do texto bíblico foi importante na construção do romance, como também o foi a história correlata de conflitos, de contradições hermenêuticas, de tradições religiosas antagônicas etc. E mais: se a tomada de posição do autor foi bastante clara, no sentido de que usou os critérios “do romancista, não os do teólogo ou do historiador” em sua abordagem do texto bíblico,⁴⁹ o narrador do *Evangelho* nem sempre é tão constante, e às vezes se assume como romancista, em outras, como teólogo e, não

como se Jonas tivesse aprendido com a experiência, o que, segundo Richter, está longe de ser sugerido pelo texto bíblico (*ibid.*, p. 287).

48. *Ibid.*, pp. 286-287.

49. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário I*, p. 136.

raro, como historiador – talvez até, em alguns trechos, o narrador seja um pouco narratologista, descrevendo a sua leitura e expondo a sua análise de narrativas bíblicas. Não há dúvidas de que esse *Evangelho* é um romance, mas o seu jogo ficcional envolve a mistura proposital e desestabilizadora de gêneros, leituras e tradições.

Jesus, filho de Davi: o Antigo Testamento em cena

Por definição, um evangelho é uma narrativa sobre a vida de Jesus, seus ensinamentos e sua doutrina, e nesse sentido *O evangelho segundo Jesus Cristo* acompanha o gênero. Para um relato dessa natureza, havia que se proceder a uma pesquisa cuidadosa, algo que o evangelista Lucas explicitamente revela ter feito. Não por acaso, Lc. 1:1-4 é a primeira epígrafe do romance de Saramago, marcando uma identificação não só temática, mas também de método: o trabalho de investigação “desde a origem” efetuado por Lucas vai repercutir em Saramago, por exemplo, na relação que o seu romance estabelece com o Antigo Testamento.

Como nos evangelhos canônicos, o romance de Saramago é atravessado tanto por menções a personagens e narrativas quanto por citações diretas de versículos do AT. No entanto, a leitura que Saramago faz das escrituras nem sempre segue o original à risca; o romance reinterpreta a Bíblia Hebraica à luz da história que está narrando, ou seja, dando novo sentido às figuras e aos episódios recuperados, associando certas passagens à vida de Jesus e tirando propositalmente alguns versículos de seu contexto. Trata-se, de certa forma, de uma “superinterpretação”, à qual o texto sagrado é bastante suscetível;⁵⁰ trata-se de uma licença poética que os próprios evangelistas e escritores dos livros do NT já tinham tomado, criando um Antigo Testamento que até então

50. Eco, *Interpretação e superinterpretação*, p. 62.

não existia e que se tornou “um livro não mais sobre Israel, mas sobre a esperança de Israel, o Messias, Jesus”.⁵¹

A presença do AT no romance não se deve à mera citação da citação, à reprodução de trechos do AT que já estavam presentes nos evangelhos a partir dos quais o romance se constrói; em geral, são outras as narrativas selecionadas, e o que há é uma emulação do estilo tanto do NT quanto do AT, visando, porém, outros fins.

Veja-se o caso da personagem do rei Davi, que no NT é lido como antecessor e prefiguração do Messias. Mateus começa dizendo que aquele é o “livro da genealogia de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão” (Mt. 1:1), fazendo, assim, a ascendência de Jesus passar por Davi e remontar até Abraão, pelo lado de José (Mt. 1:2-16). Lucas segue o mesmo caminho (Lc. 1:32), traçando, também pelo lado de José, a genealogia de Jesus até Adão e Deus (Lc. 3:23-38). Há discrepâncias nas duas linhagens, com saltos de gerações – o pai e o avô de José já são diferentes em cada caso (Mt. 1:15-16 e Lc. 3:23-24) –, mas o mais curioso é o fato de essa genealogia ser traçada a partir de José, uma paternidade que vai ser em seguida negada por Mateus, pois Jesus teria sido concebido pelo Espírito Santo (Mt. 1:20).

O que fica evidente é a importância que se dava em associar Jesus a Davi; ao longo dos sinópticos, ele será recorrentemente chamado “filho de Davi” por personagens das mais variadas (sobretudo em Mateus).⁵² É natural, portanto, que a imagem do rei Davi no NT seja extremamente positiva: mesmo quando desobedecendo à Lei, ele é citado como exemplo na resposta que Jesus dá aos fariseus sobre o que era ou não lícito fazer no sábado (Mt. 12:3-4; Mc. 2:25-6; Lc. 6:3-4); Davi entra ainda na lista dos “heróis da fé” do NT (Hb. 11:32-3) e é referido como modelo de sabedoria (Rm. 4:6).

51. “A book no longer about Israel but about Israel’s hope, the Messiah, Jesus” (Helms, *Gospel Fictions*, p. 18).

52. Mt. 1:1; 9:27; 12:23; 15:22; 20:30-1; 21:9, 15; 22:42.

No *Evangelho*, a herança davídica chega a ser diretamente referida: o narrador lembra que Belém, “segundo as escrituras”, é “o lugar da casa e linhagem de David a que José afirma pertencer”.⁵³ Mas a ênfase nessa relação não é a mesma dos evangelhos canônicos; se a referência do romance ao AT por um lado emula aquela dos evangelistas no método, por outro vai ser marcada por uma seleção de episódios menos propícios a associações e conclusões positivas.

A imagem de um Davi adúltero e assassino, por exemplo, que o mencionado episódio com Bate-Seba sugere, certamente não conviria ao NT, assim como não conviriam uma confissão de culpa de Davi e a descrição de uma sombria punição divina, cenas de uma das narrativas mais longas do reinado de Davi descritas no AT e presentes no *Evangelho*.⁵⁴ Aqui o narrador de Saramago vai se aproximar menos dos evangelistas e mais de um narrador veterotestamentário, como aqueles dos livros históricos. Se nos primeiros a ausência de episódios e dados mais sinistros do AT marca a construção de uma figura sagrada que precisa ser positiva, nos últimos a falta de epítetos e informações cruciais sobre as personagens é reveladora de uma ironia narrativa: o leitor tem que se haver com as lacunas deixadas pelo narrador, que o forçam a fazer associações e julgamentos inevitáveis.

As lacunas de Saramago são, porém, mais sutis de perceber, revelando-se na macroestrutura. Pois, diferentemente do narrador bíblico destacado por Auerbach, o narrador do *Evangelho* é em geral bastante prolixo: demora-se em detalhes, com um gosto especial por aqueles mais inconvenientes, faz listagens, descreve os acessórios, a paisagem, os animais, não poupa, enfim, nem comentários nem adjetivos.

Como no caso do texto bíblico, porém, o narrador do *Evangelho* é onisciente e está preocupado com a veracidade do seu relato, narrando não como se contasse um mito ou uma lenda, mas uma história: mes-

53. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 75.

54. Ver McKenzie, *King David: a Biography*, p. 138.

mo nas “partes lendárias”, a estrutura narrativa é histórica. Em dados trechos, até os conectivos da tradução bíblica consultada por Saramago são utilizados, reforçando uma emulação estilística. Vejamos, então, como a história de Davi é narrada no romance:

Como se à ímpia soberba do Império não lhe chegasse o vexame a que vinha sujeitando o povo hebreu desde há mais de setenta anos, decidiu Roma, dando como pretexto a divisão do antigo reino de Herodes, pôr em dia o último recenseamento [...]. Ora, convém dizer que procedimentos destes não são vistos com bons olhos nesta parte do mundo, e não é só de agora, basta lembrar o que na Escritura se conta sobre a desafortunada ideia que teve o rei David quando ordenou a Joab, chefe do seu exército, que fosse *fazer o recenseamento de Israel e Judá*, palavras suas foram que as disse como segue, *Percorre todas as tribus de Israel, desde Dan até Bersabea, e faz o recenseamento do povo, de maneira que eu saiba o seu número*, e como palavra de rei é real, calou Joab as suas dúvidas, chamou o exército, e puseram pés ao caminho e mãos ao trabalho. Quando voltaram a Jerusalém tinham passado *nove meses e vinte dias*, mas Joab trazia as contas do recenseamento feitas e conferidas, *havia em Israel oitocentos mil homens de guerra, que manejavam a espada, e em Judá quinhentos mil*. Ora, é sabido que Deus não gosta que ninguém conte em seu lugar, e em especial a este povo, que, sendo seu por eleição sua, não poderá nunca ter outro senhor e dono, e muito menos Roma [...]. Deixemos, porém, Roma, por agora, e voltemos ao rei David, a quem, no preciso instante em que o chefe do exército fez leitura da parte, lhe deu o coração um baque, tarde foi, que não lhe serviu de nada o remorso e ter dito, *Cometi um grande pecado ao fazer isto, mas perdoa, Senhor, a culpa do teu servo, porque procedi nesciamente*, foi o caso que um profeta chamado Gad, que era *vidente* do rei e, por assim dizer, seu intermediário para chegar ao Altíssimo, apareceu-lhe na manhã seguinte, ao levantar da cama, e disse, *O Senhor manda perguntar que é que preferes, três anos de fome sobre a terra, três meses de derrotas diante dos inimigos que te perseguem, ou três dias de peste em toda a terra*. David não perguntou quanta gente iria ter

de morrer caso por caso, calculou que em três dias, mesmo de peste, sempre hão-de morrer menos pessoas do que em três meses de guerra ou três anos de fome, Seja feita a tua vontade, Senhor, venha a peste, disse. E Deus deu ordem à peste e *morreram setenta mil homens do povo*, não contando mulheres e crianças que, como de costume, não foram ao registo. Lá para o fim, o Senhor concordou em retirar a peste em troca de um altar, mas os mortos estavam mortos, ou foi Deus que não pensou neles.⁵⁵

Essa história aparece tanto em 2 Samuel 24 quanto em 1 Crônicas 21, mas há diferenças importantes entre os dois relatos (por exemplo, no número total de homens contados no recenseamento, em ambos os casos exagerados para a época),⁵⁶ e a narrativa do *Evangelho* se aproxima mais do primeiro. Um detalhe que não chega a entrar diretamente no romance é a menção a quem levou Davi a ter a ideia de fazer o recenseamento: em 2 Sm. 24:1, Deus leva Davi a pecar para depois punir todo o povo, ao passo que, em 1 Cr. 21:1, Satanás é quem o incita. Tomado no conjunto, o próprio texto bíblico dá margem para associar, ou pelo menos confundir, Deus e o Diabo, e esse aspecto é interessante para um romance que em diversos momentos aproxima explicitamente os dois, tornando o segundo até mais simpático aos olhos do leitor.

O motivo pelo qual um recenseamento do povo provocaria a ira do Senhor não é explicitado nos textos bíblicos. No romance, o narrador explica, à maneira de vários comentaristas bíblicos, a causa dessa ira – “é sabido que Deus não gosta que ninguém conte em seu lugar” –, e ainda destaca o remorso de Davi, que veio tarde demais.

Esse Davi é, como Jesus, bastante humano e apresentado de maneira mais positiva que Deus, o que talvez possa ser lido na própria narrativa bíblica que, não explicando as motivações e razões divinas, ao mesmo tempo não economiza espaço para os discursos apaixonados

55. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 137-139 (grifos meus).

56. *Cfr. Bible de Jérusalem*, 2 Sm. 24:9, nota f.

de arrependimento de Davi (2 Sm. 24:10 e 24:17). O caráter impetuoso, apaixonado e falho – enfim, humano – de Davi é o que torna a sua história tão apelativa.⁵⁷ Nesse sentido, o Jesus do *Evangelho* é muito mais parecido com o Davi do AT do que com o Jesus (e o Davi) do NT, e se ascendência há, é a partir dessa perspectiva secular e não heroica.

A narração do recenseamento de Davi destaca-se pela mistura de linguagens e estilos que é característica do *Evangelho*, confrontando o leitor com vários níveis narrativos e temporais: o episódio de Davi originário do AT, o conflito histórico com Roma e, o que não poderia passar despercebido, a presença marcante da instância narradora, que não nos deixa esquecer que aquela narração é moderna. O estilo da narrativa bíblica é imitado, e em alguns casos a citação é como que colocada entre aspas: “palavras suas foram que as disse como segue”. Pela semelhança narrativa e recorrência de termos, verifica-se que a tradução consultada e citada por Saramago foi a versão portuguesa organizada pela Ordem dos Frades Menores Capuchinhos (OFMCap), de orientação franciscana; os trechos destacados em itálico na citação do romance correspondem a versículos de 2 Sm. 24 provenientes dessa versão.

O modo como a tradução da OFMCap adota uma ortografia própria para diversos nomes de lugares e personagens constitui também um argumento forte para que se possa afirmar que essa é a Bíblia presente no *Evangelho*: de Dan a Bersabea, de Joab a Maria de Magdala, o romance deixa entrever as marcas do texto primitivo a partir do qual se constrói, em conformidade com o estilo palimpséstico tão próprio da obra de Saramago.

Se é verdade que o romance permite por si só a identificação do seu intertexto, parece ao mesmo tempo significativo o fato de Saramago ter recorrido a essa versão da Bíblia para as suas citações, uma versão ainda hoje bastante utilizada no contexto de estudos acadêmicos. A tradução mais antiga e popular, porém, é a de João Ferreira de Almeida,

57. McKenzie, *King David*, p. 154.

que constitui uma espécie de cânone. Mesmo havendo várias versões corrigidas e revisadas, e variações nas versões publicadas no Brasil e em Portugal, essa primeira tradução da Bíblia para o português é uma referência muito conhecida, e a sua linguagem, já um tanto arcaica, tornou-se indissociável de um certo estilo bíblico – poder-se-ia dizer que ela é a nossa versão da King James, a partir da qual se decoram salmos e se elaboram sermões.

A versão dos Capuchinhos teve ampla circulação em Portugal até a década de 1990,⁵⁸ mas, mesmo assim, não tem o mesmo peso de referência cultural da tradução da Almeida, que nos habituou, por exemplo, à personagem Maria Madalena. Seja como for, com essa opção de Saramago, o texto pode dar a impressão de que aquilo que é indicado como citação talvez não o seja, ou não o seja cem por cento – e a distância que hoje há da edição dos Capuchinhos utilizada por Saramago pode aumentar essa impressão.

Estabelecida a referência, atente-se para um segundo exemplo do uso do AT no *Evangelho*, dessa vez repetindo e transformando a apropriação que o NT faz das profecias veterotestamentárias, com o fim de aplicá-las ao Messias. Trata-se, na Bíblia, do anúncio do nascimento de Jesus a Herodes, o Grande, pelos reis magos, que consta apenas de Mateus 2. Preocupado com a presença desse novo rei, Herodes consulta os escribas e sacerdotes, que o informam da profecia de Miqueias 5, indicando o local de nascimento de um novo Davi.⁵⁹ No romance, não há um encontro inicial entre os reis magos e Herodes, e é o próprio profeta Miqueias quem lhe aparece em sonhos recorrentes, até revelar, enfim, a sua mensagem:

Nessa mesma noite, o profeta Miqueias disse o que até então andara a calar. Quando o rei Herodes, nos seus agônicos mas já resignados sonhos, espe-

58. Cfr. Ramos, “Tradução interconfessional da Bíblia em português”, p. 88.

59. Cfr. Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, nota de Mq. 5:2.

rava que a aparição se fosse embora depois dos clamores costumados, [...] cresceu de súbito o vulto formidável e palavras novas foram ouvidas, Mas tu, Belém, tão pequena entre as famílias de Judá, foi já de ti que me saiu aquele que governará Israel. Neste preciso momento, o rei acordou. [...] A profecia não era novidade, conhecia-a como qualquer judeu, mas nunca perdera tempo a preocupar-se com anúncios de profetas, a ele bastavam-lhe as conspirações de portas adentro. O que o perturbava, agora, era uma inquietação indefinida, uma sensação de angustiadora estranheza, como se as palavras ouvidas fossem, ao mesmo tempo, elas próprias e outras, e escondessem, numa breve sílaba, numa simples partícula, num rápido som, qualquer urgente e temível ameaça.⁶⁰

A profecia, como lembra o narrador, era bastante conhecida, embora a sua aplicação ao Messias seja obra dos evangelistas, segundo o imperativo dos autores de “apresentar a vida de Jesus como cumprindo a cada passo profecias que ocorrem na Escritura judaica”.⁶¹ Essa transformação operada pelo NT parece ser encenada neste episódio; inquieto com as palavras que ouvira, Herodes chama um sacerdote para ler o livro do profeta que lhe aparecera em sonho, e temos aqui uma rara cena de leitura propriamente neste romance:

Adiante, rosou Herodes, impaciente pela demora em chegar à passagem que lhe interessava, e o sacerdote, enfim, *Mas tu, Belém, tão pequena entre as famílias de Judá, é de ti que me há de sair aquele que governará em Israel.* [...] Tudo se explicava agora, o livro anunciava um nascimento futuro, só isso, ao passo que a aparição de Miqueias viera dizer-lhe que esse nascimento já ocorrera, De ti me saiu, palavras muito claras, como são todas as dos profetas, mesmo quando ainda as andamos interpretando mal.⁶²

60. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 100-101.

61. Lourenço, “Introdução aos quatro evangelhos”, in *Bíblia*, v. I, p. 28.

62. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 102 (grifo meu).

A citação da profecia é, mais uma vez, quase idêntica à da versão da OFM^{Cap} (Mq. 5:1), e diferentes partes do livro de Miqueias são extensamente citadas nesse trecho. Repare-se que Saramago foi buscar a citação no AT, e não em Mateus, que altera o texto de Miqueias de maneira considerável: “e tu, Belém, terra de Judá, *não és de modo nenhum a menor* entre as principais cidades da Judeia; porque de ti sairá o *Príncipe que apascentará* o Meu povo Israel” (Mt. 2:6, grifo meu).

É sabido que os evangelistas, na maioria dos casos, tiraram as suas citações da tradução grega da Bíblia Hebraica (a Septuaginta), mas no caso desse versículo percebe-se que o autor não está citando diretamente nem a Septuaginta, nem o texto hebraico, e as alterações da profecia, se resultado ou não de uma citação “de memória”, funcionam no sentido de afirmar “uma mensagem cristológica”: Belém, descrita como “tão pequena” em Miqueias, seja no texto hebraico, seja na Septuaginta, é exaltada,⁶³ pois nela nasceu Davi e nela vai nascer não apenas “aquele que governará em Israel”, mas um outro pastor e rei que vai “apascentar” o seu povo.⁶⁴

Como pode ocorrer diante de qualquer construção intertextual, é possível que todas essas alterações de Mateus passem despercebidas para o leitor.⁶⁵ É também para esse risco da escrita, da leitura e da interpretação que o narrador de Saramago parece chamar a atenção no trecho citado, com a ironia que lhe é própria: “palavras muito claras, [...] mesmo quando ainda as andamos interpretando mal”.⁶⁶

O movimento de apropriação da Bíblia Hebraica pelo NT é, assim, bem simbolizado pela intervenção de Miqueias no romance, pois a profecia que apontava para um futuro impreciso (“de ti sairá”) se trans-

63. Cfr. France, *The Gospel of Matthew*, p. 73.

64. Para uma análise das citações do AT no cap. 2 de Mateus, e mais especificamente de Mt. 2:6, incluindo as variantes dos textos em grego, ver France, “The Formula-Quotations of Matthew 2 and the Problem of Communication”, pp. 241-243.

65. *Ibid.*, p. 242.

66. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 102.

forma em um passado concretizado (“de ti me saiu”), para o qual não há volta: o Antigo Testamento é criado. O capítulo encerra-se, assim, com uma ironia sobre a fragilidade das fontes – de Herodes, mas também de Mateus, dos escritores bíblicos, de Saramago. Após o relato de que o sacerdote que ajudou Herodes foi morto, ficamos sabendo que “quanto ao Livro de Miqueias, desapareceu, imagine-se a perda que seria se se tratasse de exemplar único”.⁶⁷

Há diversos outros exemplos da presença do AT no romance, muitos deles lidos em chave paródica e cômica, como é o caso do tipo do profeta bíblico veterotestamentário encarnado por Miqueias, descrito como um “irado fantasma” e apresentando todos aqueles componentes que marcavam a sua impopularidade entre os poderosos e sua excentricidade entre a gente comum.⁶⁸

O comportamento, a vestimenta e os hábitos dos profetas veterotestamentários serão retratados e parodiados em mais de um momento ao longo do texto, com destaque, como já ocorre no NT, para João Batista. O romance segue à risca os evangelistas nos detalhes do vestuário (Mt. 3:4, Mc. 1:6), os quais, por sua vez, construíram a sua personagem com base na descrição do AT do profeta Elias (2 Rs. 1:8).

A personagem de Jesus deixará a desejar nesse ponto, à diferença de João, que “profetizava ao jeito antigo, como se rolasse pedras com a voz e movesse montanhas com os braços, anunciando castigos ao povo e a vinda iminente do Messias”.⁶⁹ Jesus demonstra não querer nem se encaixar no papel profético que lhe coube e, como Jonas, vai tentar fugir da sua missão, negando inclusive a responsabilidade por seus atos, como profeta que age por encomenda: “isto que acabais de ver não o cometi eu, [...] foi o Senhor que falou pela minha boca, eu apenas sou a língua de que Deus se serviu para falar, lembrai-vos dos profetas”.⁷⁰

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*, pp. 85-86.

69. *Ibid.*, p. 418.

70. *Ibid.*, p. 337.

O *modus operandi* desse *Evangelho* em relação ao texto bíblico envolve, assim, uma conjunção de citação e comentário, de intertextualidade e paródia. Em muitos trechos há um movimento de inversão evidente do sentido normalmente atribuído a figuras e narrativas bíblicas – como na apresentação desse outro Jesus davídico e profeta de ocasião –, mas em outros casos o narrador também acompanha o texto bíblico, leva-o a sério e às vezes é até mais fiel que os evangelistas, como se viu na citação de Miqueias.

Apresento ainda uma última série de exemplos do uso do AT no *Evangelho*, ressaltando esse movimento de adesão e oposição ao texto, concordância e inversão de sentidos, assim como o contexto mais prosaico em que isso ocorre: há uma ênfase no humano, em seu cotidiano e em suas experiências, que, exaltados, alcançam no romance uma grandeza muito maior do que o divino e o sagrado.

A relação de Jesus com Maria de Magdala é um dos episódios mais polêmicos do romance, embora não se trate de uma associação nova ou de uma primeira proposta de narrativa desse encontro. Por ora, interessa destacar como o AT é utilizado na construção dessa relação, muitas vezes em citações que ecoam na boca e nos pensamentos das personagens. Aqui, Saramago foi buscar as suas fontes nos livros de sabedoria, por definição poéticos, e com forte potencial narrativo. Veja-se a cena do encontro inicial de Jesus com Maria de Magdala, quando o primeiro, com o pé machucado, bate à porta de uma casa para pedir auxílio e fica perturbado com a visão da mulher que vem recebê-lo:

Não havia dúvida, a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o corpo de bailarina, o riso de mulher leviana. Jesus, em aflição, pediu à sua memória que o socorresse com algumas apropriadas máximas do seu célebre homónimo e autor, Jesus, filho de Sira, e a memória serviu-o bem, murmurando-lhe discretamente, do lado de dentro do ouvido, *Foge do encontro dum mulher leviana, para não cáíres nas suas ciladas*, e logo, *Não andes muito com uma bailarina, não suceda que pereças por causa dos*

*seus encantos, e finalmente, Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres, perder-se este Jesus de agora bem poderá acontecer, sendo homem e tão novo, mas, quanto aos haveres, esses já sabemos que não correm perigo porque os não tem.*⁷¹

O texto indica a origem das citações: o livro de Ben Sira, que significa “filho de Sira”, é chamado, na Septuaginta, de “A Sabedoria de Jesus, filho de Sira” e, na Vulgata, de “Eclesiástico”, que significa “Livro da Igreja”. Trata-se de um livro deutero-canônico que, embora nunca tenha sido incluído no cânone hebraico, fazia parte da Septuaginta e durante quinze séculos foi considerado como sendo do AT por todos os cristãos. Com a Reforma, buscou-se limitar o AT ao cânone hebraico, e o Ben Sira – que seria uma tradução para o grego de um original hebraico perdido – ficou relegado aos “apócrifos” para os protestantes, embora continue fazendo parte da Bíblia católica. Datado do século II a.C., o livro desse outro Jesus é uma fonte importante para entender o judaísmo da época do Segundo Templo e o mundo no qual o Jesus do NT teria vivido.⁷²

O texto revela uma visão bastante conservadora, e em diversos trechos a imagem transmitida da mulher corresponde ao que hoje, anacronicamente, chamaríamos de misógina. É com essa prostituta sedutora do AT, associada à imagem da moderna *femme fatale*, que o narrador do *Evangelho* vai jogar: os conselhos de que Jesus se recorda correspondem a três versículos de Ben Sira (Ecli. 9:3, 4 e 6), novamente conforme a tradução da OFMCap sendo citada.

Note-se que o perigo que a mulher – prostituta, adúltera ou simplesmente mulher – representa para o homem e seus bens é uma imagem bíblica recorrente que aparece em advertências do livro de Provérbios,

71. *Ibid.*, p. 279 (grifos meus).

72. Para uma análise mais detalhada, ver Newsom, “Ecclesiasticus, or the Wisdom of Jesus, son of Sirach”, in Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, pp. 1457-1459.

em que temos a famosa narrativa de sedução de um jovem rapaz por uma “mulher estranha” (Pv. 7:6-27). Essa narrativa é uma referência importante na construção do episódio de Jesus com Maria de Magdala; o lugar em que eles se deitam “é um verdadeiro leito como o outro de que alguém disse, *Adornei a minha cama com cobertas, com colchas bordadas de linho do Egito, perfumei o meu leito com mirra, aloés e cinamomo*” (Pv. 7:16-17, em citação literal da OFMCap).⁷³

As advertências e os provérbios bíblicos perdem, porém, o seu sentido temerário no relacionamento que Jesus constrói com Maria de Magdala, operando-se uma dupla inversão: ela não apenas vai ocupar o lugar de mestre, ensinando a Jesus os mistérios do corpo, como, longe de ser a causa da sua perdição, ainda lhe deixa um “patrimônio”, dando-lhe secretamente vinte moedas que Jesus só vai descobrir que recebeu quando retorna a Nazaré.⁷⁴

Maria de Magdala é uma das personagens mais descritas no romance, e isso desde o primeiro capítulo; nele, seu tema é o de maior duração.⁷⁵ Para Saramago, a relação de Maria de Magdala com Jesus não deveria ser lida como mera afronta ao texto bíblico. Mais do que “contestar a ideia da castidade de Jesus, o que seria uma provocação banal”, trata-se de “conferir e restituir à mulher o lugar que certas épocas nunca lhe reconheceram”.⁷⁶ Essa valorização de Maria de Magdala como mulher à frente do seu tempo se potencializa justamente na recuperação de textos como os de Ben Sira e Provérbios, que refletem a tradição judaica e, de maneira mais marcante no primeiro caso, a mentalidade da época de Jesus.

Outro livro de sabedoria servirá ainda à construção dessa cena amorosa e, nesse caso, se oposição há, da parte do romance, é em re-

73. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 282 (grifo meu).

74. *Ibid.*, p. 294.

75. Cfr. Bridi, “O evangelho de Saramago”, in Lopondo (org.), *Saramago segundo terceiros*, p. 125.

76. Em entrevista a Viegas, “Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago”, p. 34.

lação às interpretações alegóricas que dele são feitas. Encantado com Maria de Magdala, Jesus lhe diz:

Os teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo das vertentes pelas montanhas de Galaad. A mulher sorriu e ficou calada. Depois Jesus disse, Os teus olhos são como as fontes de Hesebon, junto à porta de Bat-Rabim. [...] Maria levantou-se, foi trancar a porta do pátio, mas primeiro dependurou qualquer coisa do lado de fora, sinal [...] de que se havia cerrado a sua fresta porque chegara a hora de cantar, Levanta-te, vento do norte, vem tu, vento do meio-dia, sopra no meu jardim para que se espalhem os seus aromas, entre o meu amado no seu jardim e coma dos seus deliciosos frutos. [...] Nesse instante [Jesus] soube o que em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como joias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela.⁷⁷

Versos de diferentes capítulos do Cântico dos Cânticos se encaixam aqui: temos, respectivamente, Ct. 4:1 (“Os teus cabelos...”), 7:5 (“Os teus olhos...”), 4:16-17 (“Levanta-te...”) e 7:2-4 (“As curvas...”). Embora esse seja o livro do AT que mais gerou interpretações divergentes,⁷⁸ não é difícil ler, nessas descrições, o jogo amoroso de um casal apaixonado. A tradição de atribuir a autoria do livro a Salomão deve-se às referências a esse rei no poema, assim como à sua reputação de compor cânticos (1 Rs. 4:32) e de ter tido um grande harém (1 Rs. 11:3).⁷⁹ Não se sabe qual é a sua datação exata nem quem foi o seu autor, e o livro surpreende por seu caráter pouco sagrado: para além das cenas amorosas explícitas, o nome de *Yahweh* só aparece uma vez, e numa

77. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 281-282 (grifos meus).

78. Cfr. Robert, “Le Cantique des Cantiques : introduction”, in *Bible de Jérusalem*, p. 1113.

79. Cfr. Brettler, “The Song of Solomon”, in Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, p. 950.

forma abreviada (YH, em 8:6).⁸⁰ Mesmo assim, o livro faz parte do cânone hebraico, católico e protestante: é o único poema de amor da Bíblia, e como tal era recitado, por exemplo, em festas de casamento judaicas no século I d.C.

No entanto, a interpretação alegórica se impôs a partir do século II, e o poema passou a ser lido como a representação do amor de Deus por Israel e de Israel por seu Deus. A mesma linha de interpretação alegórica foi adotada pelos cristãos, que viam no longo poema as bodas entre Jesus e sua Igreja. Essa visão predominou até o surgimento da crítica bíblica no século XIX e, modernamente, tal leitura alegórica, embora perdure em contextos religiosos, é contestada.

O livro tem a forma de um poema lírico, estruturado em diálogos que compõem uma narrativa não linear: dois amantes respondem às declarações de amor um do outro, de modo que o leitor tem o ponto de vista de cada um deles nessa relação. Mas não se trata de um poema privado: há uma terceira voz, das “mulheres de Jerusalém”, que formam um coro cuja presença é um lembrete de que aquele poema é dirigido a um leitor.⁸¹ No *Evangelho*, está presente a estrutura do diálogo entre amantes, com as suas falas sendo conduzidas por uma terceira voz, a do narrador:

A minha vida, nesta hora, és tu, Porquê, Respondo-te com as palavras do rei Salomão, *o meu amado meteu a mão pela abertura da porta e o meu coração estremeceu.* [Ct. 5:4]

Jesus mudava de conversa, respondia, por exemplo, *Entro no meu jardim, minha irmã, minha esposa, colho a minha mirra e o meu bálsamo, como o favo com o meu mel e bebo o meu vinho com o meu leite*, e, tendo-o dito tão

80. Robert, “Le Cantique des Cantiques : introduction”, in *Bible de Jérusalem*, p. 1113.

81. Brettler, “The Song of Solomon”, in Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, pp. 950-951.

apaixonadamente, logo passava da recitação do versículo ao ato poético, em verdade, em verdade te digo, querido Jesus, assim não se pode conversar. [Ct. 5:1]

Confortai-me com uvas passas, fortalecei-me com maçãs, porque desfaleço de amor, esta doce verdade poderia vir dizê-la Jesus a sua mãe e seus irmãos. [Ct. 2:5]⁸²

O cotidiano, o vulgar e o profano são tornados sublimes na relação estabelecida com o Cântico dos Cânticos, e o movimento contrário também ocorre: o romance mostra que este livro bíblico é excepcional precisamente porque trata do cotidiano, do vulgar, do profano.

A riqueza desses Cânticos está na sua representação de uma experiência profundamente humana, o que o torna propício para servir a outras cenas e celebrações do amor, de casamentos judaicos do séc. I a romances, de *Dom Casmurro* (1899)⁸³ a *O nome da rosa* (1980)⁸⁴ e este *Evangelho*. A ironia do último está em ao mesmo tempo estabelecer, indiretamente, um paralelo com a tradição alegórica de leitura do livro canônico, que vê nos versos apaixonados desse diálogo amoroso declarações de fidelidade entre Jesus e sua Igreja: no *Evangelho*, Jesus é também a personagem masculina dos Cânticos, mas a sua amada é Maria de Magdala, e a sua experiência, absolutamente humana.

Dos livros históricos aos livros proféticos e de sabedoria, o Antigo Testamento é, como para o Novo, uma matriz importante da construção do *Evangelho* de Saramago. E há muitos outros exemplos de citações, comparações, comentários e paródias, incluindo-se menções a

82. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 284, 286, 291 (grifos meus).

83. A recordar o seu primeiro amor e os seus primeiros beijos, Dom Casmurro refere versos, lições e gestos dos Cânticos que lhe poderiam ter sido úteis, mas que na época desconhecia (Machado de Assis, *Dom Casmurro*, pp. 77, 79).

84. Versos dos Cânticos são recuperados por Eco em uma cena de amor, pelos pensamentos e palavras do noviço Adso (*O nome da rosa*, p. 285).

personagens do Pentateuco, como o primeiro casal,⁸⁵ e a episódios mais problemáticos e pouco citados, como a narrativa do sêmen derramado de Onan,⁸⁶ de Gênesis 38.

Há referências aos dez mandamentos tanto na versão de Êxodo 20 quanto na de Deuteronômio 5, a primeira numa fala de Maria, e a segunda, em meio a comentários do narrador sobre Jesus.⁸⁷ Em diversas passagens ainda, outros versículos aparecem na boca das personagens em contextos banais, como na discussão que José trava com um seu companheiro de viagem Simão, em que o pai de Jesus recorre às palavras de Jó para calar o seu interlocutor.⁸⁸

Todos esses trechos e narrativas veterotestamentários que o romance recupera evidenciam a sua construção intertextual de base, estabelecendo uma relação de aproximação e distanciamento do original bíblico e das tradições de leitura e interpretação que lhe sucederam. Na remissão ao AT e na leitura que faz desse cânone a partir de Jesus, o *Evangelho* emula o NT; por outro lado, em sua opção por narrativas menos exaltadoras na associação à figura de Jesus, o *Evangelho* estabelece um contraponto ao NT e à tradição cristã, marcando a sua posição crítica.

Como os escritores do NT, o *Evangelho* vai usar o AT para legitimar a sua historicidade e verossimilhança, mostrando que aquilo que está sendo narrado já fora prefigurado e validado pelas escrituras; a diferença é que as remissões do romance, intermediadas pela instância narradora, apontam para um universo bem diferente, servindo para afirmar, igualmente, as suas próprias teses.

Assim, ao recuperar, citar ou recontextualizar certas narrativas veterotestamentárias, o romance indica, por exemplo, que: 1) a imagem de um Deus violento e cruel já está no AT, como na história do recen-

85. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 34-35.

86. *Ibid.*, pp. 131, 271.

87. *Ibid.*, pp. 192, 202.

88. *Ibid.*, p. 56.

seamento de Davi; 2) as profecias, como os sonhos, podem dizer tudo o que nelas se quiser ler, como no episódio em que Miqueias aparece no sonho de Herodes, retomando a citação original, que Lucas alterou; 3) relações amorosas e sexuais estão igualmente presentes no AT, mas, na contramão da leitura alegórica que costuma ser feita dos Cânticos, é uma mulher de carne e osso que faz par com Jesus.

A lista pode se estender, pois as apropriações do romance não são feitas ao acaso, servindo ainda à construção de um outro Jesus: não o filho de Davi do NT, nem o novo profeta Moisés, mas uma personagem que, com alguma semelhança com o Davi do AT, também ama, sofre e discute com Deus; uma personagem que, mais à maneira de Jonas, é pouco dada a profecias, só cumprindo a sua missão a contragosto. Nesses aspectos, esse Jesus é uma personagem mais do AT do que do NT, até certo ponto parecido com o Caim de outro romance de Saramago, em sua trajetória errante pelas narrativas veterotestamentárias e agindo em oposição a Deus.

A prática da expansão midráshica: a costura dos evangelhos

Apropriar-se de um texto sagrado, recontá-lo, misturar referências, interpretá-lo à luz de outro tempo e de outros princípios, reinventá-lo, enfim, com propósitos inevitavelmente diferentes daqueles dos originais: a descrição serve, é claro, para o romance de Saramago tratado aqui, mas também se aplica aos evangelhos canônicos e ao Novo Testamento de modo geral. As diferenças sobre a natureza do romance e do cânone bíblico são óbvias, mas a comparação tem a sua razão de ser: o romance vai incorporar elementos tanto da concepção quanto da recepção do NT, refletindo uma tradição bastante antiga de reformulação e leitura do texto bíblico. Isso porque parte da especificidade desse cânone é o fato de ele se construir como uma obra marcadamente intertextual; tratando-se, porém, de outra tradição, não é esse o conceito mais utilizado para o texto bíblico.

O cânone do Novo Testamento é o mesmo nas Bíblias católica, ortodoxa e protestante, com 27 livros no total, entre evangelhos e cartas, mais o livro de Atos dos Apóstolos e o Apocalipse. Todos eles foram escritos no grego da época (*koinê*), havendo algumas poucas passagens em aramaico, e mesmo as citações da Bíblia Hebraica provêm, na sua maioria, da Septuaginta. Embora esses livros sejam bem mais recentes que os da Bíblia Hebraica, remontando aos séculos I e II d.C., também há mais perguntas do que respostas sobre a sua composição. A Bíblia, na medida em que é lida como um todo, é uma das poucas grandes obras literárias cuja autoria é praticamente desconhecida.⁸⁹

As cartas de Paulo – ao menos algumas delas – são dos raros textos bíblicos sobre os quais há um maior consenso relativamente à autoria, isto é, acredita-se que o autor delas seja quem se apresenta como tal, e a sua primeira carta aos Tessalonicenses é considerada o documento mais antigo do NT, datando de antes de 50 d.C., ou seja, ela precede em pelo menos vinte anos o evangelho de Marcos, o mais antigo dos quatro evangelhos canônicos.⁹⁰

Os livros do NT como o conhecemos hoje não se apresentam, portanto, em ordem cronológica, mas estão organizados segundo princípios temáticos e mesmo de gênero literário, o que também ocorre no AT. Essa organização e, antes ainda, a seleção dos textos que vieram a compor o grande livro do NT não são fortuitas. Esse compêndio é o resultado de um esforço de construção narrativa que começa com a história de Jesus, particularmente com Mateus, o evangelista que mais cita a Bíblia Hebraica e que permite fazer a ponte entre o AT e o NT, apresentando-se então a história da pregação e da propagação da nova doutrina em diferentes comunidades e terminando com um livro pro-

89. Cfr. Richter, “Biblical Narrative”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 40.

90. Perkins, “Introduction to the Letters/Epistles in the New Testament”, in Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, p. 1973.

fético, uma projeção do futuro, a saber, o anúncio do fim dos tempos do Apocalipse.

Note-se que essa não é, porém, a história recontada pelo romance de Saramago: ainda que haja ecos dela no primeiro capítulo e no vislumbre do futuro que Deus concede a Jesus na cena da barca, é em parte do AT e dos evangelhos que o romancista se baseia. Tal demarcação é importante, pois *O evangelho segundo Jesus Cristo* não é um outro Novo Testamento: no âmbito da narrativa, o romance detém-se na história e no tempo de Jesus, sem imbuí-los de uma religião que ainda não tinha sido criada. Em outras palavras, Jesus ainda não é Cristo, os Doze não se autoproclamam apóstolos, a mãe de Jesus é apenas Maria, o Espírito Santo não é mais do que uma citação na boca de João Batista, e assim por diante.

Essa intertextualidade pontual com o NT chegou a ser apontada por Fernando Venâncio logo após a publicação do *Evangelho*, quando afirmou, em sua recensão crítica, que o “mais provocador, neste livro, é a sua concepção judaica, reinadia, carnal, pré-paulina do cristianismo”⁹¹. Dois desses adjetivos são relevantes para os propósitos deste capítulo: primeiro, além do forte diálogo que estabelece com a Bíblia Hebraica, o *Evangelho* destaca-se pela recuperação de elementos da cultura, da história e do culto judaicos; segundo, a concepção desse romance é de fato “pré-paulina”, naquele sentido já referido, isto é, a narrativa prescinde do Cristo e do cristianismo de Paulo e de outros que vieram depois.

Pode-se sem dúvida ler uma provocação na escolha romanesca de uma figura e de um arco narrativo daquilo que veio a se tornar o cristianismo – como bem demonstra a história de construção dos cânones bíblicos, o que fica de fora também fala muito da mensagem eleita que se quer transmitir –, e essa provocação vai se manifestar metalepticamente em mais de um momento no nível do discurso. No que se refere à intertextualidade de base que interessa analisar aqui, percebe-se que

91. Venâncio, “Recensão crítica a ‘O evangelho segundo Jesus Cristo’”, p. 290.

a seleção feita é, de fato, bastante marcada: o romancista centra-se nos quatro evangelhos.

Como se viu no diálogo com o AT, há também dois movimentos na criação realizada a partir dos evangelhos: por um lado, vê-se uma aproximação e conciliação, espelhando uma tradição de leitura herdada do judaísmo; por outro, percebe-se um distanciamento e uma transformação de certas narrativas e personagens recuperadas dos evangelhos. Embora nem sempre seja possível fazer essa distinção, o movimento de distanciamento foi o mais destacado nos estudos já feitos do romance. Não obstante, ao insistir na aproximação a um gênero e a um cânone religioso, vê-se que, mesmo quando as transforma, Saramago acompanha de perto as suas fontes e revela um profundo conhecimento delas.

Saramago referiu-se ao quanto os evangelhos “são altamente coincidentes e altamente contraditórios”, dizendo que os tratou “como biografias, acrescentando-lhes a biografia que eu próprio estabeleço ou tento estabelecer”.⁹² Para que essa outra biografia de Jesus fizesse sentido era preciso lidar com aquelas já conhecidas contradições, e a primeira questão que se coloca para qualquer trabalho que se proponha a recuperar e analisar comparativamente os evangelhos é o chamado “problema sinóptico” (do grego *synoptikos*, “vistos juntos”).⁹³

Colocados lado a lado, os evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas são muito parecidos, com repetições no nível da narrativa e do discurso, e a crítica das fontes vai procurar investigar essas relações: quem escreveu primeiro, quem copiou quem e como. A prioridade de Marcos hoje é praticamente um consenso. Nesse sentido, Saramago disse que, a seu ver, o evangelho de Marcos é o mais interessante por ser “o mais antigo [...], o mais simples, o mais directo, o menos adornado.

92. Saramago em entrevista a Viegas, “Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago”, p. 33.

93. Perkins, “Introduction to the gospels”, in Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, p. 1744.

Literariamente os outros são talvez mais belos, mas o de Marcos é a informação básica”⁹⁴

Pela natureza das informações que apresentam, supõe-se que Marcos e, por extensão, os outros evangelhos canônicos tenham sido escritos depois de 70 d.C., ano da destruição do Templo de Jerusalém reconstruído por Herodes, o Grande. A destruição do Templo é um marco também porque, a partir de então, houve um esforço importante de adaptação do culto judaico (restrito agora à sinagoga),⁹⁵ e isso parece ter igualmente impulsionado a composição dos textos que depois foram incluídos no NT: tornavam-se imperativas a criação, a afirmação e a institucionalização de identidades e narrativas, e no caso do que veio a ser o cristianismo, a tradição oral já não bastava.

A questão da datação dos evangelhos é relevante porque vai colocar em xeque certas premissas de leitura: se eles foram de fato escritos depois de 70 d.C., os evangelistas não só dificilmente teriam sido testemunhas oculares como não corresponderiam aos apóstolos que os nomeiam. Sublinhe-se que os evangelhos propriamente não trazem nem datas de composição nem indicação de autoria, com exceção de João, que se apresenta como autor e personagem da história que narra. A designação “evangelho segundo” Mateus, Marcos etc. é uma atribuição posterior da “tradição manuscrita que nos preservou os seus textos”,⁹⁶ e Saramago joga com essa tradição na escolha do título do seu romance. Seja como for, Marcos é considerado o primeiro evangelho e uma fonte para os outros evangelistas, incluindo João, ainda que de maneira bastante indireta.

94. Saramago em entrevista a Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 8.

95. Cfr. Richter, “Biblical narrative”, in Herman et al. (orgs.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 40.

96. Lourenço, “Introdução aos quatro evangelhos”, in *Bíblia*, v. I, p. 23. Mesmo que Mateus, Marcos, Lucas e João não sejam os autores dos evangelhos que nomeiam, mantenho a designação por sinédoque, para facilitar a referência, de maneira a não precisar recorrer a ressalvas a cada momento.

Dado todo esse cenário, uma das questões que vai se colocar é o quanto há de criação em todos esses evangelhos. Durante muito tempo, a principal hipótese para explicar semelhanças e discrepâncias dos sinópticos foi a de que teria circulado no primeiro século desta era uma fonte hoje perdida, reunindo ditos e histórias de Jesus, e que nela se encontraria o material que está presente em Mateus e Lucas, mas não em Marcos – a chamada hipótese “Q” (do alemão *Quelle*, fonte).⁹⁷ Outras fontes hipotéticas e outros paralelos foram propostos, mas também não há consenso a esse respeito; o que se sabe, porém, é que os evangelhos se diferenciam de outros escritos pela sua narrativa própria: eles não apenas compilam informações e sermões, mas contam uma história.

A especificidade do gênero inaugurado pelo livro de Marcos está na figura de Jesus, mas há antecedentes, como as narrativas da Bíblia Hebraica sobre profetas e outras figuras de destaque. Partindo da comparação com o AT e questionando a hipótese “Q”, o estudioso britânico Michael Goulder, que se destacou por sua especialidade nos dois testamentos, propôs uma tese que de início foi vista como radical: Mateus só tinha Marcos como fonte (isto é, a hipotética “Q” nunca existiu), e o que ele fez foi um exercício de *Midrash*, expandindo Marcos à maneira do que teria feito o autor dos livros de Crônicas do AT a partir de textos anteriores, incrementando-os, corrigindo-os, melhorando o seu estilo.⁹⁸ A suposição, naturalmente, é de que haja uma boa dose de criatividade nesses textos. Essa tese é interessante pela luz que pode jogar sobre o romance de Saramago, uma expansão midráshica a seu próprio modo.

Um exemplo do próprio Goulder que ajuda a explicar o que está em jogo e recupera uma discussão anterior: afinal, quem foi que levou

97. Perkins, “Introduction to the gospels”, in Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, p. 1744.

98. Goulder, *Midrash and Lection in Matthew*, pp. 4-5.

Davi a pecar, Deus ou Satanás? Como se viu, 2 Sm. 24:1 diz que foi Deus, ao passo que em 1 Cr. 21:1 se afirma ter sido Satanás. Ocorre que os livros de Crônicas são posteriores aos de 1 e 2 Samuel (e aos de 1 e 2 Reis), propondo-se a recontar a história de Israel já em outro momento e a partir de outra mentalidade, de modo que faz mais sentido colocar Satanás, e não Deus, como o tentador.⁹⁹ Goulder vê um procedimento semelhante em Mateus, que teria acrescentado e reformulado histórias e ditos presentes em Marcos, como bom escriba e conhecedor da Bíblia Hebraica que era.

A tese de Goulder e o debate em torno da sua recepção são complexos e vão muito além do resumo apresentado aqui. Detenho-me no trabalho de *Midrash*, que pode designar tanto o método como o resultado de interpretação e reelaboração de um texto anterior, com vistas à edificação. O termo aparece na Bíblia Hebraica (em 2 Cr. 12:15 e 13:22),¹⁰⁰ e a análise de sua origem e de suas práticas constitui por si só um campo de estudo, que já gerou reflexões sobre a sua relação com a intertextualidade (ou o contrário, pela ordem de prioridade),¹⁰¹ sendo importante ressaltar que o recupero aqui numa acepção ampla, como prática herdada da exegese judaica, prática essa que pode ter repercutido tanto na concepção como na recepção dos evangelhos. Pois isso que também é um processo ou método de interpretação das escrituras vai se refletir na leitura, cristã, daquelas diferenças presentes nos evangelhos:

O Novo Testamento inclui testemunhas alternativas para os mesmos acontecimentos, cujas discrepâncias podem exigir reconciliação, como o registro de que Simão de Cirene carregou a cruz de Jesus até o Calvário

99. Goulder, "Michael Goulder Responds", in Rollston (org.), *The Gospels According to Michael Goulder*, p. 137.

100. *Ibid.*, pp. 137-138.

101. Por ex., Boyarin, *Intertextuality and the Reading of Midrash*, de 1990.

(Mateus, Marcos e Lucas), ao passo que João registra que o próprio Jesus a carregou. O que poderia parecer uma contradição foi resolvido com a hipótese de um acontecimento que não é mencionado em nenhum dos evangelhos: a de que, carregando a cruz, Jesus sucumbiu ao seu peso, e então Simão foi chamado para levar aquele fardo.¹⁰²

Essa narrativa de conciliação, designada justamente como *Midrash* por Richter, costuma ser a mais conhecida nesses casos; é a versão que costuma ser narrada em adaptações das mais variadas, inclusive na de Saramago.¹⁰³ É nesse sentido que o seu romance pode, em diversos momentos, ser lido como uma expansão midráshica, associando-se a essa forma de ler, expandir e costurar o cânone bíblico.

O exercício de *Midrash* aponta para um modo de adaptar e de ler narrativas que nos é familiar, destacando um processo de associação mental que talvez seja natural em termos cognitivos. Ao mesmo tempo, ele assinala uma tradição característica de conciliação de discrepâncias que não é recente e que se liga ao contexto judaico e, posteriormente, ao cristianismo, que pode ter herdado do primeiro não apenas livros, mas também uns óculos de leitura.

Outro exemplo é o da história do nascimento de Jesus, cristalizada na imagem do presépio, que fixa o cenário e as principais personagens envolvidas: o bebê Jesus numa manjedoura rodeado por José e Maria, com pastores de um lado e (geralmente três) reis magos do outro, todos reunidos num estábulo em Belém. Há, porém, duas narrativas canônicas diferentes sobre os episódios relacionados a esse acontecimento,

102. "The New Testament includes alternate witnesses to the same events, whose discrepancies may require reconciliation, as the record that Simon of Cyrene carried the cross of Jesus to Calvary (Matthew, Mark and Luke), while John records that Jesus carried it himself. What might seem a contradiction was resolved by hypothesizing an event mentioned in none of the gospels: that carrying the cross, Jesus fell under its weight, after which Simon was drafted to bear the burden" (Richter, "Biblical narrative", in Herman et al., orgs., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 40).

103. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 445.

e ambas também podem ser vistas como expansões midráshicas de outros escritos: aquilo que veio a se chamar intertextualidade parece ser a regra em grande parte do texto bíblico.

As narrativas de Mateus e Lucas sobre o nascimento de Jesus são assim dadas como exemplo do que Frank Kermode prefere chamar de *Protomidrash*, uma forma ainda incipiente do que viria a se institucionalizar como *Midrash* e que já então era exercitada, no esforço de harmonizar histórias conforme a necessidade do momento. Buscando ressaltar o caráter literário dos evangelhos em um livro organizado com Alter, Kermode entende que, no trabalho dos evangelistas, “havia bastante espaço para o exercício da preferência pessoal e do talento individual”.¹⁰⁴ Em alguns momentos essa criatividade era indispensável, como quando Mateus e Lucas se veem diante do relato, aparentemente incompleto, de Marcos.¹⁰⁵

As diferenças do trabalho resultante de cada evangelista são da ordem do espaço, do tempo, das personagens e dos acontecimentos. Resumidamente: em Mateus, Jesus nasce direto em Belém da Judeia, mas seus pais fogem com ele para o Egito quando do chamado massacre dos inocentes. Por medo de retornar à Judeia, mudam-se depois para Nazaré, para cumprir uma suposta profecia sobre Jesus ser chamado o Nazareno, que não consta do Antigo Testamento (Mt. 2:23). Em Lucas, porém, José e Maria já moravam em Nazaré e, estando Maria grávida, viajam a Belém em função de um recenseamento romano – com o texto anacronicamente colocando Quirino e Herodes como governadores contemporâneos.¹⁰⁶ Após o nascimento de Jesus, eles vão a Jerusalém para apresentá-lo no Templo e retornam, enfim, a Nazaré, sem que haja qualquer menção ao massacre de Herodes ou a uma fuga para o Egito.

104. “There was plenty of scope for the exercise of personal preference and individual talent” (Kermode, “Introduction to the New Testament”, in Alter e Kermode, orgs., *The Literary Guide to the Bible*, p. 379).

105. *Ibid.*, p. 382.

106. Para mais detalhes históricos, ver nota de Lourenço a Lc. 2, in *Bíblia*, v. I, p. 228.

Os magos do Oriente só aparecem em Mateus, e os pastores, em Lucas; em Mateus, José é visitado duas vezes por um anjo, ao passo que em Lucas temos a mais conhecida anunciação à Maria.

Estamos acostumados, graças a uma longa tradição exegética e iconográfica, a ler tal história como sendo uma só, e há ainda outras diferenças, mas essa breve exposição basta para mostrar que o *Evangelho* será, nesse ponto, fiel ao exercício interpretativo conciliador que o *Midrash* designa. Em Saramago, o presépio aparece completo: o romance associa e expande, consideravelmente, as duas narrativas bíblicas, retomando e harmonizando todos os acontecimentos principais e culturalmente conhecidos daquela história.

Os episódios de Mateus e Lucas vão estruturar a primeira parte do romance, que vai dos capítulos 2 a 8: José e Maria moram em Nazaré (cap. 3), onde Jesus é concebido (cap. 2). Por causa do recenseamento romano (cap. 4), eles são obrigados a viajar para Belém com a gravidez de Maria já bastante avançada (cap. 5-6). Jesus nasce então em Belém e é circuncidado no Templo de Jerusalém (cap. 6-7), e, com o massacre ordenado por Herodes, a família foge da Judeia e retorna à Galileia (cap. 8). Outros elementos são mencionados ou transformados, com destaque para as visitas dos anjos, que no romance são encarnados pelo Pastor-Diabo que irá acompanhar Jesus na adolescência (um outro anjo aparecerá depois a Maria, no cap. 19). O quadro a seguir pode ajudar a visualizar o modo como o *Evangelho* de Saramago se relaciona com os dois sinópticos.

Contrariamente a algumas das acusações que lhe foram feitas, Saramago conhecia bem o texto e o gênero bíblico que selecionou para estruturar o seu romance. É perceptível o trabalho de pesquisa, que serviu de base para a mescla de elementos diversos dos evangelhos: é como se o escritor não apenas trabalhasse com a Bíblia a seu lado, mas tivesse elaborado a sua própria listagem de narrativas, parábolas, milagres e ditos presentes nos quatro livros canônicos, para melhor combiná-los. Pois isso que se tem designado de *Midrash* vai estabelecer

as vigas mestras do romance, que de ponta a ponta é atravessado por episódios diferentes e diferentemente relatados nos evangelhos, formando um todo coeso.

MATEUS	LUCAS	SARAMAGO
Um anjo aparece a José.	Um anjo aparece a Maria.	<i>Um mendigo anjo (Pastor) vai à casa de José e Maria, mas fala apenas com Maria.</i>
José e Maria moram em Belém.	José e Maria moram em Nazaré e vão a Belém por causa do recenseamento romano.	<i>José e Maria moram em Nazaré e vão a Belém por causa do recenseamento romano.</i>
Jesus nasce em Belém.	Jesus nasce em Belém.	<i>Jesus nasce em Belém.</i>
Visita dos magos do Oriente.	Visita dos pastores.	<i>Visita de três pastores (com três presentes) e menção posterior aos magos.</i>
–	Jesus é circuncidado e, depois, apresentado no Templo de Jerusalém.	<i>Jesus é circuncidado e, depois, apresentado no Templo de Jerusalém (purificação de Maria).</i>
Um anjo aparece a José (antes e depois da fuga para o Egito).	–	<i>Pastor aparece a Maria.</i>
Fuga para o Egito.	–	<i>Menção à fuga para o Egito como possibilidade para todos os pais das crianças mortas.</i>
Massacre dos inocentes.	–	<i>Massacre dos inocentes.</i>
Mudança para Nazaré.	Retorno a Nazaré.	<i>Retorno a Nazaré.</i>

O nascimento de Jesus em Mateus, Lucas e Saramago.¹⁰⁷

107. Seguiu-se a cronologia de Mateus na apresentação dos episódios.

Saramago indica nos *Cadernos de Lanzarote* que esse foi um dos seus objetivos, em resposta ao *France Catholique*, um periódico que questionou, entre outras coisas, por que ele se pôs a inventar não apenas “nos ‘silêncios’ do texto, mas também no corpo do que foi ‘autenticamente transmitido”:

Que devo entender por um corpo “autenticamente transmitido”? Entre os evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João há diferenças e contradições universalmente reconhecidas. Se se considera que essas mesmas contradições e diferenças fazem parte do “corpo”, então não deveria ser motivo de escândalo que alguém, interpretando os documentos evangélicos, não como uma doutrina, mas como um texto, procure encontrar neles uma nova coerência, problematizante e humana.¹⁰⁸

Os anos de silêncio, isto é, o período dos treze aos trinta anos de Jesus a respeito dos quais não há nenhum relato nos evangelhos canônicos, vão corresponder àquela que se chamou de a segunda parte do romance de Saramago (cap. 9-16), e em geral parece haver uma tolerância maior em relação ao modo como esse período é recriado em adaptações diversas – repare-se como o *France Catholique* questiona mais a intervenção de Saramago na história conhecida. Afinal, os evangelhos calam sobre essa fase, ficando a critério de cada autor preenchê-la ou, como acontece na maior parte dos casos, tentar reproduzir o salto na narrativa de Jesus, que de criança passa logo a ser um adulto na casa dos trinta anos.

Saramago não faz cerimônias e explora bem a segunda fase da história de Jesus, que, no entanto, é tão intertextual quanto as outras: as revoltas judaicas serão encenadas aqui, e o Antigo Testamento aparece em peso, com a história de Davi, por exemplo, e, já na transição para a

108. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário I*, p. 137.

terceira parte do livro, a recriação das cenas amorosas do Cântico dos Cânticos.

O único episódio da infância de Jesus relatado nos evangelhos está em Lucas 2:41-52 e figura no capítulo catorze do romance: trata-se da cena de Jesus entre os doutores no Templo de Jerusalém. O relato bíblico é curtíssimo, e Saramago vai expandi-lo.

Lucas nos diz que, aos doze anos, Jesus deixou-se ficar no Templo após a Páscoa, sendo ali encontrado pelos pais dias depois, “sentado entre os doutores, a ouvi-los e a fazer-lhes perguntas” (Lc. 2:46). Sabemos que todos se impressionaram com ele, mas não sabemos o que eles discutiram: Saramago recria então a cena, dando-lhe consistência, personagens, debates acalorados e mesmo uma intriga, marcada pela tensão dos conflitos com os romanos.

Jesus, com treze anos no *Evangelho*, também deixa os seus interlocutores admirados, e as suas perguntas, como a viagem que empreende, são movidas pelo tema da culpa do pai no massacre dos inocentes. Os vazios e silêncios textuais, qualquer que seja a sua natureza, são um campo de trabalho profícuo em Saramago, que mostra na prática aquilo que Eco defendia na teoria: nenhum texto é absolutamente fechado.¹⁰⁹

Essa segunda parte do romance se encerra com o primeiro encontro de Jesus com Deus. Os anos ao lado de Pastor chegam ao fim, e Jesus inaugura o seu ministério um pouco à sua revelia, passando a realizar milagres sem saber muito bem como o faz. Em Saramago, ele ainda é um jovem rapaz, com cerca de dezessete anos, após “quatro longos anos contados” desde o dia em que saiu de casa, aos treze.¹¹⁰ Maria de Magdala marca a iniciação de Jesus na vida adulta e será uma das personagens principais dessa terceira parte (cap. 17-24). Jesus fará amigos, seus futuros discípulos, e quando os Doze são reunidos e listados surge outra costura, pois os dois nomes diferentes da lista de Marcos/Mateus

109. Ver sobretudo os ensaios de Eco reunidos em *Obra aberta*, de 1962.

110. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 291.

e Lucas passam a designar uma mesma pessoa, seguindo a leitura midráshica tradicionalmente feita dessa discordância: Judas (Lc. 6:16) e Tadeu (Mc. 3:18 e Mt. 10:3) transformam-se em Judas Tadeu.¹¹¹

Na terceira parte, os evangelhos serão, portanto, o principal intertexto, figurando de maneira bem mais expressiva do que na primeira, espelhando a estrutura das referências bíblicas originais, que tratam sobretudo da vida adulta de Jesus. Progressivamente, aumentam as citações, as recriações de narrativas, milagres, parábolas e sermões bíblicos, que vão se multiplicar sobretudo a partir do segundo encontro de Jesus com Deus (cap. 22), quando se torna clara a missão que ele terá de cumprir, e alcançam o seu auge no capítulo 23, já perto do fim e da paixão (cap. 24).

Os quatro evangelhos são convocados, e as suas histórias, encadeadas: lado a lado, temos cenas que só aparecem em João (o milagre das bodas de Caná, o julgamento da mulher adúltera) ou em Lucas (a rivalidade entre as irmãs Marta e Maria, o grito de Jesus na cruz). Episódios que trazem detalhes diferentes nos sinópticos (o endemoninhado gadareno) ou mesmo nos quatro evangelhos (cura de um paralítico, Jesus expulsando os vendilhões do Templo) são igualmente costurados. Quando há citações, todas segundo a edição da OFMCap, muitas vezes se elege um evangelho, com destaque para Marcos. Há, porém, várias cenas que trazem versículos diferentes dos evangelhos sobre um mesmo relato, como nas falas de Jesus sobre a sua família, no episódio em que ele envia os discípulos a anunciar sua doutrina, na pregação de João Batista e na cena da crucificação.

Naquilo que tem de expansão midráshica, o *Evangelho* aproxima-se, pois, daquela tradição exegética que nos habituou a uma terceira narrativa, a uma colcha de retalhos bíblicos. Mesmo nessa aproximação, há, porém, um diferencial do estilo de Saramago que não chegou a ser enunciado nesses termos na época da polêmica em torno

111. *Ibid.*, p. 400.

do romance, mas que pode revelar parte do enorme incômodo que a sua narrativa causou: muitas vezes, o *Evangelho* brinca com aquelas diferenças e contradições.

A atitude mais comum, num contexto religioso, seria ignorá-las ou conciliá-las sem muito barulho; sublinhá-las pode ser considerado herético: como indica Lourenço, o papa Leão XIII (1810-1903), na encíclica *Providentissimus Deus*, “estabeleceu que nenhuma leitura da Escritura Sagrada poderá ‘tornar contraditórios entre si os autores inspirados’ (§17)”.¹¹² Arrisco propor, porém, que é essa costura criativa e desestabilizadora das referências que torna o romance tão interessante. Como acontece com os intertextos do universo de Pessoa presentes n’*O ano*, quanto mais o leitor conhecer os originais, melhor poderá entender o jogo narrativo e, se estiver disposto, desfrutá-lo e mesmo se divertir com ele.

Em alguns casos, não há conciliação possível nas informações apresentadas pelos evangelhos bíblicos, e é preciso fazer escolhas ou, então, apresentar as opções disponíveis. É o que acontece no segundo encontro de Jesus com Deus, em que o primeiro diz: “julgava que era filho do meu pai, A que pai te referes, Ao meu pai, ao carpinteiro José filho de Heli, ou de Jacob, não sei bem”.¹¹³ No já mencionado problema das genealogias discrepantes de Jesus, José é filho de Heli na linhagem de Lucas (Lc. 3:23), mas de Jacob na linhagem de Mateus (Mt. 1:16).

Nem sempre a remissão aos intertextos é, porém, tão sutil, e o narrador é a principal figura a chamar a atenção para certos dados recuperados, fazendo muitas vezes, como já foi dito, o papel de comentarista bíblico. O milagre da multiplicação de pães e peixes, que aparece ao todo seis vezes ao longo dos quatro evangelhos, é exemplar tanto do comentário quanto da contabilidade do narrador:

112. Lourenço, “Introdução aos quatro evangelhos”, in *Bíblia*, v. I, p. 32.

113. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 365.

Discrepam os historiadores sobre os motivos que teriam levado tanta e tão diversa gente a reunir-se naquele lugar, sobre cuja localização, diga-se de passagem e a propósito, também abundam as dúvidas. [...] O certo e o sabido é que estavam ali entre quatro mil e cinco mil homens, sem contar mulheres e crianças, e que toda esta gente, num determinado momento, se achou sem ter de que comer. Como é que um povo tão precavido, tão acostumado a viajar e a prevenir-se de farnel mesmo quando se tratava de ir daqui além, se encontrou de repente desmunido de uma côdea de pão e de uma febra de conduto, é o que ninguém hoje consegue nem tenta explicar. Mas os factos são os factos, e os factos dizem-nos que estavam ali entre doze e quinze mil pessoas, se desta vez não nos esquecermos das mulheres e das crianças. [...] Jesus estava no meio da multidão com Maria de Magdala, estavam também os seus amigos, Simão, André, Tiago e João, [...] mas, ao contrário do resto da gente, tinham-se aviado com alguns peixes e alguns pães. Estavam, por assim dizer, servidos. [...] Então, tomando os seis pães que tinham trazido, [Jesus] partiu cada um deles em duas metades e deu-os aos que o acompanhavam, fez o mesmo com os seis peixes, ficando, também ele, com um pão e um peixe. Depois disse, Vinde comigo e fazei o que eu fizer. Sabemos o que fez, mas nunca saberemos como pôde tê-lo feito. Ia de pessoa em pessoa, partindo e dando o pão e o peixe, porém, cada uma recebia, em cada pedaço, um peixe e um pão inteiros. Do mesmo modo procediam Maria de Magdala e os quatro.¹¹⁴

A cena é longa e estende-se por quase três páginas, com outras observações narrativas e diálogos entre as personagens, mas o trecho apresentado reflete as informações compiladas dos evangelhos, evidenciando a variação neles presente quanto ao local e ao número de pessoas reunidas. Surge aqui o comentário, recorrente ao longo do *Evangelho*, sobre a improbabilidade daquela situação, mas ela é, mesmo assim, cuidadosamente recriada e atualizada.

114. *Ibid.*, pp. 359-361.

Mulheres e crianças entram então na conta dos presentes, e uma diferença importante dos relatos, o número de pães e peixes, é matematicamente resolvida: entre os cinco pães e dois peixes da maioria das narrativas (Mt. 14:13-21, Mc. 6:31-44, Lc. 9:10-17 e Jo. 6:1-14) e os sete pães e alguns peixinhos das outras (Mt. 15:29-39 e Mc. 8:1-10), passa-se a seis pães e seis peixes, justificados pela presença (e precaução de viajantes habituados) de Jesus, Maria de Magdala e mais quatro discípulos. A repartição do alimento, enfim, torna-se coletiva: Jesus toma a frente e pede para os discípulos o imitarem, conciliando o texto de João, em que Jesus faz tudo sozinho, e as narrativas sinópticas, que apresentam Jesus partindo os pães e entregando-os aos discípulos, que os distribuem à multidão.

Sublinhe-se que esse é um dos poucos episódios narrados pelos quatro evangelistas, e a inspiração para essa história pode ter vindo da Bíblia Hebraica; mais de um comentarista já fez notar, por exemplo, o paralelo com alguns dos feitos do profeta Elias, que multiplicou pães e azeite em proporções mais modestas, mas ainda assim milagrosas.¹¹⁵

Avaliado pelo exercício de *Midrash*, Saramago pode ser colocado lado a lado com os evangelistas canônicos que se basearam no AT ou em Marcos: ele constrói a sua própria narrativa, selecionando episódios, harmonizando referências, preenchendo os vazios diversos dos seus originais, atualizando-os. Contudo, a comparação aqui proposta deixa claro quais são seus limites, a começar porque a expansão midráshica de Saramago não tem a intenção inferida do relato dos evangelistas: o seu propósito não é o de edificação, ao menos não nos mesmos termos do discurso religioso.

Tal comparação permite, porém, reforçar o modo como Saramago joga com os seus intertextos no plano do conteúdo e da forma, espelhando-os ainda tanto na sua ousadia criativa quanto no modo como costumam ser recebidos e conciliados. A ênfase nos óculos que o *Mi-*

115. 1 Rs. 17:8-16; 2 Rs. 4:1-7, 4:42-44.

drash designa tem, por fim, a função de ressaltar o espaço significativo que o judaísmo ocupa no romance de Saramago, que vai buscar nessa tradição vários elementos para narrar a história do judeu mais famoso da história do Ocidente.

É provável que essa não tenha sido a intenção de João, mas o final do seu evangelho dá, enfim, a deixa para narrativas como as de Saramago: “há ainda muitas outras coisas que Jesus fez. Se elas se escrevessem, uma por uma, penso que nem o mundo inteiro poderia conter os livros que se tinham de escrever” (Jo. 21:25).

O *Evangelho* como ficção histórica

“O passado é uma terra estrangeira, onde as coisas são feitas de forma diferente.”

L. P. HARTLEY¹¹⁶

O *evangelho segundo Jesus Cristo* não é de praxe o primeiro dos livros de Saramago a ser citado quando se fala dos seus romances históricos. Saramago, ressaltasse, não gostava da designação romance histórico, talvez por associá-la a um tipo de construção narrativa muito específica, datada e com regras predefinidas.¹¹⁷ Recorro aqui, porém, a uma acepção mais ampla, a de “género narrativo que afirma a coexistência, num mesmo universo diegético, de eventos e de personagens históricas e de eventos e de personagens inventadas”.¹¹⁸

116. “The past is a foreign country: they do things differently there”, *incipit* de *The Go-Between* (1953). A frase é recuperada por Amós Oz e Fania Oz-Salzberger em *Jews and Words* (p. 52), livro que, embora não seja diretamente citado neste ensaio, foi importante sobretudo pela luz que joga sobre a literatura judaica.

117. Tema comentado, por ex., na já citada entrevista a Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 9.

118. Albert W. Halsall *apud* Reis, verbete “romance histórico”, *Dicionário de estudos narrativos*, p. 459.

Nesse sentido, não é de estranhar que a expressão tenha se colado aos seus livros da década de 1980, estando *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* no topo da lista dos romances ditos históricos – e não por acaso, são essas as duas obras que já entraram no programa curricular do Ensino Secundário português, o que revela algo da recepção, dos seus interesses e do processo de canonização próprio a cada época.

Não tendo sido poucas as pesquisas feitas sobre o diálogo de base daqueles dois romances com a História, sabe-se que tal aspecto foi particularmente destacado na recepção d'*O ano*, e já em meados da década de 1980 Óscar Lopes afirmava que “nenhum outro romance de Saramago mobiliza um tão minucioso conjunto de dados históricos”.¹¹⁹ Talvez essa conclusão fizesse sentido naquele momento, quando era ainda pequeno, embora digno de nota, o conjunto da obra de Saramago. Mesmo assim, há que relativizá-la: será que *O ano* tem realmente mais dados históricos (ou historiográficos) que *Memorial* ou *Levantado do chão*? E, para os tempos de hoje, estando já fechada a obra de Saramago, será que *O ano* é, de fato, mais histórico que *Evangelho*?

Acredito que o *Evangelho* possa ser considerado, no mínimo, como uma ficção tão histórica quanto outros romances de Saramago como tal categorizados. O problema que subjaz a essa discussão também tem que ver com a percepção de “dato histórico”. Um livro de memórias e uma série de entrevistas com trabalhadores rurais (um trabalho de história oral), como aqueles que formam o substrato de *Levantado do chão*,¹²⁰ corresponderiam a dados históricos?

É certo que sim, com a ressalva de serem marcados por uma subjetividade que convém à ficção, tendo esses materiais sido ficcionalizados e costurados como as notícias de jornais que atravessam *O ano*. A

119. Lopes, *Os sinais e os sentidos*, p. 210.

120. Para algumas das fontes deste romance, ver Frier, “De crónicas familiares à construção de um romance: da génese de *Levantado do chão*”, in Reis (org.), *José Saramago: nascido para isto*, pp. 85-124.

imprensa, porém, parece saltar mais à vista como fonte historiográfica, por mais que ela seja, em alguns momentos, problematizada pelo romancista. Arrisco mesmo supor que, em termos de veracidade histórica, para Saramago a palavra e o sofrimento de um camponês não raro devem ter parecido mais fiáveis do que o teor laudatório ao regime político de algumas notícias d’*O Século*.

Por maior ou menor que seja a evidência da presença ou mesmo a fiabilidade do material recuperado, e independentemente de o romancista gostar ou não do qualificativo, romances históricos podem ser caracterizados pelo modo como elementos diversos provindos da História – figuras, acontecimentos, discursos, testemunhos etc. – coabitam com elementos ficcionais, e esse é, precisamente, o caso do *Evangelho*. Para escapar, porém, da associação direta a um gênero e a uma tradição específicos, recorro aqui à designação mais ampla de ficção histórica.¹²¹

A principal diferença do *Evangelho* em relação aos romances anteriores de Saramago está no espaço, mais do que na construção narrativa: não é mais a História de Portugal o foco da trama. Talvez isso tenha influenciado o fato de o seu caráter histórico ter sido pouco estudado, embora ele já tenha sido mencionado mais de uma vez, estando a ênfase no diálogo com o próprio texto bíblico. Adriana Alves de Paula Martins, por exemplo, lê o romance dentro do que seria um projeto literário de reescrita e até de correção da História pelo escritor português;¹²² em outro texto com Mark Sabine, destaca que Saramago trata o texto bíblico e, mais especificamente, o Novo Testamento “principalmente como documento histórico, e não como escritura sagrada”.¹²³

Se o texto bíblico como um todo for considerado um material histórico, o número de dados presentes é de fato considerável. No entanto,

121. Já utilizada, por exemplo, por Martins, “José Saramago’s Historical Fiction”, in Klobucka, org., *On Saramago*, p. 49-72.

122. Martins, *A construção da memória da nação*, p. 110.

123. “Principally as a historical document rather than as holy scripture” (Martins e Sabine, *In Dialogue with Saramago*, p. 13).

até pela sua variedade, mais de um tratamento é dado a esse material, que parece ter sobretudo uma função semelhante àquela exercida pela obra de Pessoa n' *O ano*, como universo literário de base a partir do qual o romance retira personagens e expande enredos.

Em termos de dados históricos propriamente, entendo, portanto, que a utilização do texto bíblico seja mais pontual, dada também a sua natureza, já abordada em detalhes. Como objeto cultural complexo e diverso, mais do que como um documento rigorosamente histórico – perspectiva, aliás, bastante recente se pensarmos na antiguidade desses livros –, o texto bíblico é, no entanto, revelador de cosmovisões, hábitos e práticas, servindo nesse sentido para a reconstituição histórica a que procede o romance.

Várias informações específicas são recuperadas ou citadas, sobretudo do AT: o costume da prova das águas amargas, de que fala Maria, a que um marido poderia recorrer quando suspeitava da fidelidade da mulher (Nm. 5:11-31), e que alude igualmente a um episódio apócrifo, como se verá; a menção a leis e preceitos sobre a ceifa do campo (Dt. 24:19-22) e sobre o cuidado que se deveria ter com o órfão, com a viúva e com o estrangeiro (Lv. 26:6-8) etc.

O livro de Levítico destaca-se em termos de citações, como aquelas relativas às leis de purificação após a maternidade (Lv. 12), cujos rituais o romance vai recriar com pormenores (e inferências) que o evangelista Lucas não poderia trazer (Lc. 2:21-24), dada a sua concepção da gravidez virginal da mãe de Jesus. Como bons judeus, José e Maria vão ao Templo não porque precisem apresentar o seu primogênito (nenhuma lei o prescrevia), mas porque Maria, como qualquer mulher que engravidara e dera à luz, estaria impura diante de Deus. Em casos assim, é como se Saramago usasse um dado histórico – uma lei que existia, que era praticada e que se subtende no texto do próprio Lucas – para se contrapor a uma interpretação que se tornou canônica.

Repare-se que os dados históricos retirados do texto bíblico têm que ver com a cultura e a religião judaicas, daí a prevalência de fontes

veterotestamentárias para essas informações pontuais: é a história de judeus, não de cristãos, que está sendo contada. Os evangelhos são uma fonte para a obtenção sobretudo de personagens e narrativas (milagres, parábolas etc.), buscando-se neles ainda alguns detalhes para a caracterização de João Batista, por exemplo – suas vestimentas e certos hábitos de profeta.

Saramago vai, porém, se servir também de outras fontes, e é neste ponto que quero chegar: como n’*O ano*, há um esforço de reconstituição de um tempo e de um espaço específicos, assim como de figuras e da mentalidade próprias da época retratada. Como n’*O ano*, foi-se além da referência que serviu de base para o romance – a obra de Pessoa, os textos bíblicos –, buscando-se tanto outras narrativas e discursos próprios da época, reveladores do seu modo de pensar, quanto informações históricas sobre ela.

Mais uma vez, fica claro que houve um trabalho de pesquisa aprofundado para a escrita desse romance. O *Evangelho* de Saramago chama igualmente a atenção por aquilo que foi bastante elogiado n’*O ano*, isto é, a sua “evocação de uma dada época”, o seu “enlace dos dados factuais e de pormenores que reconstituem todo o ambiente histórico”,¹²⁴ dessa vez não mais de Lisboa, mas da Palestina do primeiro século desta era.

Um sidur para Saramago: de orações e personagens

Zeferino Coelho enviou-me um recorte do *Diário de Notícias* com a notícia do falecimento de Sam Levy. Estimávamos muito este homem, Pilar e eu. Recordo a sua ajuda quando eu andava, como que de candeia na mão, a tentar penetrar nas obscuridades do universo de crenças dos judeus. Melhor que cem artigos de enciclopédia, serviu-me o “livro de orações” que então me emprestou, foi graças a esse livro que creio ter captado algum

124. Lopes, *Os sinais e os sentidos*, p. 211.

vislumbre mais essencial da mentalidade hebraica. Parte dos acertos psicológicos de *O evangelho segundo Jesus Cristo* é a Sam Levy que se devem.¹²⁵

Saramago referiu-se mais de uma vez às “sábias e generosas ajudas” de Sam Levy quando “marcava passo no limiar do *Evangelho*”,¹²⁶ uma consultoria que lhe permitiu ter acesso a informações pontuais, nem sempre facilmente disponíveis, e de que resultou ainda uma compreensão sobre as origens do cristianismo e parte da sua herança judaica. Em resumo, esse amigo contribuiu “no fundamental: em uma base de informação histórica sólida”.¹²⁷

Os romances de Saramago carregam dentro de si não só outros livros como a marca da história de pessoas específicas, com as suas trajetórias únicas: à maneira dos camponeses por trás de *Levantado do chão*, a quem o escritor dizia muito dever,¹²⁸ na gênese do *Evangelho* e da sua reconstituição histórica está uma figura com uma biografia fascinante que, numa perspectiva extraliterária, permite fazer uma ponte entre esse romance de Saramago e a história de Portugal, em especial a relação do país com o judaísmo – uma relação historicamente problemática, quando não violenta, de que Sam Levy poderia ter contado vários capítulos, dos mais sombrios a outros mais alegres e recentes.

Nascido em Esmirna, na Turquia, Samuel Algranti Levy (1912-1997) foi um judeu sefardita, isto é, os seus ascendentes remontam às comunidades judaicas ibéricas expulsas de Portugal e Espanha no final do século XV e início do século XVI. Essas comunidades se instalaram em outros países da Europa ocidental, do Norte da África, da Ásia Menor e da América, levando consigo tradições e línguas, como o ladino,

125. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário V*, p. 154.

126. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário III*, p. 128. Consta nesse diário a grafia “Sam Levi”.

127. “En lo fundamental: en una base de información histórica sólida”(Elizalde, “José Saramago: Cuba irradia solidaridad”, n.p.).

128. Veja-se o prefácio de Saramago a *Uma família do Alentejo*, p. 13.

uma mistura de hebraico com o castelhano arcaico que foi transportado e preservado na bagagem dessa diáspora.¹²⁹ Sam Levy mudou-se para Portugal ainda jovem, no início da década de 1940, trazendo de volta a sua bagagem cultural sefardita e um desejo de reintegração: consta que ele foi o primeiro a requerer e obter, mais do que a nacionalidade, o estatuto de português reintegrado.¹³⁰

Durante a Segunda Guerra Mundial, Sam Levy atuou em defesa de refugiados tanto na Espanha quanto na Itália, tendo tido igualmente um papel destacado para a França, o que levou o governo francês a homenageá-lo com o título de *Chevalier de l'ordre national du Mérite*. Sam Levy defendeu ativamente várias outras causas, foi presidente honorário da Comunidade Israelita de Lisboa, traduziu livros, entre os quais o Cântico dos Cânticos, e, desde 1997, dá nome a uma rua de Lisboa.¹³¹

Saramago cita uma obra específica emprestada por esse amigo culto e versado na língua e na cultura hebraicas, assim como na tradição sefardita, aquela predominante na comunidade judaica de Lisboa: um livro de orações, um sidur, que será, como a Bíblia, citado no romance. Pode-se supor que se tratou de um sidur de rito sefaradi – em comparação, por exemplo, com o rito ashkenazi, de outro grande grupo judaico, que remonta a comunidades da Europa central e oriental e que se diferencia em termos de tradições, liturgias e mesmo de língua (outra pronúncia do hebraico e utilização do iídiche, por exemplo).

É possível que Saramago tenha tido acesso a um sidur sefaradi em espanhol, sendo essa a língua predominante dos sidurim desse rito já traduzidos, mas trata-se de uma hipótese, já que o acesso a esses livros

129. Para um panorama geral, ver os verbetes “Sephardim”, de Singer e Kayserling (v. 11, pp. 197-198), e “Judæo-spanish language (ladino)”, de Gottheil e Kayserling (v. 7, pp. 324-326), in Singer (org.), *The Jewish Encyclopedia*.

130. Mucznik, “Sam Levy: história de uma reintegração”, pp. 10-11.

131. Informações biográficas de Assor, “Sam Levy: o homem de concordâncias”, in *Judeus ilustres de Portugal*, pp. 49-63, e André Levy (org.), *Sam Levy: humanista, 1912-1997*, pp. 5-11, 17-21.

não é generalizado, muitos são publicados em edições artesanais, no âmbito de comunidades religiosas relativamente pequenas (sem ISBN, portanto), e mesmo publicações de um dos precursores desse trabalho em Portugal, o capitão Barros Basto, ligado à comunidade judaica do Porto, há muito se tornaram raridades.¹³²

Na FJS, foi possível encontrar apenas uma listagem, alargada, de orações em português copiadas (ou traduzidas) de uma fonte não indicada. Essa lista compõe o documento mais longo dos materiais preparatórios ali presentes, uma ficha sem título que começa com a fórmula “Bendito sejas Tu, Adonai...”.

Fato é que, como ocorre em outros casos, Saramago cita, no contexto da narrativa, um livro especial do futuro. Da mesma maneira que o Ricardo Reis d’*O ano* lê, em 1936, poemas seus ainda inéditos, seguindo a ordem que os primeiros organizadores da obra de Pessoa posteriormente lhe dariam, as personagens do *Evangelho* recitam orações que, para o tempo da narrativa, ainda não tinham sido reunidas daquela forma (ou mesmo formuladas naqueles termos, em alguns casos) e, mais, elas o fazem em português.

Se parte da intertextualidade d’*O ano* situa o romance, de maneira mais evidente, no processo de recepção e mesmo de consagração da obra de Pessoa, parte da intertextualidade do *Evangelho* o situa na recepção e no interesse pelo ressurgimento, em Portugal, de uma cultura ainda pouco conhecida e presente, mas cuja história está intrinsecamente ligada ao país e que nele só ganhou mais espaço e reconhecimento a partir da segunda metade do século XX.

Esse interesse e essa recuperação de orações e de outros aspectos da cultura judaica não significam, claro está, uma adesão narrativa. Como

132. Dov Cohen compila a bibliografia do capitão Artur Carlos de Barros Basto (1887-1961), que atuou sobretudo no Porto, junto a criptojudéus portugueses (“Uma aproximação à atividade literária do Capitão Barros Basto”, pp. 65, 78-81). Dispersas em fascículos, alguns deles disponíveis na BNP, tais publicações não correspondem, porém, ao texto citado por Saramago.

ocorre igualmente com elementos da obra de Pessoa e da personalidade recriada de Ricardo Reis e como acontece, de maneira mais marcada, com os textos bíblicos citados, o narrador vai confrontar, ironizar ou brincar com os seus intertextos de origem hebraica.

A maioria das orações citadas aparece no início do livro e na boca de José, que surge na narrativa cumprindo ritos e refletindo sobre eles como se fosse um judeu (sefardita?) do futuro, uma sobreposição temporal que a narrativa parece autorizar:

Em voz baixa, para não acordar a mulher, que continuava a dormir, pronunciou a primeira bênção do dia, aquela que sempre deve ser dita quando se regressa do misterioso país do sono, *Graças te dou, Senhor, nosso Deus, rei do universo, que pelo poder da tua misericórdia, assim me restituís, viva e constante, a minha alma*. Talvez por não se encontrar igualmente desperto em cada um dos seus cinco sentidos, se é que, então, nesta época de que vimos falando, não estavam as pessoas ainda a aprender alguns deles ou, pelo contrário, a perder outros que hoje nos seriam úteis, José olhava-se a si mesmo como se fosse acompanhando, a distância, a lenta ocupação do seu corpo por uma alma que aos poucos estivesse regressando, igual a fios de água que, avançando sinuosos pelos caminhos das regueiras, penetrassem a terra até às mais fundas raízes, transportando a seiva, depois, pelo interior dos caules e das folhas. E por ver quão trabalhoso era este regresso, olhando a mulher, a seu lado, teve um pensamento que o perturbou, que ela, ali adormecida, era verdadeiramente um corpo sem alma, que a alma não está presente no corpo que dorme, ou então não faz sentido que agradeçamos todos os dias a Deus por todos os dias no-la restituir quando acordamos, e nesta altura uma voz dentro de si perguntou, O que é que em nós sonha o que sonhamos, Porventura os sonhos são as lembranças que a alma tem do corpo, pensou a seguir, e isto era uma resposta.¹³³

133. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 19-20 (grifo meu).

As orações correspondem a um conhecimento mais íntimo de uma religião, revelando algo tanto sobre a liturgia, própria do culto coletivo, quanto sobre a devoção privada: elas são uma parte importante da doutrina posta em prática, do modo como o cânone religioso é visto e vivido no dia a dia. Como forma de exegese e aplicação dos preceitos bíblicos, elas foram igualmente institucionalizadas, compondo um outro *corpus* que, dependendo da tradição, também se tornou canônico, tendo sido em dado momento fixado e como tal mantido e repetido por gerações. Em outras palavras, as orações recitadas no romance de Saramago correspondem a uma segunda fase da religião judaica: aquela da literatura rabínica, posterior à Torá, isto é, aos cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica. A primeira oração murmurada por José, hoje uma das favoritas do sidur, ensinada às crianças quando elas ainda são pequenas, é particularmente recente e data do final do século XVI.¹³⁴

No entanto, se algumas formulações não têm mais do que alguns séculos, com frequência a sua origem é remota e nem sempre datável. Certas orações provêm do Talmude (o estudo, ensino da Torá), e ali encontramos igualmente o germe de outras preces que mais tarde viriam a ser elaboradas. O próprio Talmude baseia-se em parte numa tradição oral muito anterior à sua fixação escrita: os seus tratados contêm seções da *Mishnah*, conhecida como a Torá Oral, acompanhadas, em sua maioria, pela *Gemara*, composta por textos rabínicos posteriores que analisam, comentam e expandem aspectos da *Mishnah* – por isso o Talmude é visto como uma forma de *Midrash*. Como interpretação oficial da lei e da doutrina, o Talmude é um livro crucial do judaísmo, sendo a referência principal o Talmude Babilônico, compilado entre os séculos III e VI d.C. – e, salvo menção em contrário, dele se trata sempre que aqui se mencionar o Talmude.

134. Data desta época a referência mais antiga em que ela foi documentada: o *Seder ha-Yom*, de Moses ben Makhir, publicado em 1599 (cfr. Gordon, “Netilat Yadayim Shel Shaharit: Ritual of Crisis or Dedication?”, p. 71).

Acredita-se que o preceito para a primeira bênção do dia, chamada *Modeh Ani* ou “Graças te dou” – geralmente as orações são designadas pelas suas primeiras palavras –, pode ser encontrado no Talmude, que prescreve um ritual matutino com várias orações, a primeira delas sobre a restauração da alma: “ao acordar, ele diz: Meu Deus, a alma que puseste em mim é pura. [...] Bendito sejas, Hashem, que restitui a alma ao corpo morto” (oração *Elohai Neshamah*, presente no tratado Berachos 60b).¹³⁵

As vantagens da *Modeh Ani* são a sua brevidade e o fato de o nome do Senhor não ser pronunciado explicitamente, o que fez com que ela substituísse a *Elohai Neshamah* como primeira oração do dia, podendo ser dita antes mesmo de se lavarem as mãos: é o caso de José, no trecho supracitado. O rito de diferentes orações matinais do sidur, feitas em casa ou na sinagoga, é costurado e encenado no romance, ajudando a estruturar o início da narrativa e a apresentação das personagens: é primeiro pelas ações e reflexões de José que ficamos sabendo quem ele é, qual é a sua cultura e como ele a vive.

A preocupação de José com a alma, se ela sai ou não do corpo, se essa seria a razão pela qual ele deveria começar o dia com aquela bênção, reflete ainda algo do raciocínio judaico e dos tratados de exegese rabínica, buscando explicações, justificando práticas – é um exercício de *Gemara*, de certa forma. Nisso estão os tais “certos psicológicos” referidos por Saramago, pois o romance emula práticas e formas de raciocinar, dando autenticidade às suas personagens, mais marcadas por embates psicológicos do que por adjetivos e descrições físicas.

135. “When he wakes, he says: My God, the soul You placed within me is pure. [...] Blessed are You, Hashem, Who restores souls to dead bodies” (Schorr e Malinowitz, orgs., *Talmud Bavli*). Baseei-me ainda no estudo de Dalia Marx, “The Morning Ritual in the Talmud: The Reconstitution of One’s Body and Personal Identity through the Blessings”, pp. 103-104, 112-117. A transcrição de termos hebraicos segue, portanto, o padrão das referências de língua inglesa utilizadas.

Atento a detalhes, como a talha das abluções, e marcando gestos e repetições – Jesus, por exemplo, também irá pronunciar a *Modeh Ani* –, Saramago mostra o quanto “os judeus do tempo emitiam bênçãos aí umas trinta vezes ao dia”.¹³⁶ Na época da Torá Oral, o registro escrito dessas orações chegou a ser visto com desconfiança e demorou a ser feito, mas já então o rabino Meir (século II), um dos sábios mais importantes da *Mishnah*, entendia que uma pessoa deveria dizer cem bênçãos por dia (tratado Menachos 43b do Talmude).¹³⁷

Assim, um homem vivendo na Palestina por volta do primeiro século, quer se chamasse José ou Jesus, fossem essas ou outras as suas palavras, seria já marcado por ritos de orações e pela sua simbologia; ele poderia, mal abertos os olhos, bendizer “a Deus por aquelas coisas que sabemos, haver-lhe restituído a alma, haver dado a inteligência ao galo” e mesmo “agradecer-lhe os orifícios e vasos existentes no organismo humano, providenciais no sentido absoluto da palavra, pois que sem eles”.¹³⁸

O preceito das duas últimas preces está igualmente indicado no Talmude: deve-se agradecer pelo discernimento do galo em diferenciar o dia da noite, oração que costuma ser recitada no serviço religioso da manhã (o *Shacharit*), assim como pelos “orifícios e vasos [...] necessários à vida, que se um deles fechasse ou abrisse, não devendo, certa teria o homem a sua morte”,¹³⁹ outra bênção da manhã (*Asher Yatsar*), que recupera as palavras do tratado Berachos 60b e que, segundo o mesmo Talmude, convém recitar sempre nas situações de

136. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 203, 232.

137. Para mais informações sobre as bênçãos e os *Tannaim* (sábios mishnaicos) que as prescreveram, ver o verbete “Benedictions”, de Cyrus Adler e Kaufmann Kohler, in Singer (org.), *The Jewish Encyclopedia*, v. 3, pp. 8-12.

138. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 231. A frase interrompe-se no romance da forma como foi citada.

139. *Ibid.*, p. 22.

necessidades fisiológicas – e, de novo, ela é destacada na rotina tanto de José quanto de Jesus.

Excetuando-se repetições e alusões à fórmula das preces – como “louvado sejas tu, Senhor, por isto, por aquilo, por aqueloutro” –,¹⁴⁰ são citadas dez orações ao longo do romance, a metade delas no capítulo dois. Além das duas bênçãos da manhã já indicadas (*Modeh Ani* e *Asher Yatsar*), temos cinco orações do *Shacharit*, incluindo aquela sobre o galo, mais uma oração para antes de partir o pão (*Hamotzi*), outra para antes de dormir (*Hamappil*) e uma oração pelos mortos (*Zidduk ha-Din*). Duas orações geralmente recitadas no primeiro serviço religioso do dia têm uma importância particular para o desenvolvimento das personagens femininas de Saramago, aparecendo também logo no segundo capítulo:

[José] de pé no meio da casa, de mãos levantadas, olhando o teto, pronunciou aquela sobre todas terrível bênção, aos homens reservada, *Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher*. [...] Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, *Louvado sejas tu, Senhor, que me fizestes conforme a tua vontade*, ora, entre estas palavras e as outras, conhecidas e aclamadas, não há diferença nenhuma, repare-se, *Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra*, está patente que quem disse isto podia, afinal, ter dito aquilo.¹⁴¹

Além da conhecida resposta de Maria ao anjo quando da anunciação em Lucas, citada a partir da edição da Bíblia dos Capuchinhos (Lc. 1:38), está em questão uma das três bênçãos destacadas no Talmude pelo rabino Meir, para quem um homem deveria dar graças a Deus por não ser gentio, por não ser mulher e por não ser escravo (Mena-

140. *Ibid.*, p. 24.

141. *Ibid.*, pp. 25-26 (grifos meus).

chos 43b).¹⁴² Tais bênçãos já constam do primeiro sidur de que se tem notícia, o *Seder Rav Amram*, por Amram Gaon (século IX). Para os primeiros rabinos, elas faziam parte da devoção privada, associadas àquelas do tratado Berachos também recitadas por José, e só mais tarde elas foram incorporadas aos cultos da sinagoga.¹⁴³ Saramago, portanto, com o seu sidur moderno, faz uma viagem no tempo quando costura essas orações e as realoca para o lar de judeus piedosos.

Podem-se imaginar os debates que o agradecimento por não ser mulher (e gentio e escravo) gerou no próprio meio judaico sobretudo no último século, quando a conquista de direitos femininos em muitos casos obrigou a uma revisão de narrativas e preceitos por princípio imutáveis – e o mesmo vale para textos bíblicos cristãos.¹⁴⁴ Uma postura hermenêutica recorrente foi a de tentar amenizar ou mesmo fazer o texto talmúdico dizer o seu contrário: tal oração, longe de rebaixar a mulher, a exaltaria, pois o homem tem mais mandamentos a cumprir e deve agradecer por isso, ao passo que a mulher estaria dispensada de algumas obrigações ritualísticas graças à sua superioridade espiritual.¹⁴⁵

Alguns rabinos tentaram resolver os conflitos que surgiram indicando que as três orações deveriam ser apenas sussurradas ou então nem precisavam ser ditas; outros sidurim não ortodoxos propuseram alterações significativas, com bênçãos iguais para homens e mulheres, que agradecem por terem sido feitos à imagem de Deus, por serem

142. Ver também Kahn, *The Three Blessings: Boundaries, Censorship, and Identity in Jewish Liturgy*, p. 10.

143. *Ibid.*, pp. 28-30.

144. A exemplo de algumas passagens das cartas de Paulo, também pouco populares hoje em dia, como 1 Tm. 2:11-14.

145. O estudo de Kahn retrata a história da recepção dessas orações, citando, entre outros, um comentário do século XX (Munk, *World of Prayer*) segundo o qual “women are excused because the Torah ‘has greater faith in her Jewish destiny and fears less for temptation in her sphere of activity’” (*The Three Blessings*, p. 110).

livres e por serem israelitas.¹⁴⁶ Há até registros de sidurim raros que, datados do Renascimento e feitos para mulheres europeias – um deles provavelmente dado como presente de casamento a uma noiva –, invertem a fórmula da “terrível bênção”: dá-se graças a Deus “por me teres feito mulher” ou “por não me teres feito homem”.¹⁴⁷

Seja como for, Saramago baseia-se no texto da oração em si, e não no seu longo percurso exegético, ainda que a sombra deste possa estar presente. À maneira do que ocorre muitas vezes na recuperação dos intertextos bíblicos, o romance como que se opõe a uma autoridade de interpretação – judaica ou cristã –, que costuma estabelecer a chave de leitura padrão para os textos religiosos, não raro minimizando as suas premissas e os seus efeitos. Essa confrontação dá-se pelo uso do próprio texto bíblico ou talmúdico, e de maneira particular quando ele é efetivamente citado, sem ser reformulado, imitado ou exagerado: daí a importância de entender a citação enquanto tal e de perceber o quanto o narrador faz questão de sublinhá-la, num movimento de repensar o seu intertexto que, como se viu n’*O ano*, opera de dentro para fora.

A seleção e costura de citações é, portanto, essencial para a construção narrativa e para a configuração particular que Saramago dá às suas personagens, que passa também por um movimento de oposição. Percebe-se assim como, no referido trecho, a rendição de Maria aos desígnios divinos perde toda a sua aura quando o narrador lembra, através de outra citação, qual era o lugar da mulher naquela sociedade. Esse será um ponto no qual o romance vai insistir, recorrendo a outras referências, que surgem em meio a embates domésticos, como quando José não sabe o que pensar diante das afirmações de Maria sobre a visita do anjo-mendigo:

146. Baseio-me, novamente, em Kahn, que cita nesse caso o *Sabbath and Festival Prayer Book*, editado em 1946 por Morris Silverman (*ibid.*, pp. 110-112).

147. *Ibid.*, p. 70.

Para José, como para qualquer varão daqueles tempos e lugares, era doutrina muito pertinente a que definia o mais sábio dos homens como aquele que melhor saiba pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas. Falar-lhes pouco e ouvi-las ainda menos é a divisa de todo o homem prudente que não tenha esquecido os avisos do rabi Josephat ben Yohanán, palavras sábias entre as que mais o sejam, À hora da morte se hão de pedir contas ao varão por cada conversa desnecessária que tiver tido com sua mulher. [...] [José] jurou no entanto a si mesmo não esquecer nunca as santas palavras do rabi seu homónimo, convém dizer que Josephat é o mesmo que José.¹⁴⁸

Aqueles versos do Eclesiástico e de Provérbios sobre a “bailarina”, a “leviana” e a “prostituta”, já analisados, são uma boa base para a “desconfiança sistemática” em relação à mulher a que alude o trecho e que deveria ser uma regra de conduta do homem sábio.¹⁴⁹ A literatura rabínica não vai melhorar essa imagem da mulher, e aqui Saramago faz referência a um líder mencionado na *Mishnah*, no tratado *Pirke Aboth*, mais conhecido como “A ética dos Pais”. Esse outro José, que viveu no século II a.C., exortou: “não fale muito com as mulheres”, ao que outros sábios acrescentaram: “aquele que fala demasiado com as mulheres atrai o mal para si e negligencia o estudo da Lei, e no final ele herdará a *Gehenna*”.¹⁵⁰ Ou seja, falar demais com uma mulher era o caminho para a perdição, *Gehenna* equivalendo a uma espécie de purgatório.

Percebe-se, então, como os traços das personagens de época de Saramago são intertextualmente construídos logo no início do livro: as mulheres apresentadas como inferiores, subalternas, perigosas; os homens como autoridade, dotados de um privilégio inato. Em oposição a isso, Saramago dá um contorno marcado às suas personagens femi-

148. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 33-34.

149. *Ibid.*, p. 33.

150. “Talk not much with womankind”; “he that talks much with womankind brings evil upon himself and neglects the study of the Law and at the last will inherit Gehenna” (Aboth 1:5, Danby, org., *The Mishnah*, p. 446).

ninas, que, como em outros romances, são fortes, sábias, insubmissas e eloquentes.

Maria de Magdala encarna, como se viu, todos os perigos que a mulher representaria, tornando-se, porém, mestre e protagonista. Também Maria, a mãe de Jesus, desenvolve-se particularmente em oposição aos intertextos religiosos e ao que dela se esperaria. Além de ser mulher e de como mulher conceber os seus filhos, ela tem uma profissão no romance: é cardadora de lã e vai ser a provedora do lar depois da morte de José. Interessada na educação dos filhos e na sua própria, ela aprende rápido e bem, ainda que as condições não lhe sejam favoráveis:

Todas as manhãs, logo ao nascer do dia, a mãe levava-o ao encarregado da sinagoga [...]. A lição acabava pela hora sexta, que era o nosso meio-dia de agora, Maria já estava à espera do filho, e, coitada, não podia perguntar-lhe como ia nos aproveitamentos, nem esse simples direito ela tem, pois lá diz a máxima terminante do sábio, *Melhor fora que a Lei percesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres*, também não devendo ser esquecida a probabilidade de que o filho, já razoavelmente informado sobre o verdadeiro lugar das mulheres no mundo, incluindo as mães, lhe desse uma resposta torta, daquelas capazes de reduzir uma pessoa à insignificância [...]. Quando Jesus entrava em casa, o pai perguntava-lhe, Que foi que aprendeste hoje, e o menino, que tivera a sorte de nascer com uma excelente memória, repetia tintim por tintim, sem falhas, a lição do mestre [...]. Posta de lado, era por esta maneira que Maria ia tomando conhecimento do que não podia perguntar, trata-se de um método antigo das mulheres, aperfeiçoado em séculos e milénios de prática, quando não as autorizam a averiguar por sua conta põem-se a ouvir, e em pouco tempo sabem tudo, chegando até, o que é o cúmulo da sabedoria, a separar o falso do verdadeiro.¹⁵¹

151. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 132-133 (grifo meu).

A origem da frase em destaque está no Talmude de Jerusalém, que registra as palavras do rabino Eliezer, outro dos mais proeminentes da *Mishnah*, tendo vivido entre os séculos I e II. Para esse sábio, a sabedoria das mulheres limitava-se à sua habilidade manual, e uma tragédia era preferível à instrução delas.¹⁵² Maria, afinal, domina essa e outras sabedorias. Numa conversa imaginada por José, ela poderia se referir ao conhecimento da lei e dele se servir para ganhar na discussão, mesmo que os preceitos daquela não tivessem sido estabelecidos em seu benefício.¹⁵³

Frases rabínicas como essa também foram listadas nos materiais preparatórios do romance, tratando-se provavelmente de citação indireta. Outras citações de textos religiosos de tradição judaica e cristã intervêm ao longo do texto, do Talmude aos apócrifos, estes últimos exercendo igualmente um papel importante para a construção de Maria e de outras personagens, e que mais adiante serão aprofundados. O objetivo aqui foi destacar aqueles próprios da doutrina e do rito judaicos: o *Evangelho* tem o sidur emprestado por Sam Levy, como tem palavras severas de sábios de outra era.

Cabe indicar, ainda, que nem todos esses textos doutrinários e ritualísticos são recuperados a partir de uma lente crítica, como também ocorre com o material bíblico: a utilização de uns e outros é uma forma de voltar no tempo, de tentar entender aquilo que era constitutivo das personagens do passado, de falar de injustiças antigas e presentes, de buscar reinventar narrativas que não deixam de ter os seus aspectos cômicos, poéticos, pungentes.

Assim, ao reiterado agradecimento pelos orifícios do corpo soma-se a longa e pictórica oração para antes de dormir: “louvado sejas tu, Deus nosso, rei do universo, que fazes cair as ataduras do sono sobre os meus olhos e o torpor sobre as minhas pálpebras, e que às minhas

152. Sotah 3:4 (Guggenheimer, org., *The Jerusalem Talmud: Third Order*, p. 148).

153. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 69.

pupilas não retiras a luz” (início da oração *Hamappil*).¹⁵⁴ Às orações que marcam o compasso da rotina somam-se ainda versículos transformados em preces fúnebres, associando-se alguns dos versos mais poéticos da Bíblia Hebraica sobre a tragédia da vida e da morte:

[1] Senhor, que é o homem para que te interesses por ele, que é o filho do homem para que com ele te preocupes, o homem é semelhante a um sopro, os seus dias passam como a sombra, [2] qual é o homem que vive e que não vê a morte, ou poupa a sua alma escapando à sepultura, [3] o homem nascido de mulher é escasso de dias e farto de inquietação, aparece como a flor e como ela é cortada, vai como vai a sombra e não permanece.¹⁵⁵

Se, de início, o romance foi rotulado como herético por certa recepção, mal se falou sobre esse outro *corpus* de textos religiosos judaicos igualmente presentes no romance, alvos de uma mesma abordagem que é, ao mesmo tempo, crítica, histórica e ficcional. Se ele for levado em conta, conviria utilizar outro adjetivo, pois a costura final do romance é ecumênica, congregando e recriando narrativas, ritos e doutrinas diferentes, ou que historicamente se fizeram muito diferentes.

Sam Levy marcou a história de Saramago e desse livro também pela sua cultura universal, não presa a dogmas e a deuses de uma só tradição; segundo o escritor, ele foi muito além do sidur: “temos em casa uma pequena cabeça de barro representando a deusa Afrodite, foi o que Sam Levy [...] quis oferecer-nos como testemunho de amizade. A nossa para com ele não era menor, mas não tínhamos tanto para dar-lhe”.¹⁵⁶

154. *Ibid.*, p. 58.

155. *Ibid.*, p. 172. O trecho recupera: [1] Sl. 144:3-4, [2] Sl. 89:49 e [3] Jó 14:1-2.

156. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário V*, p. 154.

A vertigem das listas: da oficina ao romance

O caráter pouco amável da personagem Deus tem sido um elemento bastante destacado na recepção do *Evangelho*, e isso vai muito além daquelas primeiras publicações enérgicas e, com frequência, pouco rigorosas feitas na esteira das polêmicas que cercaram o lançamento do livro, no final de 1991 e ao longo de 1992. O mundo acadêmico também sublinhou a particularidade daquela personagem canônica, a exemplo de Harold Bloom, que afirma:

Ninguém poderia amar o Deus de Saramago [...]. Ficamos sabendo que Deus é o maior dos comediantes a partir do seu canto dos mártires [...]. A ladainha é maravilhosa, desde Adalberto de Praga, morto com um espantão de sete pontas, até “Wilgeforte, ou Liberata, ou Eutrópia, virgem, barbuda, crucificada”. [...] O empenho do Deus de Saramago lembra o de Edward Gibbon no capítulo XVI de *A história do declínio e queda do Império Romano*, só que Gibbon, mantendo o decoro, evita detalhar as muitas variações de martírio por tortura.¹⁵⁷

A cena referida pelo crítico norte-americano é central no romance e, de fato, em muito contribui para a imagem pouco positiva da personagem em questão: estando Deus, o Diabo e Jesus numa barca, uma composição a ser lida em chave vicentina, tomamos conhecimento da História futura da religião prestes a ser criada, e isso pela boca daquele que seria o seu principal responsável. Os episódios apresentados não

157. “No one could love Saramago’s God [...]. That God is the greatest of comedians we learn from his chant of the martyrs [...]. The litany is quite marvelous, from Adalbert of Prague, executed with a seven-pronged pikestaff, on to “Wolgefortis or Livrade or Eutropia the bearded virgin crucified”. [...] The gusto of Saramago’s God recalls Edward Gibbon’s in Chapter XVI of *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, except that Gibbon, maintaining decorum, avoids detailing the many varieties of martyrdom by torture” (Bloom, *Bloom’s Modern Critical Views: José Saramago*, p. 65).

são os mais nobres e surgem listados como amostragem extensa e expressiva do que está por vir, remetendo ao mesmo tempo a um tormento infundável, impossível de registrar: para recuperar a classificação de Eco, oscila-se entre a poética do “tudo está ali” e do “*et cetera*”.¹⁵⁸

É certo que Deus entra em questão nessa cena, mas não só. A lista em si, o seu significado, a sua função, foi bem menos abordada do que o Deus carrasco de Saramago, e Bloom foi dos poucos a ter escrito sobre ela, comparando-a a outra, composta num regime bem diferente do ficcional, como se perguntasse: de onde provêm todos estes dados, e tantos detalhes?

O artifício narrativo de Saramago é bastante chamativo, mas há que sublinhar o quanto o recurso à lista está longe de ser uma novidade literária: o barroco surge como modelo mais imediato, pelo amor ao excesso que lhe é próprio, mas a Idade Média já era igualmente rica em exemplos, como o é a literatura do século XX, de James Joyce a Jorge Luis Borges. Eco aprofundou essa análise, assinalando certas tendências de cada época e abarcando a enumeração figurativa, o modo como mesmo uma pintura é capaz de sugerir o infinito e o *et cetera*.

Assim, a enumeração na Idade Média é associada à busca pela ordem, pelo esquema, ao passo que as listas barrocas têm a marca da exuberância, da profusão proposital. No mundo moderno, a lista serviria não ao excesso, mas sobretudo à deformação: há um gosto especial pela enumeração caótica, pela reunião de elementos incompatíveis, como na taxonomia borgiana de “O idioma analítico de John Wilkins”, que vertiginosamente estabelece como categoria o conjunto dos animais inclusos na sua própria classificação.¹⁵⁹ A listagem típica de Saramago não se encaixa de todo em nenhuma dessas três tendências, mas ao mesmo tempo parece ter algo de cada uma delas.

158. Eco, *Vertige de la liste*, p. 7.

159. *Ibid.*, pp. 245, 249-254, 321-327, 395-398.

Ressalte-se que o *Evangelho* não é o primeiro romance em que Saramago recorre a listas, e a longas versões delas. *Memorial do convento* destaca-se nesse sentido, com enumerações diversas, como aquelas do episódio da procissão do Corpo de Deus, que incluem o povo, a fidalguia, as irmandades, seus santos, suas representações etc.¹⁶⁰ O adjetivo barroco ficou colado a esse romance, não sem motivo, mas vai-se muito além da “recriação de uma cultura barroca”: trata-se de responder ao “excesso [...] com outro excesso”, de modo que “a enumeração partilha da mesma funcionalidade crítico-ideológica de revisão da História”.¹⁶¹

Por sua vez, as listas do *Evangelho* – são várias, e mesmo a enumeração feita por Deus se desdobra em mais de uma lista – poderiam ser associadas àquele ímpeto enciclopédico da Idade Média, às suas sumas teológicas,¹⁶² ou então pensadas a partir de certo diálogo com Gil Vicente que, já num momento de transição para o Renascimento, revela algo do gosto, tão rabelaisiano, pelo grotesco, listando nomes e ofensas para o Diabo no *Auto da barca do inferno* (1517), por exemplo.¹⁶³

A influência estilística de correntes e autores pode variar e ser mais ou menos proposital, mas o certo é que o artifício da listagem em Saramago, bastante recorrente, revela uma tendência do próprio escritor, que pode ser igualmente associada àquilo que Borges representa: em muitos casos, as listas são uma exposição e emulação da biblioteca, relida e redimensionada, uma forma de fazer literatura pela discussão de outras referências – inventadas ou não. Ou seja, a enumeração em Saramago é também um dos vários meios utilizados para revisitar histórias distintas, com ou sem H maiúsculo.

160. Saramago, *Memorial do convento*, pp. 154-161.

161. Martins, “*Memorial do convento*: crítica e utopia no uso da técnica da enumeração”, in Baltrusch (org.), *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*, pp. 133, 149, 152.

162. Eco, *Vertige de la liste*, p. 18.

163. Veja-se a fala do Parvo: “Hio! Hio! Barca do cornudo. / Beijudo, beijudo, / Rachador d’Alverca, huhá! / Sapateiro de Landosa! / Antrecoστο de carrapato! / [...] Filho da grande aleivosa / [...] Neto da cagarrinhosa” etc. (*Obras de Gil Vicente*, v. I, p. 103).

É o caso das já analisadas listas d’*O ano*, elencando versos de Ricardo Reis, os *incipit* dos clássicos ou notícias de jornais; é igualmente o caso das listas de romances posteriores que, em princípio, fariam parte de outra fase, menos barroca, menos histórica: *Ensaio sobre a cegueira* (1995) traz mais de uma lista iconográfica, com *ekphrasis* de quadros e esculturas;¹⁶⁴ e *A caverna* (2000) tem listas que vão de construções e objetos modernos a frases de *marketing*.¹⁶⁵ Reveladora tanto do seu diálogo com a História quanto da intertextualidade e mesmo da intermedialidade de base da sua obra, a enumeração abre as portas da biblioteca que alimenta o romance e permite falar da oficina do escritor.

É preciso, no entanto, ressaltar que, como ferramenta narrativa com funções diversas, as listas de Saramago variam e nem todas são, necessariamente, intertextuais. Além da descrição de propriedades e características, a enumeração pode servir, por exemplo, para marcar a passagem do tempo, como quando se fala do quanto o adolescente Jesus cresceu:

Quatro anos sempre são quatro anos, mormente numa idade de tão grandes mudanças físicas e mentais, ele é o corpo que cresce desta desatinada maneira, ele é a barba que começa a sombrear uma pele já de si morena, ele é a voz que se torna funda e grossa como uma pedra rolando pela aba da montanha, ele é a tendência para o devaneio e o sonhar acordado, sempre censuráveis.¹⁶⁶

Essa poderia ser a descrição de qualquer adolescente, e não intervem referências específicas aqui, senão, talvez, pela “pele já de si morena”, consoante a pintura mais fidedigna da época e das personagens que Saramago se propõe a fazer. Esse tipo de lista anafórica, marcada

164. Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, pp. 127-128, 290-291.

165. Saramago, *A caverna*, pp. 286, 325.

166. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 228.

pela repetição do “ele é”, é próprio do estilo de Saramago, já presente, por exemplo em *Levantado do chão* – “a guarda tem as suas compensações, ele é a farda, ele é a bota, a carabina” etc. –¹⁶⁷, e em *Memorial*, com destaque para a lista dos artífices que intervêm em Mafra: “ele é os ourives do ouro e da prata, ele é os fundidores dos sinos, ele é os escultores de estátuas e relevos” etc.¹⁶⁸ A lista de *Memorial*, mais extensa que as outras duas – são dezessete os grupos introduzidos por quinze “ele é” –, pode ter sido construída intertextualmente a partir de fontes históricas;¹⁶⁹ afinal, listas mais extensas, e precisas, raramente podem prescindir de referências, da cópia e cola de outras fontes. O *Evangelho* é rico em exemplos.

A referência de base do romance já é por si só repleta de listas, que vão repercutir na narrativa: é o caso dos números do recenseamento ordenado por Davi, episódio citado e comparado ao recenseamento romano, como se viu; é o caso igualmente dos versos dos Cânticos recitados por Jesus para Maria de Magdala, uma lista de propriedades elogiosa e clássica, que Eco associa ao *tópos* da *laudatio puellae*, a representação de uma bela mulher.¹⁷⁰ Essa lista tem algo em comum com aquela dos tormentos dos mártires mencionada por Bloom; como registro escrito, as enumerações têm a particularidade de sugerir uma imagem que, por mais detalhes que contenha, se expande para além daquelas páginas: pode-se assim insinuar um sofrimento infundável, mas também uma beleza excepcional e um prazer indescritível, que não caberiam em palavras.

Em acordo com o gênero a que se associa, destacam-se as listas de nomes no romance, como aquela dos discípulos, que opera um *Mi-*

167. Saramago, *Levantado do chão*, p. 293.

168. Saramago, *Memorial do convento*, p. 229. Lista já destacada por Martins, “*Memorial do convento*: crítica e utopia no uso da técnica da enumeração”, in Baltrusch (org.), *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*, p. 147.

169. Algumas das quais também referenciadas por Martins (*ibid.*, p. 129, nota 3).

170. Eco, *Vertige de la liste*, p. 221.

drash dos evangelhos, e a lista dos filhos de José e Maria, que costura nomes dos evangelhos canônicos com outros provindos do evangelho apócrifo *História de José, o carpinteiro*. Essas duas listas, por sua vez, não são construídas como séries abertas, passíveis de expansão; elas não só fixam o rol de personagens como, ao fazê-lo, procuram afirmar a historicidade da narrativa pelos dados específicos que apresentam.

As listagens de Saramago têm igualmente essa função de legitimar, em termos históricos, o que se está narrando, como ocorre com certos dados a que se dá destaque, a exemplo do número dos meninos de Belém assassinados pelos soldados de Herodes: 25. O massacre dos inocentes é pintado no seu contexto; não são milhares os mortos, o que não diminui a tragédia e o sofrimento humanos: é também no particular que Saramago coloca uma lupa, sem isentar ações e omissões. Traz-se, assim, para o primeiro plano a parte de culpa de Deus e de José, cujo remorso era “um só”, empenhando-se ambos, com maior ou menor consciência, em “restituir ao mundo, por um afincado esforço de procriação, se não, em sentido literal, as crianças mortas, tal qual tinham sido, ao menos a *contagem certa*, de maneira a não se encontrar diferença no próximo recenseamento”.¹⁷¹

Mesmo a recepção hermenêutica de um episódio bíblico é alvo de uma lista em particular. No milagre das bodas de Caná, uma cena que reúne as principais personagens do romance (o milagre consta apenas de Jo. 2:1-10), somos colocados diante de um conflito entre Jesus e a mãe, como tal explicitado. O trecho é composto de versículos, citados a partir da Bíblia dos Capuchinhos, mas igualmente de reformulações e leituras de um dito polêmico de Jesus:

[Maria] chegou-se ao filho e disse-lhe, no tom de quem está certo de não ter de dizer tudo para ser entendido, Não têm vinho. Jesus voltou lentamente a cara para a mãe, olhou-a como se ela lhe tivesse falado de muito

171. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 131 (grifo meu).

longe, e perguntou, Mulher, que há entre ti e mim, palavras estas, tremendas, que as ouviu quem ali estava, mas o assombro, a estranheza, a incredulidade, Um filho não trata desta maneira a mãe que lhe deu o ser, farão que o tempo, as distâncias e as vontades busquem para elas traduções, interpretações, versões, matizes que mitiguem a brutalidade e, se tal é possível, deem o dito por não dito ou ponham a dizer o seu contrário, assim se escreverá no futuro que Jesus disse, [1] Por que vens incomodar-me com isso, ou, [2] Que tenho eu que ver contigo, ou, [3] Quem te mandou meter-te nisto, mulher, ou, [4] Que temos nós com isso, mulher, ou, [5] Deixa-me proceder, não é preciso que mo peças, ou, [6] Por que não mo pedes abertamente, continuo a ser o filho dócil de sempre, ou, [7] Farei como queres, entre nós não há desacordo. Maria recebeu o choque em pleno rosto, suportou o olhar que a repelia, e, desta maneira colocando o filho entre a espada e a parede, rematou o desafio dizendo aos servidores, Fazei o que ele vos disser.¹⁷²

Os materiais preparatórios do romance revelam uma versão anterior e expandida dessa listagem, que aparece mais limpa no texto final, sem as suas referências. A base para a construção desse episódio foi anotada na ficha intitulada “As bodas de Caná”, que se estende por cinco páginas e traz um relato minucioso dos acontecimentos, das personagens e do sentido das suas ações. Assim, na subseção “A presença de Maria em Caná”, vemos que as respostas 1 a 4 corresponderiam a diferentes traduções da Bíblia: [1] a versão inglesa de Knox, [2] a Bíblia de Jerusalém; [3] a Nueva Biblia Española, na tradução de Mateos e Schökel; para além da [4] Bíblia dos Capuchinhos, usada por Saramago.

As respostas seguintes teriam a sua origem em comentaristas bíblicos: [5] Joseph Knabenbauer, autor de um *Commentarius in Evangelium secundum Joannem* (1898), e Théophile Calmes, com sua tradução crítica a *L'Évangile selon Saint Jean* (1904); [6] Isaac-Joseph Berru-

172. *Ibid.*, p. 346. A numeração, naturalmente, é minha.

yer, que escreveu uma versão romaneada da Bíblia (*Histoire du peuple de Dieu*, em três volumes, século XVIII) e David Gonzalo Maeso, que dedicou ao menos um artigo ao episódio, em diálogo com Berruyer.¹⁷³ A última resposta parece retomar e resumir a versão concordante de [7] Peinador, Squilacci, Zolli.

Fazer listas é próprio do processo de preparação de um romance: esse foi o caso d'*O ano*, que, como se viu, também incorpora no corpo do texto algumas daquelas listagens previamente elaboradas, trazendo a oficina para dentro da obra, deixando entrever parte da biblioteca presente, mesmo quando não é possível ver o título das lombadas dos livros. Os materiais preparatórios do *Evangelho* permitem igualmente vislumbrar tal processo de incorporação da lista na narrativa, seja quando ela é enxertada em blocos, como no referido episódio das bodas de Caná, seja quando ela é dispersa pelo texto, como na listagem de orações já mencionada.

As listas intertextuais são, em geral, o resultado de uma seleção, de um apanhado de leituras – versos de poemas de Ricardo Reis sobre Lídia, certas notícias de jornais etc., no caso d'*O ano* –, mas a particularidade da lista do milagre das bodas de Caná é que ela corresponde, na verdade, a uma citação de citação: ela não saiu de todo da pena de Saramago, mas foi traduzida e reelaborada a partir de um estudo feito por José Luis Martín Descalzo (1930-1991).¹⁷⁴

Embora não seja mencionado nos materiais preparatórios consultados, percebe-se que Descalzo é uma referência importante para o *Evangelho*. Provém do primeiro volume do seu *Vida y misterio de Jesús de Nazaret* (1980) a maior parte das anotações feitas nas fichas preparatórias do romance: 22 fichas, de um total de 25, correspondem a traduções de trechos do seu livro.

173. Para obter essas referências, baseei-me sobretudo no estudo de Chacón, “Principales líneas de interpretación de Jn 2, 3c-4 en la historia de la exégesis”, pp. 385-460.

174. Descalzo, *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, v. I, p. 281.

Um cuidado especial é necessário no trato das referidas fichas; como é próprio desse tipo de material, elas não foram pensadas para publicação nem foram revistas e reorganizadas pelo autor, como ocorreu com alguns materiais d'*O ano*, que chegaram a gerar uma publicação ainda em vida de Saramago.¹⁷⁵ O que temos são sobretudo fichas pessoais de leitura, sem referências; algumas mencionam autores no corpo do texto, mas não as obras.

No entanto, mesmo as menções a autores surgem, em sua maioria, em trechos que correspondem a traduções do texto de Descalzo: é o caso de Karl Adam, citado na ficha “Quem é Jesus?”, título de um capítulo de *Vida y misterio*; é o caso igualmente de Albert Schweitzer (ficha “A vida religiosa”), François Mauriac (ficha “A hora da despedida”), Joachim Jeremias (ficha “Uma cidade em festa”), Robert Aron (ficha “Um universo sacralizado”) e outros, com a ressalva de que o título de todas essas fichas corresponde a subseções do mesmo livro.¹⁷⁶

Não significa que Saramago não tenha ido diretamente a algumas dessas fontes, como sugere uma biografia do escritor que apresenta como referências de base um livro de José Torrents, mencionado por Saramago em entrevista a Viegas,¹⁷⁷ e Joachim Jeremias.¹⁷⁸ Em entrevista a Clara Alves, Saramago diz explicitamente que “foi-me muito útil *Jerusalém no Tempo de Jesus*”.¹⁷⁹ No entanto, as fichas preparatórias indicam que muito do material histórico do livro chegou por via indireta: temos uma biblioteca tomada de empréstimo, algo que também se viu n'*O ano*, no papel que a imprensa exerce como ponto de partida para uma série de referências exploradas no texto. Em uma das vezes

175. O já citado artigo “As notas de Ricardo Reis”.

176. Descalzo, *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, v. I, pp. 183-184, 190, 229, 290.

177. Viegas, “Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago”, p. 34.

178. Lopes diz que Saramago lê “livros como *La sinagoga cristiana*, de Josep Torren[t]s, ou *Jerusalém no tempo de Jesus*, de Joachim Jeremias” (*Saramago: biografia*, p. 121).

179. Em Alves, “No meu caso, o alvo é Deus”, p. 82.

em que foi perguntado sobre as suas leituras de preparação, Saramago explicou:

Li o Renan há muitíssimos anos (hoje não se percebe, ou só se percebe à luz da época, o escândalo que então causou) e não o voltei a ler, nem fiz leituras das múltiplas vidas de Cristo que se escrevam, do Kazantzakis ao Papini e ao Daniel Rops ou ao que no François Mauriac tem a ver com os Evangelhos. Pelo contrário, tentei ir para este livro despendo-me de tudo aquilo que tivesse sabido antes por outras leituras que não os Evangelhos, o Novo e o Velho Testamento. Fiz algumas leituras foi sobre a época, a história do tempo, o modo de viver, os costumes, a habitação, os trajos, a comida, isso tudo sobre que ia assentar o meu edifício ficcional.¹⁸⁰

Os últimos elementos listados correspondem, de maneira geral, àqueles das fichas feitas sobretudo a partir de *Vida y misterio*, de Descalzo. Essa obra, de um padre espanhol, não é um livro acadêmico nem propriamente histórico; não deixa de ser uma biografia de Cristo, sendo destinado, segundo o próprio autor, sobretudo a crentes, ainda que não só.¹⁸¹ Tal relato contém trechos inevitavelmente romaneados, com desenvolvimentos narrativos e conclusões impossíveis de verificar, mas o autor preocupa-se em construir essa narrativa a partir de uma contextualização histórica da época de Jesus, baseando-se com frequência em outros autores, como na lista das bodas de Caná, mesmo que muitas vezes não apresente mais do que nomes no corpo do texto.

O tom por vezes um tanto piedoso de Descalzo, tão diferente do estilo de Saramago – algo que ressalta de imediato nas fichas preparatórias, sem aquela assinatura do escritor –, vai desaparecer no romance, mas permanece um substrato considerável de informações. Sublinhe-se ainda que o livro pretende ser uma fonte histórica católica, tendo

180. Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 8.

181. Descalzo, *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, v. I, p. 22.

sido construído segundo dogmas e pressupostos católicos. O registro de Descalzo não é, portanto, ficcional, mesmo que possa incorrer no risco da ficção quando parte, por exemplo, da premissa de que as personagens e os acontecimentos bíblicos são, necessariamente, históricos.

Descalzo desenvolve então a narrativa bíblica com informações sobre a época de Jesus, como se a historicidade desses dados atestasse a das personagens e do relato bíblico. Em termos de método, o livro de Saramago opera de maneira semelhante, mas se fundamenta na premissa oposta: o *Evangelho* parte do pressuposto ficcional e assume-se como romance, envolvendo a sua ficção com informações de base histórica, muitas delas providas precisamente de um contexto hermenêutico religioso que segue de perto o texto bíblico.

Assim, repercutem no *Evangelho* informações obtidas em Descalzo sobre certos costumes judaicos, como aqueles do já referido episódio das bodas de Caná, celebradas na “casa do esposo” depois de ele e os amigos saírem “com archotes [...] em busca da esposa” (ficha “As bodas de Caná”).¹⁸² Mesmo detalhes narrativos vão ser utilizados, como aqueles sobre a rudeza da típica casa de José e Maria, uma “pequena edificação de tijolos e barro [...] encostada à montanha, quadrada e branca como um dado”, segundo Descalzo (ficha “A casa”),¹⁸³ e que no romance resulta em “um cubo torto feito de tijolos e barro, pobre entre pobres. [...]. Com o propósito de poupar alguma coisa nos materiais, tinham-na construído na encosta da colina, apoiada ao declive”.¹⁸⁴

É bastante provável que algumas das passagens do Talmude tenham sido obtidas a partir de Descalzo: a ficha “Os pais” lista frases rabínicas que mostram o quanto a mulher, “como mulher, simplesmente não existe, não conta”. Nem todas as frases da ficha entraram no romance,

182. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 341.

183. Descalzo, *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, v. I, p. 175. Sublinhe-se que o relato de Descalzo nesse trecho se aproxima muito da descrição de uma casa típica feita por Willam em *Vida de María: la madre de Jesús*, pp. 147-150.

184. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 27.

mas vemos ali, além das três orações matinais – que voltam a ser listadas na ficha “Bendito sejas Tu, Adonai...”, provindas provavelmente do sidur de Sam Levy –, tanto o dito do rabino Eliezer quanto a advertência de José [Josephat] ben Yohanán. Na mesma ficha vê-se outra frase que será reproduzida no romance: Descalzo é quem diz, na tradução de Saramago, que “a própria linguagem reflectia este clima segregador: palavras tão fundamentais como ‘santo’, ‘justo’ e ‘piedoso’ não tinham feminino”; no *Evangelho*, elas são aplicadas à mãe de Jesus: “ao contrário de José, seu marido, Maria não é piedosa nem justa, porém não é sua a culpa dessas mazelas morais, a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino”.¹⁸⁵

Percebe-se o quanto blocos inteiros de listas e textos alheios, ligeiramente transformados ou integralmente citados, estão presentes no romance: a intertextualidade é programática em Saramago, os seus textos são conscientemente feitos de outros. A cópia e a tradução que marcam as fichas preparatórias são reveladoras de um método de trabalho e aprendizagem que vai reaparecer nos *Cadernos de Lanzarote*, em que, sendo outro o registro, os créditos autorais são dados: mais de uma entrada desses diários é composta de trechos de artigos de imprensa e de livros diversos, comentados ou então apenas reproduzidos. Saramago fala desse seu procedimento num trecho em que menciona a morte de Paulo Freire, registrando que “é para minha própria lição e governo que abro espaço nestes simples *Cadernos* a algumas palavras suas: ‘Ler um livro não é passear pelas palavras. É relê-lo, é reescrevê-lo.’”¹⁸⁶

É possível que Descalzo tenha sido a referência de base para vários outros dados que não chegaram a ser anotados nas fichas preparatórias – ou que talvez o tenham sido em outros cadernos, não preservados ou ainda não acessíveis. O certo é que Saramago conjugou dados dessa

185. *Ibid.*, p. 29.

186. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário V*, p. 98.

fonte com uma segunda referência revelada pelas fichas preparatórias: *Jesus no seu tempo*, um livro com informações históricas e de caráter introdutório, traduzido para o português em 1988 de um original em inglês do Reader's Digest.

As fichas “A ceia da Páscoa, ou seder...” e “Sobre Judas o Galileu” reproduzem trechos desse livro que repercutem no romance, como o detalhe de que “algumas famílias teriam comido bolachas de gafanhotos moídos” na Páscoa, precisamente o “petisco que Ananias prezava muito” e que é servido na casa do vizinho de José e Maria na ceia para a qual o casal é convidado.¹⁸⁷

São muitas as curiosidades dessa natureza que servem ao propósito de *Jesus no seu tempo* e são convenientes a um romance: num caso como no outro, trata-se de somar informações mais precisas às narrativas evangélicas. Dessa referência provém uma série de detalhes, como aqueles sobre os sacrifícios no Templo, retratados no *Evangelho* como uma carnificina cuja intensidade é reforçada pelo recurso à listagem: “lá dentro é uma forja, um talho e um matadouro”; as “vítimas” são “os bois e os vitelos, sobretudo, mas também, carneiros e ovelhas, cabras e bodes”; e o “arsenal dos açougues” inclui “as facas, os cutelos, os machados, os serrotes” –¹⁸⁸ um tema e um diálogo que voltarão a ser abordados.

De novo, mesmo elementos próprios da narração e da ilustração, que excedem o dado histórico propriamente, são importados, e aquilo que as fichas trazem não é demonstrativo da importância que esse livro tem para a narrativa do *Evangelho*, pois ele foi extensamente utilizado ao longo do romance, indo muito além dos textos copiados nos materiais preparatórios.

187. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 48.

188. *Ibid.*, p. 98. A descrição de toda essa cena no Templo, incluindo detalhes sobre a arquitetura e os ritos ali praticados, baseia-se nas informações do livro organizado pelo Reader's Digest, sobretudo no cap. 5 (*Jesus no seu tempo*, pp. 120-145).

O já referido episódio das bodas de Caná, por exemplo, também recorre a dados e à narração de *Jesus no seu tempo*, que, na descrição das celebrações de um casamento típico, relata o momento em que o noivo, chegando à porta da noiva, “pedia para ver sua futura esposa e, quando esta aparecia, levantava-lhe o véu e gritava de alegria pelo tesouro que tinha encontrado”.¹⁸⁹ Em Saramago, a cena é reconstruída quase nos mesmos termos, ligeiramente reformulados, com o noivo “a levantar o véu da noiva e a dar um grito de júbilo perante o tesouro que tinha encontrado, como se nestes últimos doze meses, que tantos eram os que o noivado durava, não a tivesse visto mil vezes e com ela ido para a cama quantas lhe apeteceu”.¹⁹⁰ O dado sobre as relações do casal pode soar um tanto moderno, mas provém de *Jesus no seu tempo*, ainda que sejam outras as suas palavras.¹⁹¹

Sublinhe-se que o livro do Reader’s Digest tem o cuidado de assinalar, por vezes, a historicidade não comprovada de certos episódios bíblicos, incluindo aqueles que apresentam personagens comprovadamente históricas: é o caso do massacre dos inocentes, acontecimento não relatado nas tantas outras fontes sobre Herodes, como os escritos do século I de Flávio Josefo. Mesmo assim, busca-se chegar o mais perto possível da probabilidade, esforço também empreendido pelo romance de Saramago, que reproduz o número não inflacionado de *Jesus no seu tempo*: “a julgar pelo cálculo da população e do índice de natalidade prováveis em Belém no primeiro século da nossa era, podem ter sido mortas umas 25 crianças”.¹⁹² A importância dessa referência tem que ver, assim, com a primeira e sobretudo com a segunda parte do *Evangelho*, aquela de maior preenchimento da narrativa bíblica e que

189. *Ibid.*, p. 115.

190. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 342.

191. Consta que “durante os doze meses seguintes, o período habitual de noivado, o par era considerado praticamente casado. Um filho nascido nesse período era considerado legítimo” (Reader’s Digest, org., *Jesus no seu tempo*, p. 115).

192. *Ibid.*, p. 30.

traz ainda para o primeiro plano as revoltas judaicas do século I. Além disso, *Jesus no seu tempo* inclui uma série de ilustrações que, como se verá, são descritas e atualizadas no *Evangelho*.

A listagem própria da oficina do romance é ainda particularmente destacada em outro material preparatório: a chamada “calendarização do romance”, com anotações seriadas, semelhantes àquelas feitas para *O ano* e publicadas como “As notas de Ricardo Reis”. A calendarização está, porém, mais organizada: o documento é em si mesmo uma lista, com itens numerados que indicam, entre outros: qual é a tese do livro (primeiro item: “o cristianismo não valeu a pena”), como a ideia para o romance surgiu (nota 5, a maior do documento, que relaciona ainda “as notas soltas tomadas na ocasião”), a cena de abertura, depois alterada (nota 6, “o livro poderá começar com uma cena de oficina”), assim como temas a serem trabalhados, alguns de fato desenvolvidos, outros não: “7. A questão dos irmãos”; “12. Os pesadelos de Jesus por causa da morte das crianças”; “28. Outra questão fundamental. Na boda de Caná, Jesus já irá acompanhado de Satanás, que tomou o lugar de Judas” etc.¹⁹³

Quatro autores são efetivamente citados no documento, que remete a publicações em espanhol: Marvin Harris, autor de *Vacas, cerdos, guerras y brujas* (no original em inglês, *Cows, Pigs, Wars, and Witches: The Riddles of Culture*), referenciado na nota 3 com uma breve anotação indicando os capítulos “Messias” e “El secreto del Principe de la Paz”; Robert Graves e Raphael Patai, *Los mitos hebreos (The Hebrew Myths: The Book of Genesis)*, de que se citam trechos nas notas 11, 13 e 14; por fim, Salvador Freixedo, citado em oito notas curtas, da nota 17 a 25 (havendo um salto entre as notas 19 e 21).

A terceira referência é um tanto heterodoxa, de um ex-padre jesuíta e ufólogo: a obra em questão não é indicada, mas as anotações

193. Saramago faz referência a esse conjunto de notas para o *Evangelho*, citando inclusive algumas delas, na entrevista a Alves, “No meu caso, o alvo é Deus”, p. 82.

parecem ter sido feitas a partir de *El cristianismo, un mito más*. É difícil avaliar o peso que sobretudo as duas últimas referências tiveram, ou não, na concepção do romance; em todo caso, a sua presença parece significativamente menor em comparação com aquelas duas obras copiadas nas fichas preparatórias. De Freixedo destaca-se, por exemplo, “a discrepância entre as genealogias de Jesus” (nota 23), para a qual Saramago efetivamente chama a atenção na narrativa, como se viu; talvez se tenha herdado dele ainda algo da personagem divina vingativa e manipuladora.

A obra de Graves-Patai, focada no livro de Gênesis, é interessante pelo seu diálogo com a mitologia grega (Robert Graves é, aliás, mais conhecido pelo seu *Os mitos gregos*), e a comparação entre as personagens de uma e outra cultura estará de alguma forma presente no romance.¹⁹⁴ Enfim, os dois capítulos anotados do livro de Harris tratam do período histórico conturbado que vai marcar a trajetória de Jesus no *Evangelho*, e essa referência pode ter sido útil, ainda que de maneira mais indireta, para a segunda parte do romance.

É certo que os materiais preparatórios revelam algo da oficina por trás da obra e são um ponto de partida para a investigação da biblioteca do romance de Saramago, mas, no caso do *Evangelho*, eles não bastam. O texto em si sugere a presença de camadas de outros textos incorporados pela narrativa e que aquele vislumbre nos materiais da oficina não chega a explicitar: nenhum desses livros citados traz, por exemplo, uma longa lista de mártires, menos ainda os detalhes, não raro grotescos, da morte deles. Pela sua extensão e precisão, pela sua estrutura enciclopédica, pela profusão de informações e por certas particularidades que saltam à vista – por exemplo, por que há tantos mártires portugueses, ou ibéricos? –, a grande lista do capítulo 22, que se desdobra em mais de uma, tem todo o potencial de ser uma lista intertextual, e isso no

194. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 366-367.

sentido mais estrito: aquele da presença efetiva de um texto dentro de outro.

A confirmação dessa hipótese envolveu um pouco de sorte: ela resulta de uma exploração pontual na biblioteca física de Saramago. A FJS, ao menos até julho de 2020, não dispunha de uma lista catalogada com todo o acervo da biblioteca do escritor, localizada em Lanzarote. Embora seja possível visitar a casa e a biblioteca de Saramago nas Ilhas Canárias, tais livros ainda não estão, em princípio, acessíveis para consulta.

A Universidade de Granada chegou a fazer um trabalho de catalogação desses livros, e a pesquisa no site da biblioteca da universidade pode incluir, nos resultados, a presença de determinado exemplar da “Biblioteca Saramago”; essa ferramenta é útil para confirmar, por exemplo, que Saramago tinha uma edição de 1986 da Bíblia dos Capuchinhos, mas é preciso já dispor de uma referência para obter essa informação, não sendo possível descobrir por temas, ou pela leitura de títulos e nomes, uma publicação ainda desconhecida, um diálogo em potencial.

Recentemente, porém, uma parte dos livros presentes no gabinete pessoal de Saramago foi levada para Lisboa. Lá estava, enfim, um livro curioso, bem manuseado e repleto de marcações em rosa e amarelo: um *Dicionário de santos*, da autoria de Jorge Campos Tavares, publicado em 1990 pela Lello & Irmão. A capa azul, com uma imagem de São Miguel Arcanjo, e mesmo o título do livro parecem um tanto cândidos diante das listas que ele traz e que foram reutilizadas por Saramago.

Tal obra reflete algo do estilo próprio das enciclopédias medievais, construídas no âmbito religioso, esquemáticas e ambiciosas no seu escopo; ela se propõe a ser, conforme o subtítulo, um dicionário “hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores de música religiosa”. Esse universo, porém, é filtrado segundo alguns critérios: se o “martirologio romano [século XVI] inclui cerca de 40.000 nomes de Santos e Santas, mártires ou não”, o

Dicionário em questão seleciona desse conjunto “os Santos e as Santas com maior relevo no Culto da Igreja Católica Portuguesa, e cujos nomes vêm sendo usados com maior incidência em Portugal”.¹⁹⁵

A grande lista de Saramago é fruto de uma seleção bastante pontual – não é para a santidade dos mártires que ela chama a atenção, por exemplo –, mas ela carrega ao mesmo tempo algo da natureza do material de base: as suas palavras, é certo, como também o seu estilo, os interesses que a condicionaram, a sua própria seleção. A História revisitada através dessa lista inclui a História portuguesa, aquela do seu culto religioso, dos seus santos favoritos, dos seus interesses e obsessões.

A grande lista do *Evangelho* pode ser dividida em, pelo menos, três enumerações intertextuais, sendo a maior aquela dos mártires citada por Bloom. A essas listas somam-se várias outras séries descritivas menores que intervêm no texto, como quando se diz que os alicerces da futura religião serão “compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras que só no futuro serão conhecidas”.¹⁹⁶ O tema geral é o mesmo: o sofrimento e a morte causados em nome de Deus e de Jesus.

A primeira lista apresentada por Deus é a do destino daqueles que são ou virão a ser próximos de Jesus, isto é, a sua companhia e todos aqueles que serão chamados apóstolos: Pedro, André, Tiago (filho de Zebedeu), Filipe, Bartolomeu, Tomé, Mateus, Simão, Judas, Tiago, Matias, Judas de Iscariote, e também João e Maria de Magdala, ambos os quais “morrerão de sua natural morte”.¹⁹⁷ Os detalhes do martírio dos primeiros provêm do *Dicionário de santos*, exceto no caso de Judas de Iscariote, cujo fim trágico, descrito no relato bíblico, não costuma ter lugar numa listagem dessa natureza. Assim, repetem-se expressões do *Dicionário*, como sobre Bartolomeu, “esfolado vivo”, e sobre Simão,

195. Tavares, *Dicionário de santos*, p. 7.

196. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 381.

197. *Ibid.*

“serrado ao meio” etc.¹⁹⁸ Há ainda o caso de “Mateus”, cujo martírio não é especificado no *Dicionário*, e sobre quem Deus diz “não me lembro agora de como morrerá”.¹⁹⁹

Dando seguimento à “história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas”, Deus apresenta a segunda e maior lista, “por ordem alfabética para evitar melindres de precedências, Adalberto de Praga, morto com um espontão de sete pontas, [...] Cucufate de Barcelona, morto por esventramento, chegando ao fim da letra C”.²⁰⁰ Deus faz uma pausa, diz que “para diante é tudo igual, ou quase, são já poucas as variações possíveis, exceto as de pormenor”, mas Jesus insiste que quer saber tudo, “e Deus continuou, abreviando no que podia”, apresentando pelo menos um nome de cada letra do alfabeto, da letra D a W, ficando de fora apenas a letra Z: “Wilgeforte, ou Liberata, ou Eutrópia, virgem, barbuda, crucificada, e outros, outros, outros, idem, idem, idem, basta”.²⁰¹

Essa lista é enorme, estendendo-se por mais de quatro páginas, e mesmo assim ela entra na categoria do *et cetera*, na indicação angustiada de uma continuidade a perder de vista feita pelo próprio Deus, que não se exime de comentar, ao longo da ladainha, o absurdo daquelas mortes: “Quintino, pregos na cabeça e outras partes, Quirino de Ruão, crânio cortado em cima, Quitéria de Coimbra, decapitada pelo próprio pai, um horror”.²⁰² Os nomes, incluindo as suas variações, assim como os detalhes de cada morte, provêm, todos, da primeira parte do *Dicionário de santos*: o “dicionário hagiológico” propriamente, com marcações em todos os verbetes que foram utilizados no romance (ver um exemplo na figura 4) – há mesmo marcações a mais, de verbetes que não chegaram a entrar no texto do romance.

198. As mesmas expressões aparecem nos verbetes de Bartolomeu e Simão em Tavares, *Dicionário de santos*, pp. 28, 132.

199. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 381.

200. *Ibid.*, pp. 382-383.

201. *Ibid.*, p. 386.

202. *Ibid.*, p. 385.

Q

QUINTINO (31 de Outubro). Era filho dum senador romano e terá nascido nos fins do século III. Em 300 terá deixado Roma para pregar na Gália. Preso, recusou abjurar a sua religião e foi martirizado. Iconograficamente, é representado com os símbolos do seu martírio — pregos cravados na cabeça, nas espáduas e sob as unhas. Também é representado armado e apoiado sobre a espada, mas descalço.

QUIRINO de Ruão ou Malmédy (11 de Outubro). Evangelizador de Ruão e Vexin, em conjunto com S. Nicácio e o diácono S.^{to} Escubículo. É representado como S. Dinis e S. Nicácio, com a parte de cima da cabeça cortada. O seu atributo é um dragão preso com uma trela.

QUITÉRIA de Coimbra (22 de Maio). Irmã de S.^{ta} Wilgeforte (ver), dedicou a sua virgindade a Cristo. Seu pai, que a queria casar, perante a sua firme recusa, decapitou-a por suas próprias mãos. Quitéria terá colhido a sua cabeça e, depois de a pôr no avental, dirigiu-se à igreja guiada por um anjo. A porta do templo abriu-se por si e ela caminhou até à cripta onde se deitou «acabando de morrer». No local onde foi executada nasceu uma fonte. Iconograficamente, é representada com a cabeça nas mãos. A seu lado, um cão raivoso, deitado aos pés com a língua de fora — alusão a ser evocada contra a mordedura de cães raivosos — ou um dragão encadeado (a heresia).

Figura 4. Trecho do exemplar do *Dicionário de santos* de Saramago.²⁰³

O número de decapitações é alto, e não raro há inferências a partir da probabilidade de um tipo de morte nos casos em que o *Dicionário de santos* não traz detalhes: “Firmin de Pamplona, decapitado, Flávia Domitília, idem, Fortunato de Évora, talvez idem”;²⁰⁴ sobre esse mártir lusitano, Tavares diz apenas que padeceu “durante as perseguições do imperador Severo” em “Valencia de Alcántara”.²⁰⁵

O que não consta da lista do *Evangelho* também é importante: esses mártires não só foram santificados como alguns eram membros do alto clero, e o *Dicionário de santos* sublinha isso, indicando os cargos mais destacados já no título dos verbetes. No entanto, nenhum título ecle-

203. Tavares, *Dicionário de santos*, p. 123 (acervo FJS).

204. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 383.

205. Tavares, *Dicionário de santos*, pp. 58-59.

siástico aparece na boca de Deus, a morte e o martírio colocando todos em pé de igualdade, numa mesma lista onomástica: o papa Calisto I é apenas “Calisto, morto com uma mó ao pescoço”, como o papa Urbano I, mais um cuja decapitação é indicada com “idem”.²⁰⁶

Não tendo sido pouca a amostragem anterior de padecimentos, a terceira lista intertextual limita-se a apresentar um só nome, aprofundando o *tópos* do indizível, conforme Eco: tanto já foi dito e há tanto mais a dizer que fica a cargo do leitor imaginar o resto.²⁰⁷ A referência provém mais uma vez do *Dicionário de santos*, quando Deus menciona “aqueles que [...] sofreram o martírio das tentações da carne, do mundo e do demónio, e que para as vencerem tiveram de mortificar o corpo pelo jejum e pela oração”, e dá um exemplo: “há até um caso interessante, um tal John Schorn, que passou tanto tempo ajoelhado a rezar que acabou por criar calos”.²⁰⁸ Listam-se algumas autoflagelações, cuja causa é atribuída ao Diabo, a quem as tentações, igualmente listadas, são devidas, e Pastor intervirá com a sua própria enumeração: “limitei-me a tomar para mim aquilo que Deus não quis, a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão”.²⁰⁹

A pedido de Jesus, Deus continua a relatar um futuro de sofrimento pela renúncia, listando ordens religiosas: “serão beneditinos [...], capuchinhos [...], jesuítas, e serão muitos, muitos, muitos”.²¹⁰ O excesso, que leva Deus a se perguntar “por que são eles tantos”, é equiparável ao da grande lista de *Memorial*, também ela desdobrada em várias na proclamação assistida por Blimunda e Baltasar em terras portuguesas: “quem eram aqueles, não reparei, frades eram, terceiros de S. Francisco de Je-

206. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 382, 385.

207. Eco, *Vertige de la liste*, p. 49.

208. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 386, seguindo Tavares, *Dicionário de santos*, p. 130.

209. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 386.

210. *Ibid.*, p. 387.

sus, capuchinhos, religiosos de S. João de Deus [...], com tantos nomes e cores se esvai a cabeça e a retentiva”²¹¹

Uma lista resumida dos sofrimentos é feita pelo Diabo, assinalando que nada daquilo foi invenção sua: “não bastava terem de morrer quando lhes chegasse a hora, ainda é preciso que, de uma maneira ou outra, corram ao encontro dela, crucificados, estripados, degolados [...], ou então [...] castigando-se por terem nascido com o corpo que Deus lhes deu”²¹² Muito mais é dito, com menos exemplos, mas sugerindo-se igualmente um “desfile interminável de gente” e sofrimento: Deus alude a guerras e matanças, antecipa que haverá “mortandades, [...] carnificinas, [...] chacinas”, menciona e explica o que serão as Cruzadas, e é obrigado a acrescentar que “ainda há a Inquisição, [...] outra história interminável”, de que se listarão grupos heréticos, não tendo sido poucos os condenados à fogueira,²¹³ como em *Memorial*.

O cenário perturba o próprio Deus, cuja angústia se revela em crescendo ao longo das suas listagens, mas ali não há possibilidade de perdão para a sua personagem ou para o que ela representa. Nas palavras do Diabo, repetidas em mais de uma crítica ao livro, sem que se levasse em conta, porém, o contexto em que elas surgem: “é preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue”²¹⁴

Não é de estranhar o incômodo que uma narrativa assim construída possa causar: esse é o seu objetivo. A vertigem da grande lista de Saramago está em expor a História eclesiástica, e mais especialmente aquela que tem afinidades com Portugal, como uma lista infinita e injustificável de suplícios. A narrativa quer provocar a vertigem do *et cetera* de que fala Eco, mas, de maneira mais específica, está em questão a vertigem da História em si, aquela que, se sentida nos seus meandros escabrosos, só poderia causar mal-estar.

211. Saramago, *Memorial do convento*, p. 158.

212. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 388.

213. *Ibid.*, pp. 387-391.

214. *Ibid.*, p. 391.

Dada a referência de base, percebe-se que os próprios objetos do culto religioso são utilizados para compor sobretudo a maior das listas: é como se a narrativa expusesse um conjunto enorme daquelas imagens sacras presentes em qualquer igreja, chamando a atenção tanto para a representação quanto para o referente. Assim reunidos, como numa pintura medieval – pense-se no “Martírio dos dez mil”, de Dürer –,²¹⁵ todos aqueles mártires perdem algo do idealismo com que costumam ser tratados. Não há lugar para a exaltação do sofrimento, tão pungentemente desenhado no rosto de estátuas, os olhos voltados para o alto, nas mãos e nos pés os seus objetos de martírio.

A biblioteca medieval, barroca, moderna – enfim, babélica – desse romance não se restringe às referências listadas, um trabalho que também pode ser vertiginoso, sem previsão de acabar. Por ora, basta mencionar que há outras, muitas mais, listas e obras na biblioteca de Saramago, no romance e na oficina da qual ele partiu. Interessa agora analisar o *Evangelho* a partir de outro ângulo, pela via da intermedialidade, chamando a atenção para certos elementos indissociáveis das histórias revisitadas pelo romance, antigas e recentes: a presença de referências marginais, a tradição iconográfica e cinematográfica. Como bem sublinhou L. P. Hartley, o passado, qualquer que seja ele, é também uma terra estrangeira, não sendo pequeno o poder da ficção de Saramago para torná-lo mais próximo, vivo e atual.

215. Dürer, “Marter der Zehntausend Christen” (1508), presente no Kunsthistorisches Museum de Viena. Esse exemplo de lista figurativa também provém de Eco, *Vertige de la liste*, p. 41.

CAPÍTULO 4

Falar a língua dos homens e dos anjos: da intertextualidade à intermedialidade

Há textos cuja recepção pode, por vezes, se confundir com a produção dita original: a Bíblia, com toda a sua complexidade de livro feito de livros tão diversos entre si, é um exemplo significativo da conjunção desses dois domínios, e isso muito além do seu processo de composição, fechamento e canonização. Há um acúmulo de referências que, em séculos de recepção bíblica, foram se sobrepondo àquele conjunto de relatos antigos e estrangeiros abraçados pelo Ocidente, e que se tornaram conhecidos também graças à multiplicidade de leituras, expansões e representações deles feitos.

Como exemplo, pense-se nas personagens secundárias e nos enredos e detalhes narrativos introduzidos pelos textos chamados apócrifos. Pense-se também no modo como pinturas não apenas deram forma e consistência a personagens bíblicas como as criaram, atribuindo-lhes características e emoções que se lhes tornaram indissociáveis e redimensionando a sua importância narrativa: é o caso da compaixão e do sofrimento da mãe de Jesus, assim como da beleza sedutora de Maria Madalena. Mais recentemente, o cinema deu a sua própria contribuição na consolidação da imagem que temos, por exemplo, da personagem de Jesus, em diálogo com a pintura e construindo ao mesmo tempo o seu próprio tipo: habituamo-nos a um Jesus cinematográfico barbudo,¹ é certo, mas igualmente branco e de olhos azuis.

1. Ver Kerr, "Heavenly creatures", p. 44.

A Bíblia, hoje, de maneira geral, talvez seja mais conhecida pelas tantas pinturas, ilustrações e adaptações que gerou do que propriamente pelos textos nos quais estas, em princípio, se basearam. A ressalva aqui tem que ver com um ciclo criativo: uma pintura de Jesus dificilmente vai levar em conta apenas o relato bíblico; ela vai se construir sobretudo, quando não de maneira exclusiva, em diálogo com os motivos da tradição iconográfica que a precede. Um romance sobre os evangelhos, se pode prescindir de outros escritos do mesmo gênero e buscar ater-se ao texto bíblico, dificilmente poderá ou quererá ficar imune a todo um universo de referências que soma e complementa as narrativas evangélicas. O romance de Saramago entra na categoria de obras que, assumidamente, e muitas vezes provocativamente, se propuseram a dialogar com essa recepção.

O aprofundamento desse diálogo mostrará que ele não é só textual: outros *media* intervêm ao longo do romance, em referências explícitas e implícitas, emprestando narrativas e personagens, mas também cores, sons e modos de representar o mundo. O diálogo dá-se em mais de um nível e, como n' *O ano*, a intertextualidade conjuga-se com a intermedialidade.

Cabe sublinhar que o *Evangelho* tem, porém, menos referências explícitas que *O ano*, o que não significa que a intermedialidade não exerça um peso igualmente importante na sua construção narrativa. Por um lado, essa importância tem que ver com a mencionada recepção do intertexto de base do livro: a Bíblia já não é mais só um texto, e o *Evangelho* vai explorar outras representações que se colaram a ela, a começar pela tradição iconográfica que, com Dürer, marca presença desde as primeiras páginas. Por outro lado, a intermedialidade, que está presente no conjunto da obra de Saramago, é particularmente destacada nesse romance e continuará a sê-lo nos seguintes, e isso chama a atenção também pela proporção com que a intertextualidade – ao menos a intertextualidade explícita – vai diminuir.

Nesse sentido, o *Evangelho* pode ser visto como um romance de transição, para além da questão temática e espaciotemporal já tantas vezes sublinhada. Nele encontramos a intertextualidade que marcou os romances anteriores, tanto quanto o diálogo com a História, esteja ela ligada diretamente a Portugal ou não; nele ressalta ao mesmo tempo um tipo de narração intermediática que emula e explora ferramentas próprias de outras linguagens, com destaque para aquilo que será estudado sob a designação de cinematização literária. Esse tipo de intermedialidade permanece presente no que se poderia chamar de uma terceira fase no conjunto da obra de Saramago, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*.

A intermedialidade no *Evangelho* ainda não foi alvo de um estudo específico, com exceção dos textos críticos dedicados à referência explícita que ocorre no caso de Dürer. Se ainda não há estudos sobre o tema, é certo que, ao menos para uma leitora, certa influência mediática não passou despercebida.

Passados alguns anos da publicação da obra, uma leitora brasileira escreveu para Saramago com o fim de expressar o ódio que sentia pelo romance e por seu autor. Entre as cartas transcritas por Saramago nos *Cadernos de Lanzarote*, essa é particularmente longa, agressiva e ameaçadora – lamenta-se, como é próprio do gênero, a falta da Inquisição nos tempos modernos. A carta pode ser lida, porém, para além do seu veneno: ela revela o quanto a intermedialidade do romance cumpre determinada função, chamando a atenção, por exemplo, para a ficcionalidade da narrativa – e isso num jogo de remissões a um intertexto canônico –, incomodando, portanto, o leitor. Referindo-se ao momento em que, voltando do encontro com Deus e o Diabo, Jesus é recebido pelos discípulos e por uma multidão, aquela leitora de nome Maria diz:

S. Pedro, tu fizestes [*sic*] um alarde, na barca aos brados para os que estavam em terra que Jesus era o Filho de Deus, fazendo encenação e pose, como se à beira do lago estivesse a televisão para filmar a chegada de Jesus,

só Pedro falava, só faltou colocar a maquiagem e a TV portuguesa presente. Tens mesmo o cérebro oco. S. Pedro só soube que Jesus era Filho de Deus na Transfiguração, e isso por intermédio do Divino Espírito Santo.²

Tenha ou não entendido que o romance é uma ficção, Maria não se engana sobre a construção teatral e cinematográfica do trecho: a cena é deliberadamente montada; há, sim, alarde, um grande ajuntamento de gente, diálogos dramáticos, tiradas cômicas, brados vibrantes, comoção e mesmo uma elaboração como a de uma câmara subjetiva que vai se aproximando da margem, das pessoas e das emoções pelos olhos de Jesus. Mesmo os discípulos assumem certa necessidade de encenação; eles querem causar um efeito, e o filho de Deus é colocado na proa, de pé, “com a sua túnica velha, o alforge vazio ao ombro, os braços meio levantados, como se fosse saudar ou lançar uma bênção”.³

São diversos os empréstimos e as emulações de ferramentas, motivos e efeitos próprios de outros *media* no *Evangelho*. Cabe, porém, uma ressalva, pois não quero incorrer em um erro semelhante ao da citada leitora de Saramago, ainda que seguindo a direção oposta: a intermedialidade não tem um valor em si mesma, e o conceito não deve se transformar em mero adjetivo, uma forma de fazer apenas o elogio de um romance.

Wolf fala sobre esse risco quando analisa a musicalização da ficção: “metáforas musicais, em vez de serem utilizadas para fins heurísticos, com frequência servem apenas ao propósito de ornamentos laudatórios de um discurso crítico”.⁴ Há elogios que podem se justificar, mas o ponto central é que a intermedialidade contribui, como a intertex-

2. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário V*, p. 104. Os erros seriam do original citado, cuja pontuação, ironiza Saramago, é “muito mais extravagante que a minha” (p. 100).

3. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 397.

4. “Musical metaphors, instead of being used for heuristic purposes, frequently only serve the purpose of laudatory ornaments of a critical discourse” (Wolf, *The Musicalization of Fiction*, p. 71).

tualidade e a metalepse, para a complexidade do *Evangelho*, e o objetivo das próximas páginas será continuar a demonstrá-lo para poder afirmá-lo.

A intermedialidade permite lançar um novo olhar crítico sobre a literatura, e isso não se limita a Saramago: ela é um fenômeno que se cruza com a recepção de obras de natureza diversa e mais especificamente com a recepção de *media* antigos e novos. A mistura babélica resultante dessa contaminação será destacada, tanto quanto o esforço em fazer o que, afinal, não é impossível para a ficção: transgredir e superar limites, costurar referências aparentemente díspares, trazer para um mesmo nível Deus e o Diabo, o céu e a terra, anjos e homens, e fazê-lo com recurso a diferentes linguagens, recriando a língua de livros, iconografias e filmes.

À margem do cânone: os evangelhos apócrifos

Qual é a história da mãe de Jesus, quem foram os seus pais? Como Maria conheceu José? E como foi a viagem dela, grávida, até Belém? Ela deu à luz sozinha, sem ajuda? Como foi a infância do menino Jesus? Será que ele realizou milagres, será que era um prodígio como aluno?

Os evangelhos introduziram personagens que conquistaram um público cativo, ansioso por mais detalhes e narrativas, algo semelhante ao que ocorreu, em outro contexto, com personagens gregas, igualmente herdeiras de uma tradição oral, cujas histórias se multiplicaram e vieram a ser registradas na *Iliada* e na *Odisseia*. Seja em relação à literatura grega ou àquela dos evangelhos, houve quem se dispusesse a aprofundar e expandir tais narrativas muito antes de os romancistas modernos explorarem esse filão, e o legado que nos chegou também tem a forma de representações teatrais, por exemplo, ou de escritos categorizados como apócrifos. Embora sejam significativas as diferenças entre as duas tradições, o culto a deuses, heróis e/ou santos

que é ou foi marca de ambas já gerou muita discussão, por um lado, sobre a historicidade das suas narrativas e, por outro, sobre a crença dos fiéis nelas.

O debate é menos espinhoso quando se trata especificamente da literatura grega antiga que há muito tempo é lida como literatura, mas, mesmo nesse caso, levando-se em conta o contexto maior dessa produção, já se colocou a pergunta sobre se os gregos outrora acreditavam ou não nos seus mitos: uma pergunta moderna, formulada e explorada em termos modernos por Paul Veyne.⁵ A pergunta e a resposta – sim e não, ou mais ou menos – interessam aqui por aquilo que expressam sobre o alcance de narrativas e personagens, por reforçar o quanto umas e outras podem se tornar parte de uma dada cultura, dos seus símbolos, da sua história.

Ainda que não se vá investir aqui na pergunta sobre a crença em narrativas de tradição bíblica, canônicas ou apócrifas, e mesmo na questão da sua historicidade, o debate que se propõe gira em torno do ciclo criação e recepção, de que a crença, afinal, é apenas um elemento: interessa, pois, falar do fascínio que as personagens da chamada Sagrada Família geraram, resultando em produções que vão dos primeiros séculos desta era a Saramago.

Note-se que tais produções, como no caso daquela literatura grega, estão longe de se restringir à escrita: os chamados evangelhos apócrifos, em especial, talvez sejam mais conhecidos por obras iconográficas do que pelos textos que lhes serviram de base. Ainda que oficialmente rejeitadas pelo cânone, certas histórias e personagens apócrifas se impuseram e se tornaram parte indissociável da narrativa bíblica expandida, de cultos correlatos e da cultura ocidental.

Pense-se em santa Ana, a mãe de Maria, canonizada pela tradição católica, uma figura que dá nome a igrejas, uma delas no Vaticano (Sant'Anna dei Palafrenieri), e que é uma presença iconográfica mar-

5. Em *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*.

cante, incluída, por exemplo, em pinturas da Sagrada Família de El Greco e Rubens.⁶ No entanto, poucos devem ter efetivamente lido a história dela, que jamais é mencionada no cânone bíblico, mas que surge com algum protagonismo no *Protoevangelho de Tiago*, a mais antiga e influente narrativa apócrifa da natividade, datada provavelmente da segunda metade do século II.⁷ De maneira direta ou indireta, os apócrifos vão influenciar aquelas narrativas que se propõem a retrazar os passos da família de Jesus na terra, como é o caso d'O *evangelho segundo Jesus Cristo*.

Os apócrifos costumam ser definidos pela negação: são os escritos não canônicos, aqueles que não entraram no Antigo ou no Novo Testamento, mas que de alguma forma se relacionam com os textos bíblicos.⁸ Sublinhe-se que o rótulo apócrifo é um fenômeno próprio da recepção, relativamente tardio e posterior à concepção de livros como o *Protoevangelho*. Isso significa que os autores de livros ditos apócrifos não necessariamente viam menos autoridade naquilo que escreviam do que os evangelistas cujos textos se tornaram canônicos; em outras palavras, eles não necessariamente trabalhavam a partir dos mesmos critérios dos seus leitores.

Houve uma proliferação de escritos narrativos e doutrinários nos primeiros séculos depois de Cristo, tornando necessário o estabelecimento do cânone do Novo Testamento, que em meados do século IV foi fixado com os 27 livros que conhecemos hoje.⁹ Os escritores não se intimidaram, porém, com o fechamento do cânone, e as histórias continuaram a aparecer, retomando outras e acrescentando elementos

6. Como *La Sagrada Familia, santa Ana y san Juanito* (c. 1600), de El Greco, e *La Sagrada Familia con Santa Ana* (c. 1630), de Rubens, ambas no acervo do Museu do Prado.

7. Cfr. Elliott, *The Apocryphal New Testament*, pp. 48-49.

8. Schneemelcher, *New Testament Apocrypha*, v. 1, p. 13.

9. A primeira lista que corresponde ao NT de hoje data de 367, por Atanásio de Alexandria. Cfr. TeSelle, "New Testament and Its Canonization", in Patte (org.), *The Cambridge Dictionary of Christianity*, p. 866.

novos: os apócrifos transformam-se assim num fenômeno de criação que se estende por séculos.

Temos, por exemplo, escritos como o *Livro da infância do Salvador*, datado do século XIII e incorporando algo da sua época medieval; logo no início, o menino Jesus resgata um amiguinho que fora preso pelo pai numa torre impenetrável.¹⁰ A Idade Média foi marcada por outra profusão de escritos dessa natureza, alvos de condenações diversas, da igreja católica à Reforma protestante. Lutero, que teria se tornado monge agostiniano em cumprimento a uma promessa dirigida à santa Ana, foi um dos que, mais tarde, se opôs fortemente aos apócrifos da natividade e da infância.¹¹

Queiram ou não os pais das igrejas, os apócrifos conquistaram o seu espaço e o seu público, dentro e fora de um contexto religioso. Wilhelm Schneemelcher chega mesmo a afirmar que, da Antiguidade à Idade Média e até o Renascimento, os apócrifos sobre os primeiros anos de Jesus exerceram mais influência na literatura e nas artes do que a própria Bíblia.¹² Essa herança cultural não poderia deixar de estar presente num romance como o de Saramago, que, segundo a definição dada, convenientemente ampla para os propósitos deste ensaio, também tem algo de apócrifo: não canônico, mas construído em relação direta com os relatos bíblicos, ora seguindo-os de perto, ora contradizendo-os – e lembre-se de que a sua recepção foi igualmente uma mistura de condenação oficial com reconhecimento do público.

No entanto, a relação do *Evangelho* com a condição apócrifa, ou com a condição de obra marginal ao cânone bíblico, não é passiva: com frequência o narrador metalepticamente comenta os dados que apresenta, afirmando a sua própria autoridade, defendendo, com alguma

10. Otero, *Los evangelios apócrifos*, pp. 360-361.

11. Schneemelcher, *New Testament Apocrypha*, v. 1, p. 418. Para uma história mais detalhada desta recepção, ver toda a introdução do autor aos evangelhos da infância e ao *Protoevangelho*, pp. 414-425.

12. *Ibid.*, p. 418.

ironia, a sua fiabilidade histórica e o seu estatuto de evangelho autêntico. Além disso, a presença dos apócrifos no romance não é de mera adesão: como ocorre com outros intertextos, há um duplo movimento de aproximação e distanciamento crítico.

A presença apócrifa talvez seja menos evidente, ou menos conhecida, do que aquela do cânone bíblico, tendo sido ainda pouco aprofundada nos estudos dedicados ao romance. O diálogo com os apócrifos já foi, porém, destacado algumas vezes, a exemplo de Ana Paula Arnaut, que aponta afinidades com o chamado *Evangelho de Filipe*, como escrito que corrobora a relação entre Jesus e Maria Madalena e refuta a virgindade de Maria.¹³ Esse apócrifo gnóstico integra a biblioteca de Nag Hammadi, descoberta no Egito em 1945, constituindo, junto com os manuscritos do mar Morto (1947), um dos grandes tesouros da arqueologia bíblica recente.

Parte do ineditismo da biblioteca de Nag Hammadi tem que ver com o fato de ela dar a conhecer o gnosticismo em primeira mão, pelo testemunho de uma comunidade cristã do século II; até então, as fontes para o estudo desse movimento religioso compunham-se quase que exclusivamente de refutações dos seus adversários.¹⁴

O apócrifo atribuído a Filipe não tem, porém, a narratividade própria do gênero evangelho, sendo composto por 127 sentenças cuja relação entre si nem sempre é evidente (em parte também pelo estado do papiro). E como ocorre com outros escritos canônicos e apócrifos, o título é posterior à concepção do texto. Fato é que esse e outros livros daquela biblioteca chamam a atenção por seu caráter heterodoxo, não sendo essa a marca distintiva da maioria dos apócrifos que sobreviveu ao tempo e ao dogmatismo religioso; no caso dos apócrifos da natividade, é bem provável que tenha sido precisamente o seu caráter

13. Arnaut, *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, pp. 306-307, e José Saramago, p. 35.

14. Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 682.

ortodoxo aquilo que permitiu que eles nos fossem legados integralmente.¹⁵

O valor dessas descobertas faz então pensar no quanto elas podem ter impulsionado a produção de outras narrativas, tenham elas se baseado ou não nos textos em si: Kazantzakis, com o seu igualmente polêmico *A última tentação*, de 1955, não poderia ter tido acesso à biblioteca de Nag Hammadi (uma edição fotográfica só saiu em 1956, outra fac-similada, em 1974), mas talvez tivesse notícia da sua existência. Já Martin Scorsese, em sua adaptação do livro para o cinema, de 1988, pode muito bem ter ido beber nessas fontes. Dan Brown, com o sucesso que fez *O código Da Vinci* (2003), é dos exemplos mais recentes e populares, e ele efetivamente cita os gnósticos.¹⁶ Nenhum deles precisaria dos apócrifos descobertos no século XX para ter, por exemplo, a ideia de fazer de Jesus e Maria Madalena um casal, mas a hipótese intertextual permanece: textos geram outros textos, apócrifos geram outros apócrifos.

No caso do romance de Saramago, a narrativa revela uma recolha de elementos bem específicos que permitem retraçar as suas referências de base, provindas sobretudo dos evangelhos da natividade e da infância. Os principais evangelhos desse gênero serão, portanto, o foco desta análise, mas isso não significa que outras referências apócrifas não estejam presentes, inclusive gnósticas – e pode-se aventar ainda a hipótese de que Saramago dialogue de alguma forma com referências patrísticas, que já faziam menção, por exemplo, ao Judas heroicizado do gnóstico *Evangelho de Judas*, presente na biblioteca de Nag Hammadi.¹⁷

A ênfase nos apócrifos que contam a história da Sagrada Família tem que ver com a sua importância para a estruturação da narrativa do romance. A sua função é, ainda que em um grau um tanto menor,

15. *Ibid.*, p. 118.

16. Brown, *The Da Vinci Code*, pp. 245-247.

17. Como Irineu, famoso opositor do gnosticismo, e Tertuliano (cfr. Torrents, *Los gnósticos*, v. I, pp. 247-249). Ver também Schneemelcher, *New Testament Apocrypha*, v. 1, pp. 386-387.

semelhante à dos evangelhos do NT, pois de ambos, canônicos e apócrifos, provêm personagens e episódios. A ortodoxia desses apócrifos, não raro maior que a dos textos bíblicos, também é relevante, pois em diferentes momentos o romance vai demarcar uma posição contrária a ela.

Por fim, se é verdade, como se buscará mostrar, que Saramago trabalhou diretamente com os textos apócrifos, sendo mais difícil de precisar referências iconográficas criadas a partir de apócrifos, o romance ao mesmo tempo revela um esforço não apenas em falar da iconografia ou mesmo de objetos de veneração, mas sobretudo em criar a sua própria iconografia, como se dissesse ao leitor: isto aqui já foi pintado antes, ou: veja esta nova pintura. É nesse sentido que a reflexão se estenderá à intermedialidade.

Tomou como base a tradução dos evangelhos apócrifos feita para o espanhol por Aurelio de Santos Otero, e isso por duas razões: até pouco tempo atrás, não havia ainda em português uma edição de amplitude e aparato crítico equivalentes,¹⁸ e é possível que essa tenha sido uma das referências utilizadas por Saramago, que parece ter inclusive se servido das notas detalhadas da obra.¹⁹ Tal hipótese foi confirmada quando pude ter acesso a parte da biblioteca do escritor, em julho de 2020, na Fundação José Saramago. Entre outros livros recentemente trazidos do seu gabinete pessoal, em Lanzarote, encontrava-se um exemplar da sexta edição dessa obra (1988), com várias marcações precisamente nos evangelhos da natividade e da infância – incluindo-se as notas de rodapé.²⁰

18. Parte dessa lacuna foi enfim preenchida com a tradução dos *Evangelhos apócrifos* lançada por Frederico Lourenço em 2022.

19. A primeira edição da obra organizada e traduzida por Otero saiu em 1956. Salvo menção em contrário, faço referência à décima edição, de 2000, reimpressa em 2017. Embora a principal tradução utilizada seja espanhola, recorro à grafia em português para nomes de livros e personagens, tendo no horizonte o *Evangelho* de Saramago.

20. Sublinhe-se que não há diferenças significativas entre a sexta edição, usada por Saramago, e aquela citada neste ensaio (décima edição), mantendo-se idêntica mesmo a paginação de ambas.

Otero trabalha a partir da divisão entre evangelhos da natividade e da infância: o primeiro ciclo, mais conhecido, inicia-se com o *Protoevangelho de Tiago* e trata do nascimento tanto de Maria quanto de Jesus; o segundo enfatiza histórias e milagres da criança Jesus, um garoto com poderes extraordinários que, diante de seus professores, demonstra já saber tudo, não sendo, porém, muito pacífico. Há ainda evangelhos híbridos, que compilam e expandem histórias tanto da natividade quanto da infância, e um deles certamente foi usado por Saramago: o *Evangelho do Pseudo Mateus*. Esses apócrifos estão presentes sobretudo na primeira parte do romance, ajudando a traçar os contornos das personagens, dos nomes à idade, da profissão a situações características. Veja-se a conversa que José tem com o seu vizinho Ananias:

Quererás tu, José, honrar-me com a tua presença na celebração da Páscoa, [...] pois que não tens família em Nazaré, nem tua mulher a tem também, depois que lhe morreram os pais, tão avançados já em idade quando ela nasceu que ainda hoje as pessoas se andam perguntando como foi possível a Joaquim engendrar em Ana uma filha. Disse José, risonhamente repreensivo, Ó Ananias, lembra-te daquela murmuração de Abraão, entre a boca e as barbas, incrédulo, quando o Senhor lhe anunciou que lhe daria descendência, se poderia uma criança nascer de um homem de cem anos e se uma mulher de noventa anos seria capaz de ter filhos, ora Joaquim e Ana não estavam em tão propecta idade quanto a de Abraão e Sara em aqueles dias, portanto muito mais fácil terá sido a Deus, mas para Ele não há impossíveis, suscitar entre os meus sogros uma vergôntea. Disse o vizinho, Eram outros os tempos.²¹

Em princípio, foi o *Protoevangelho de Tiago* que introduziu as personagens e a história dos pais de Maria, aludidas aqui pelo vizinho de José, mas sem todo o peso miraculoso do apócrifo. Esse evangelho,

21. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 47.

que pressupõe as narrativas canônicas, traz uma série de episódios e detalhes novos e revela uma “finalidade teológica, que é defender a honra de Maria, particularmente no que se refere à sua concepção e parto virginais”.²² Por isso, até o nascimento de Maria é um milagre e, como no caso dos evangelhos canônicos, as narrativas muitas vezes espelham outras do AT.

Assim, Joaquim e Ana são velhos e estéreis, como Abraão e Sara, a quem fazem referência em suas súplicas por um filho ou uma filha que, se vier, será consagrado ao Senhor. Ana enfim engravida, como a Ana do AT, mãe do profeta Samuel, filho de outra promessa e consagrado ao Senhor (1 Sm. 1). A história prossegue, sempre com foco no caráter singular de Maria: aos três anos, a menina é levada ao Templo,²³ e ali Maria é criada, sendo alimentada diretamente por um anjo. Aos doze, ela tem de deixar o Templo e, depois de mais intervenções angélicas, fica decidido que ela deverá se casar, mas o seu marido será apenas um guardião. Também por milagre, a responsabilidade recai sobre José, um carpinteiro já ancião e viúvo, com filhos de outro casamento – assim se explicando os irmãos de Jesus mencionados nos evangelhos canônicos. A ideia de que, originalmente, “irmãos” significaria “primos” foi propagada por São Jerônimo,²⁴ que não era grande fã dos apócrifos.²⁵

Maria vai então morar na casa de José, mas este logo se ausenta para trabalhar nas suas obras de carpintaria, ao passo que Maria recebe a incumbência de bordar, com outras virgens, um novo véu para o Templo: cai-lhe a sorte de ficar com os materiais mais nobres (o escarlate e a púrpura autêntica), e o seu trabalho será muito louvado. É por essa época que acontece a anunciação, num dia em que Maria tinha saído

22. “Finalidad teológica, y es defender el honor de María, particularmente en lo que se refiere a su concepción y parto virginales” (Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 118).

23. Tiziano Vecellio cristalizou esta cena em “A apresentação da Virgem no Templo”, presente na Gallerie dell’Accademia, em Veneza.

24. Cfr. Lourenço, “Introdução aos quatro evangelhos”, in *Bíblia*, v. I, p. 32.

25. Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 7.

de casa com um cântaro para buscar água; não por acaso, Maria às vezes é retratada junto a uma fonte quando da visita do anjo,²⁶ ou então no gesto mesmo de fiar.²⁷ O *Protoevangelho de Tiago* precisa que, já grávida, Maria tinha dezesseis anos.²⁸

No romance, Saramago serve-se desses elementos apócrifos para a construção da sua personagem, associando-os ainda a uma cena de outro cânone. Diz-se logo no início que:

Sobre os dotes de Maria, por enquanto, só procurando muito, e mesmo assim não acharíamos mais do que é legítimo esperar de quem não fez sequer dezasseis anos e, embora mulher casada, não passa duma rapariguinha frágil [...]. Apesar da fraca figura, Maria trabalha como as mais mulheres, cardando, fiando e tecendo as roupas da casa, [...] descendo à fonte para acarretar a água, [...] um gordo cântaro à cabeça, uma infusa apoiada no quadril [...]. Descalça vai Maria à fonte, descalça vai ao campo, com os seus vestidos pobres que no trabalho mais se sujam e gastam.²⁹

À Maria dos apócrifos sobrepõe-se a musa da lírica camoniana: “Descalça vai para a fonte / Lianor pela verdura; / vai fermosa, e não segura / Leva na cabeça o pote / o testo nas mãos de prata / cinta de fina escarlata / [...] tão linda que o mundo espanta”.³⁰ A Maria do *Evangelho* é, porém, pintada aqui sem halo e sem idealismo; ela é uma mulher normal. E é nesse contexto de normalidade que ela vai desenvolver os dotes que os apócrifos lhe atribuíram; a vizinha Chua elogiará a habilidade manual de Maria – “que boa mão tens para cardar, mulher” –,

26. Como no painel de um caixão (Werden Casket) presente no Victoria and Albert Museum, em Londres. A cena é mais detalhada no *Evangelho do Pseudo Mateus*, de que Otero dá exemplos iconográficos (*ibid.*, p. 195, nota 33).

27. Como nos mosaicos da Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma (*ibid.*, p. 149, nota 68).

28. *Ibid.*, p. 151.

29. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 28-29.

30. Camões, *Rimas, autos e cartas*, p. 321.

e esta se tornará a sua profissão: “foi-se Maria a cardar uma lã, pensando já que por necessidade do sustento da família deveria começar a fazê-lo mais para fora, aproveitando a boa mão que continuava a ter para o mester”³¹

A personagem de José também parece herdar características dos apócrifos, embora não aqueles dados cruciais para a finalidade teológica desses textos: a sua velhice, os filhos de um primeiro casamento. No *Evangelho*, ele não só é jovem como é o marido efetivo de Maria e pai dos seus filhos. Essa personagem, pouco desenvolvida nos textos bíblicos (Marcos nem sequer o menciona), aparece em várias narrativas apócrifas, havendo mesmo todo um livro dedicado à sua história, narrada por Jesus aos apóstolos no monte das Oliveiras: a *História de José, o carpinteiro*, segundo a qual José teria morrido com 111 anos e a que Saramago parece fazer menção numa entrevista.³²

Os apócrifos da infância preocupam-se em descrever o dia a dia de José, que fazia “portas, ordenhadeiras, camas e arcas”, mas que “não era extraordinariamente experiente na arte da carpintaria” (*Evangelho árabe da infância*).³³ Por causa disso, Jesus, ainda criança, acaba tendo de intervir com milagres para corrigir o trabalho do pai, chegando mesmo a aumentar em dois palmos a medida de um trono que o rei de Jerusalém o encarregara de fazer.³⁴

No romance, José é, assim, “carpinteiro de ofício, regularmente hábil no mester, porém sem talento para perfeições sempre que lhe encomendem obra de mais finura”³⁵ O narrador brinca com esse dado,

31. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 48, 181.

32. Na entrevista a Vasconcelos, Saramago comenta o fato de a referência à morte de José aparecer em “alguns Evangelhos apócrifos, que a Igreja não reconhece, mas eu também não utilizei essas versões da morte de José” (“José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 9).

33. “Puertas, ordeñaderos, catres y arcas”; “no estaba extraordinariamente práctico en el arte de la carpintería” (Otero, *Los evangelios apócrifos*, pp. 324-325).

34. Versão do *Evangelho árabe da infância* (*ibid.*, p. 325).

35. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 27.

autocensurando-se depois que José é aceito para trabalhar no Templo de Jerusalém, “resultado inesperado que nos deveria fazer refletir se não teremos andado a ser algo injustos nos comentários pejorativos que, desde o princípio deste evangelho, temos feito acerca da competência profissional do pai de Jesus”.³⁶

No *Evangelho*, a descendência de José e Maria é aumentada, com nove filhos no total, sete homens e duas mulheres, nascidos nesta ordem: Jesus, Tiago, Lísia, José, Judas, Simão, Lídia, Justo e Samuel.³⁷ Os evangelhos canônicos já mencionam Tiago, José, Judas e Simão, e dizem que Jesus tem irmãs, mas, como de praxe, elas são apenas um plural (Mc. 6:3, Mt. 13:55-56). Os outros nomes, como já se adiantou, provêm sobretudo da *História de José, o carpinteiro*, que indica que José tinha seis filhos, quatro deles homens: além de Tiago, Judas e Simão, fala-se sobre um Josetos, que, conforme indicado por Otero em uma nota de rodapé, chama-se Justo na versão árabe do manuscrito.³⁸ O mesmo apócrifo nomeia ainda, excepcionalmente, duas filhas: Lísia e Lídia. Quanto ao caçula, Samuel, trata-se de um nome veterotestamentário conhecido, e há um sacerdote chamado Samuel no *Protoevangelho de Tiago*.³⁹ Esse é, vale lembrar, o prenome de Sam Levy – e, se de homenagem se trata, quão bonita ela é.

Outros nomes do romance têm origem apócrifa, como Abiatar, sacerdote do Templo que quer casar o filho com Maria no *Evangelho do Pseudo Mateus*, e Zaquias, um doutor da lei que, no mesmo evangelho, tenta ensinar boas maneiras a Jesus, sem sucesso – ele é, porém, um dos que sobrevive, porque há outros mestres que caem mortos ao contrariar

36. *Ibid.*, p. 90.

37. *Ibid.*, pp. 129-130.

38. Hoje se acredita que a versão árabe seja uma tradução de uma versão copta descoberta posteriormente. Cfr. Otero, *Los evangelios apócrifos*, pp. 333-334. A observação sobre o nome Justo aparece na nota 7, p. 336.

39. *Ibid.*, p. 148.

o menino Jesus.⁴⁰ A eles se junta Dotaim, um dos que acusam Jesus nos *Atos de Pilatos*,⁴¹ outro gênero de evangelho, centrado na paixão e na ressurreição, e que explora ainda a figura de Pôncio Pilatos, que também motivou uma série de apócrifos. As três personagens são, no romance, realocadas como emissários da sinagoga que vão interrogar Maria sobre a terra luminosa que ela recebera das mãos do mendigo Pastor:

Saíram pois os emissários, com José à frente, a indicar o caminho, e eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registados para estorvar qualquer suspeita de fraude que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que deste factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, porventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas. Enunciados os nomes, provada a existência efetiva de personagens que os usaram, as dúvidas que restem perdem muito da sua força, embora não a legitimidade. [...] Estavam todos no interior da casa, ela ali de pé, parecendo ré de um crime, a tigela no chão [...], e dizia Dotaim [...], Não é que não queiramos acreditar no que nos contas, mas repara que és a única pessoa que viu esse homem, se homem era, [...] Serei testemunha diante do Senhor, ele sabe que a verdade fala pela minha boca, A verdade, sim, mas quem sabe se toda a verdade, Beberei a água da prova do Senhor e ele se manifestará se sou culpada, A prova das águas amargas é para as mulheres suspeitas de infidelidade, não pudeste ser infiel a teu marido, não te dava o tempo, A mentira, diz-se, é o mesmo que infidelidade.⁴²

Todo o trecho recupera o episódio apócrifo das provas amargas, descrito com detalhes no *Protoevangelho de Tiago*. Assim, ao retornar

40. *Ibid.*, pp. 189, 221-223, 231.

41. *Ibid.*, p. 398. Os *Atos de Pilatos* também são conhecidos como *Evangelho de Nicodemos*, e desse apócrifo pode ainda ter saído o nome de Ananias (*ibid.*, p. 396), vizinho de José, embora se trate de um nome bíblico mais comum.

42. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 37-39.

dos seus trabalhos, José descobre Maria grávida de seis meses, mas acaba decidindo não fazer nada a esse respeito após a visita de um anjo. Estava-se nisso quando um escriba passa por ali para perguntar sobre a ausência de José, e o homem repara na barriga da moça. Informado do caso, o sacerdote local envia emissários, não nomeados, até a casa de José para averiguar a gravidez e, não havendo dúvidas, José e Maria são levados ao tribunal, onde recebem a sentença: “vos farei beber a água da prova do Senhor e ela revelará vossos pecados diante de vossos próprios olhos”.⁴³

A cena é clássica, e aparece, por exemplo, em um mosaico da Basílica de São Marcos, em Veneza.⁴⁴ Talvez o mais curioso do relato seja o fato de ambos terem de beber a água amarga, isto é, água com o pó do chão do Templo e amaldiçoada pelo sacerdote, uma provação reservada às mulheres que, se tivessem mesmo sido infiéis, ficariam com a barriga inchada e o flanco definhado ou seco – estéreis, em outras palavras (Nm. 5:11-31). Nada acontece com José e Maria, e como resultado o evangelho estabelece uma prova pública da virgindade de Maria.

Outras parecem ser as provas buscadas pelo *Evangelho* de Saramago, que recorre, porém, a estratégias semelhantes às dos evangelistas apócrifos, não raro com o intuito de afirmar o contrário daquilo que eles buscavam defender – a virgindade de Maria, o caráter extraordinário de toda a Sagrada Família, por exemplo.

Repetir episódios conhecidos é crucial para um apócrifo que se constrói como tal, isto é, já ciente da sua condição não canônica: trata-se de estabelecer uma base comum, para então introduzir aquilo que constitui a novidade, a revelação, do escrito. Nesse gênero, a intertextualidade é uma forma de validação, daí o cuidado em nomear personagens, em repintar certas cenas ou mesmo em citar a Bíblia He-

43. “Os haré beber el agua de la prueba del Señor y ella pondrá de manifiesto vuestros pecados ante vuestros propios ojos” (Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 156).

44. Ref. igualmente dada por Otero, *ibid.*, p. 156.

braica. Os evangelhos, afinal, não se pretendem ficcionais, ao menos não do modo como hoje a ficção é entendida, e o *Evangelho* propõe-se a jogar conforme as regras do gênero, afirmando metalepticamente, como no trecho citado, a fiabilidade do seu relato e seguindo a lógica de que, quanto mais detalhes, mais segura é a informação: nesse contexto, enunciar e circunstanciar é provar.⁴⁵

Há nisso tudo uma imitação consciente, e não sem ironia, do estilo apócrifo, que precisa defender a sua autenticidade, dar explicações e, ainda, ter sido escrito por um evangelista que mereça o título, um apóstolo de preferência. O narrador do *Evangelho* se autoneia, portanto, evangelista, compara-se com aqueles que considera seus pares, imitadores, de maneira tanto a legitimar o que escreve quanto a pôr em dúvida certas proposições e conveniências narrativas, suas e dos outros:

Apeteceria dizer que a este rapaz uma boa estrela o cuida e defende, se não fosse suspeitosíssima debilidade, sobretudo em boca de evangelista, este ou outro qualquer, acreditar que corpos celestes tão afastados do nosso planeta possam produzir efeitos decisivos na existência de um ser humano, por muito que a esses astros tenham invocado, estudado e relacionado os solenes magos que, se é verdade o que se diz, teriam andado por estes páramos aqui há uns anos.⁴⁶

Apresentar provas e testemunhas é um elemento-chave de outro apócrifo com o qual o romance dialoga, o *Evangelho do Pseudo Mateus*, datado do século VIII ou IX e construído a partir do *Protoevangelho de Tiago* (natividade) e do *Evangelho do Pseudo Tomé* (infância). Muito influente na Idade Média – uma parte relevante da produção artística desse período seria indecifrável sem referências como essa –,⁴⁷ o apó-

45. Sobre regimes de verdade e ficção na escrita, com exemplos específicos dos apócrifos, remeto, novamente, a Nelson, “The boundaries of fiction in the Renaissance”, pp. 38-41.

46. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 245-246.

47. Cfr. Elliott, *The Apocryphal New Testament*, p. 84.

crifo recorre a um artifício popular para validar o seu relato: em alguns manuscritos, o texto se abre com duas cartas, uma delas atribuída a ninguém menos que São Jerônimo.

O grande nome por trás da Vulgata teria achado por bem traduzir para o latim um novo original em hebraico de São Mateus, uma revelação inicialmente não destinada ao público geral, mas cujo conhecimento se tornava necessário diante das heresias do tempo – assim se explicando o porquê de aquelas narrativas não terem sido incluídas no evangelho canônico de Mateus. Uma das cenas mais conhecidas desse evangelho é a adoração do boi e do burro, que se tornaram personagens do presépio, presentes em pinturas e até em músicas natalinas.⁴⁸ Essa e outras cenas da natividade e da infância foram representadas, por exemplo, na cruz esmaltada de Pascoal I (cerca de 817-824), um famoso relicário da coleção do Vaticano que conteria um fragmento da cruz de Cristo.

Praticamente todas as cenas desse relicário têm paralelos nos apócrifos: a anunciação e a visita de Maria a Isabel no alto; a viagem a Belém no braço esquerdo da cruz; a natividade no centro, com a adoração do boi e do burro, além de duas parteiras e de um José de cabelos brancos; a visita dos reis magos no braço direito, não sendo Jesus mais um bebê; a apresentação de Jesus no Templo na parte inferior, seguida do batismo.⁴⁹ O conjunto das imagens citadas serve, portanto, de ilustração para a iconografia que Saramago vai, em certa medida, recriar. Não posso afirmar se, nos trechos aqui analisados, o escritor tinha, além do texto em si, um repertório de imagens específico em mente; o relicário apresentado tem a função apenas de referência hipotética. Façam essas imagens parte ou não do repertório de Saramago, é fato

48. É desse apócrifo que provém, por ex., o verso “Ox and Ass before him bow” da tradicional canção “Good Christian Men, Rejoice”, no arranjo de John Mason Neale para a melodia medieval de “In dulci jubilo” (ver Cartlidge e Elliott, *Art and the Christian Apocrypha*, pp. 18, 238).

49. Baseei-me sobretudo em Cartlidge e Elliott, que analisam esse relicário (*ibid.*, pp. 74-77).

que a narrativa procura constantemente fixar momentos, descrever cenas, desenhar e pintar com palavras, chamando a atenção tanto para o além-texto quanto para o seu próprio esforço em fazê-lo.

É o caso de cenas como as da viagem de José e Maria a Belém, apresentadas ora pelo olhar do narrador, ora pelo olhar das personagens. Nesse episódio, é recriada a aparição do anjo que, no *Evangelho do Pseudo Mateus*, surge diante do casal e repreende José pelo modo como tratara a jovem. No romance, José e Maria viajam em caravana – havendo embasamento apócrifo para uma tal comitiva na viagem ao Egito –,⁵⁰ e em dado momento José olha para trás, para o grupo das mulheres, e vê, “caminhando ao lado dela, um homem alto, [...] e era [...] o mendigo que nunca pudera ver [...], ele lá estava, presença insólita, incongruência total, sem nenhuma razão para encontrar-se ali”⁵¹. A presença angelical constante nos apócrifos e na produção artística herdeira das suas narrativas repercute no romance, em cenas análogas, retratadas, porém, em tons mais sombrios, a partir dessa figura do anjo-Pastor que faz José tremer “da cabeça aos pés”⁵².

No trecho final dessa viagem, quando José e Maria estão sozinhos, uma cena específica é fixada, no momento em que “Maria vai quase desmaiada, [...] José tem de ampará-la, e ela, para poder segurar-se melhor, passa um braço por cima do ombro dele, pena que estejamos no deserto e não esteja aqui alguém para ver tão bonita imagem, tão fora do comum”⁵³. Lembre-se de que os evangelhos canônicos não descrevem a jornada de Nazaré a Belém, apenas Lucas a menciona de passagem (Lc. 2:4), não constando que Maria tivesse viajado montada num burro: essa personagem é apócrifa. O episódio é relativamente raro na iconografia cristã, supõe-se que por causa da duplicação com a viagem da fuga ao Egito, a única mudança estando na figura de Maria grávida

50. Conforme relatado, por ex., no *Evangelho do Pseudo Mateus* (cap. XVIII).

51. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 63.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*, p. 78.

ou com um bebê no colo.⁵⁴ O *Evangelho* também recupera e explora cenas raras, e o trecho sugere uma *ekphrasis*.

Como nos apócrifos da natividade, é numa cova nos arredores de Belém que Maria dá à luz no romance, com o auxílio de uma personagem herdada do *Evangelho do Pseudo Mateus*: a escrava e parteira Zelomi, que depois reaparecerá na jornada de Jesus. Foi o *Protoevangelho de Tiago* que introduziu duas parteiras na narrativa do nascimento de Jesus, uma primeira não nomeada e outra chamada Salomé, que chega depois, querendo tirar a prova da virgindade de Maria: por causa dessa impertinência, sua mão sai carbonizada, mas ela é curada por intervenção de um anjo que a instrui a tocar em Jesus, sendo esse o seu primeiro milagre.

O *Evangelho do Pseudo Mateus* altera um pouco o relato e dá nome às duas parteiras: Zelomi e Salomé. Ambas tocam na mãe de Jesus (Salomé, ao duvidar, fica aqui com a mão seca), mas a função das duas não é ajudar Maria no parto, que ocorre antes mesmo de elas chegarem, sem sangue nem dores: elas estão ali para testemunhar o caráter perpétuo da virgindade de Maria; nas palavras de Zelomi, “virgem concebeu, virgem deu à luz e virgem depois permaneceu”.⁵⁵

As duas parteiras deixaram a sua marca na iconografia cristã – como na já referida cruz esmaltada –, e o *Evangelho* adota a parteira Zelomi, tornando-a testemunha também, mas de um parto dessacralizado. Ela chega dizendo “coragem, depois pôs-se de joelhos entre as pernas abertas de Maria, que assim têm de estar abertas as pernas das mulheres para o que entra e para o que sai, Zelomi já perdera o conto às crianças que vira nascer, e o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres”.⁵⁶ Em meio a sombras, em oposição à luz que, no *Evangelho do Pseudo Mateus*, inundara a cova assim que

54. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, tome II: Nouveau Testament*, pp. 216-217.

55. “Virgen concibió, virgen dio a luz y virgen quedó después” (Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 203).

56. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 81.

Maria pusera os pés nela, “o filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. [...] Envolto em panos, repousa na manjedoura, não longe do burro”.⁵⁷

Há que notar que o romance não substitui os evangelhos canônicos pelos apócrifos; os relatos bíblicos permanecem sendo a base da narrativa. Os apócrifos operam como uma fonte complementar, de que se aproveitam personagens, narrativas e imagens. Ao mesmo tempo, os relatos que têm sido analisados aqui são representativos de certa tradição de leitura a que a narrativa de Saramago também vai reagir, de modo que não se pode dizer que o romance contraponha os apócrifos ao cânone, usando os primeiros para desconstruir o segundo. Em diferentes momentos, a narrativa se opõe a ambos e, de maneira particular, à leitura ortodoxa e apologética do cânone que tais apócrifos encarnam: esses textos formam, nesse sentido, um segundo cânone, não oficial, mas legitimado e legitimador, a cuja hermenêutica o romance não se submete.

A desconstrução dessa tradição passa pela insistência no humano e no que é próprio do humano, passa pela ironia e pelo riso, em oposição à seriedade com que muitas narrativas apócrifas se constroem, justificando dogmas e práticas religiosas, tornando cada elemento alvo de veneração: é o caso até do prepúcio de Jesus, a que o *Evangelho árabe da infância* dedica um capítulo.

Esse apócrifo (século V ou VI) traz apenas uma parteira, sem nome, que depois de um milagre decide permanecer ao lado de Jesus até o fim da vida e que está, portanto, presente quando da circuncisão: é ela quem recolhe a pele circuncidada (“outros dizem que foi o cordão umbilical”) e a coloca num frasco com bálsamo de nardo.⁵⁸ Ela instrui o filho, que era perfumista, a não vender aquele frasco nem por trezentos

57. *Ibid.*, pp. 81-82.

58. “Otros dicen que fue el cordón umbilical” (Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 305).

denários, e este será o mesmo bálsamo com que “Maria, a pecadora”, vai lavar os pés de Jesus. O narrador do *Evangelho* fala da relíquia do prepúcio como se fosse um comentador, como se trouxesse uma nota de rodapé para o corpo do texto:

No oitavo dia depois do nascimento, levou José o seu primogénito à sinagoga para ser circuncidado, e ali o sacerdote cortou destramente, com uma faca de pedra e a habilidade de um prático, o prepúcio da chorosa criança, cujo destino, do prepúcio falamos, não do menino, daria por si só um romance, contado a partir desse momento, em que não passa de um pálido anel de pele que apenas sangra, e a sua santificação gloriosa, quando foi papa Pascoal I, no oitavo século desta nossa era [*sic*]. Quem o quiser ver, hoje, não tem mais do que ir à paróquia de Calcata, que está perto de Viterbo, cidade italiana, onde relicariamente se mostra para edificação de crentes empedernidos e desfrute de incréus curiosos.⁵⁹

A explicação sobre o destino do santo prepúcio parece se basear nas informações dadas por Otero em nota ao *Evangelho árabe da infância*.⁶⁰ O comentário de Otero é, porém, antigo e não foi atualizado, visto que o prepúcio de Calcata (outras igrejas já alegaram ter a relíquia, hoje fora de moda) teria sido roubado em 1983.⁶¹ É certo que a relíquia “daria por si só um romance”, e o modo como o *Evangelho* se preocupa

59. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 86-87. Pascoal I, o mesmo da relíquia da cruz esmaltada, nasceu de fato no século VIII, mas foi papa no século IX.

60. “Nuestro apócrifo [...] nos da el detalle interesante del ‘santo Prepucio’. [...] Es curioso [...] notar que esta ‘santa reliquia’ vino a Roma en la alta Edad Media y que fue depositada en un relicario precioso con esmaltes representativos de la infancia del Señor, en tiempo del papa Pascual I (817-824). Mientras el relicario se conserva aún en el Museo Sacro Vaticano, la reliquia fue robada en el saco de Roma (1527), de donde pasó a la parroquia de Calcata, cerca de Viterbo, donde actualmente se encuentra” (Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 306).

61. Farley, *An Irreverent Curiosity: In Search of the Church’s Strangest Relic in Italy’s Oddest Town*, n.p.

em descrevê-la e comentá-la, via prolepse, é emblemático do acervo referencial que se quer estabelecer, um acervo que vai para além dos textos, mesmo quando eles são o ponto de partida: o romance responde a narrativas escritas, mas também a representações, a interpretações que delas foram feitas e a práticas que elas geraram.

Quando há diferenças ou mesmo discrepâncias entre os evangelhos canônicos e apócrifos, o romance costuma seguir as linhas gerais dos primeiros. Por exemplo, o ministério de Jesus só começa depois de alcançada certa idade, e o *Evangelho* justifica esse início a partir de um encontro com Deus. Criança, Jesus não fará nenhum dos muitos milagres que os apócrifos lhe atribuíram nem terá nada de excepcional, fato que Maria vai notar quando é, enfim, avisada da paternidade divina de Jesus: “um filho do Senhor, mesmo tendo-me a mim como mãe, dá-vamos por ele logo ao nascer, e quando crescesse teria, do mesmo Senhor, o porte, a figura e a palavra, ora, ainda que se diga que o amor de mãe é cego, o meu filho Jesus não satisfaz as condições”.⁶²

Seguindo essa lógica narrativa, um dos milagres da infância vai se reproduzir apenas na fase adulta: os doze passarinhos de barro a que Jesus, com cinco anos, dá vida no *Evangelho do Pseudo Tomé* serão moldados por um Jesus já adulto, dirigindo-se diretamente a Tomé, a personagem da dúvida, que precisa de provas para crer (Jo. 20:24-29).⁶³

O exercício de expansão e recriação de personagens e narrativas revela, por conseguinte, uma costura textual e iconográfica ativa, cuidada, que excede em muito a mera alusão. Textos, representações iconográficas, objetos sagrados estão presentes ali, carregando consigo parte da sua história e da sua materialidade histórica. Nesse sentido, Saramago atua como um autor apócrifo tardio, escrevendo com uma pilha de referências ao lado: o cânone bíblico no topo, seguido de outros apócrifos tornados canônicos pelo tempo, aos quais se somam

62. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 312.

63. *Ibid.*, pp. 399-400; Otero, *Los evangelios apócrifos*, pp. 279-280.

ainda imagens e relíquias de tradição posterior, inseridas com alguma anacronia na narrativa, mas obedecendo à finalidade teológica do evangelista.

A presença apócrifa provavelmente vai muito além do que já foi dito, e diferentes escritos podem ter influenciado de alguma forma o romance, direta ou indiretamente. O *Evangelho armênio da infância*, por exemplo, apresenta uma família com três irmãos, Lázaro, Marta e Maria.⁶⁴ Já nos *Atos de Pilatos*, além de encontrarmos diálogos expandidos entre Jesus e Pilatos, como ocorre no romance, vemos os acusadores de Jesus falando sobre a sua parte de culpa no massacre dos inocentes.⁶⁵

Detenho-me ainda em um último exemplo de recriação propriamente, talvez mais sutil, e por isso mesmo revelador do modo como certas cenas são realocadas, com a narrativa ressignificando os sentidos originais, mas também tirando proveito da força de textos fundadores do imaginário cultural, que há muito tempo contavam histórias e buscavam fazê-lo bem, de maneira chamativa e cativante.

O *Protoevangelho de Tiago* é um clássico nesse sentido, e um trecho desse livro mostra que não foi o cinema ou a ficção científica que inventou o efeito da cena congelada (*stasis*). Nessa narrativa, há uma teofania em que o tempo para na iminência do nascimento de Jesus, e assim Deus se manifesta a José e ao mundo. Depois que José deixa Maria na cova, a narração se altera de repente, e José começa a descrever a sua própria experiência:

E eu, José, comecei a andar, mas não podia avançar; e quando ergui os olhos para o espaço, pareceu-me ver o ar como se estivesse trêmulo de assombro; e quando fixei o olhar no firmamento, encontrei-o estático e os

64. Segundo esse apócrifo, durante o exílio no Egito a família sagrada passa três meses na casa de Eleazar, pai de Lázaro, Marta e Maria (Peeters, *Évangiles apocryphes II : l'Évangile de l'enfance*, p. 177).

65. "Tu nacimiento en Belén trajo como consecuencia una matanza de niños" (Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 404).

pássaros do céu imóveis [...]. Havia também umas ovelhas sendo arrebahadas, mas não davam um passo [...], e o pastor levantou a mão direita para bater nelas com o cajado [...], mas ficou com a mão estendida no ar. E, ao voltar os olhos para a correnteza do rio, vi como uns cabritinhos punham nela o focinho, mas não bebiam. Em suma, todas as coisas estavam por um momento apartadas do seu curso normal.⁶⁶

No romance, a teofania testemunhada por José se reproduz, mas é outro o milagre e outros são os meios pelos quais ele se realiza: a revelação da presença divina precede não um parto imaculado, mas a concepção carnal de Jesus. Saramago constrói a sua própria cena estática quando José, cedo pela manhã, fazendo as suas primeiras orações, sai de casa e depara-se com um céu como nunca o vira antes:

Era a hora em que o crepúsculo matutino cobre de cinzento as cores do mundo. [...] Olhou José o céu, e em seu coração pasmou. O sol ainda tarda a despontar, não há, por todos os espaços celestes, o mais lavado indício dos rubros tons do amanhecer, sequer uma pincelada leve de róseo ou de cereja mal madura, nada, a não ser, de horizonte a horizonte, [...] uma cor única de violeta. Encheu-se-lhe o coração de temor, imaginou que o mundo ia acabar, e ele posto ali, única testemunha da sentença final de Deus, sim, única, há um silêncio absoluto na terra como no céu, nenhum rumor se ouve nas casas vizinhas, uma voz que fosse, [...] um sopro de vento, o balido duma cabra, o ladrar dum cão, Por que não cantam os galos, murmurou [...]. Então o céu começou a mudar. [...] A manhã subia-se,

66. “Y yo, José, me eché a andar, pero no podía avanzar; y al elevar mis ojos al espacio, me pareció ver como si el aire estuviera estremecido de asombro; y cuando fijé mi vista en el firmamento, lo encontré estático y los pájaros del cielo inmóviles [...]. También había unas ovejas que iban siendo arreadas, pero no daban un paso [...], y el pastor levantó su diestra para bastonearlas [...], pero quedó su mano tendida en el aire. Y, al dirigir mi vista hacia la corriente del río, vi cómo unos cabritillos ponían en ella sus hocicos, pero no bebían. En una palabra, todas las cosas eran en un momento apartadas de su curso normal” (*ibid.*, pp. 159-160).

expandia-se, e em verdade era uma visão de beleza quase insuportável, duas mãos imensas soltando aos ares e ao voo uma cintilante e imensa ave-do-paraíso [...]. Um sopro de vento ali mesmo nascido bateu na cara de José, [...] ou isto que assim lhe parecia não era mais do que o aturdimento causado por uma súbita turbulência do sangue, o arrepio sinuoso que lhe estava percorrendo o dorso como um dedo de fogo, sinal de uma outra e mais insistente urgência.⁶⁷

O céu, “onde é sabido que Deus habita”,⁶⁸ é um elemento importante da composição de pinturas religiosas e vai ser destacado repetidas vezes no romance. Ele é pintado aqui com “uma cor única de violeta” que atesta a presença divina, ainda que casual, segundo o anjo que aparece a Maria: “o Senhor só ia a passar, quem estivesse a olhar tê-lo-ia percebido pela cor do céu”.⁶⁹ O firmamento de Saramago, o gesto de interromper por um momento o fluxo das coisas para precipitá-las em seguida, o arrebatamento diante do que se desenha como um fenômeno excepcional, tudo isso tem precedentes, revisitados e relidos, enfim, com os olhos provocativos de outro tempo: “a obra literária, como eu a entendo, uma obra artística em geral, tem que ter, ainda que apenas implicitamente, uma contestação, porque, de contrário, ficamos a gloriar infinitamente”.⁷⁰

A pinacoteca do *Evangelho*

Entre os tantos atributos que fizeram a fama do *Evangelho*, o romance é conhecido pelo seu atípico primeiro capítulo e pelo diálogo ali estabelecido com Dürer, o famoso gravador alemão de quem Sara-

67. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 23-24.

68. *Ibid.*, p. 423.

69. *Ibid.*, p. 311.

70. Saramago em entrevista a Arias, *José Saramago: o amor possível*, p. 41.

magos tomou emprestada uma representação da crucificação de Cristo para marcar o início de uma narrativa que, em muitos pontos, vai se distanciar daquela cena clássica. A intermedialidade é manifesta, com consequências para a estruturação e para o desenvolvimento da narrativa, e ela já foi explorada diversas vezes, ainda que não tenha sido este o conceito a nortear tais reflexões.

A presença de Dürer foi destacada desde a época do lançamento do livro, sendo com frequência mencionada em entrevistas, e Saramago chegou a dar a sua chave de leitura, explicando que a “descrição minuciosa de uma gravura de Dürer [...] tem um sentido: é como se eu dissesse aqui está a representação tópica deste acontecimento, agora vamos contar a história”.⁷¹

O diálogo com a iconografia presente no *Evangelho* não se restringe, porém, a uma imagem nem mesmo a uma só *ekphrasis*. A descrição inicial da obra de Dürer dá o tom do romance; ela pode ser vista como um longo *incipit* que, como n’*O ano*, é retomado no igualmente longo *explicit* da última crucificação do *Evangelho*, com a qual a narrativa se fecha.

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

Num primeiro momento desta análise, será destacada a presença de uma iconografia dita cristã, tomada aqui numa acepção bastante

71. Em resposta a Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 10.

ampla, como um conjunto de obras de arte que se construíram em diálogo com uma tradição e com uma hermenêutica religiosa, sobretudo católica – embora, mesmo nesse ponto, nem sempre seja possível estabelecer uma linha divisória muito rigorosa, a começar porque o próprio Dürer, o representante em princípio nomeável dessa iconografia no romance, mostrou-se simpático ao seu contemporâneo Lutero e à Reforma protestante que então causava furor em seu país.⁷²

Seja como for, é importante ressaltar que a tradição iconográfica em questão tem que ver com o cristianismo e não com o judaísmo, que não vai nem poderia marcar presença nesse caso, seja porque as personagens judias dos evangelhos tornaram-se emblemas de outra religião, seja porque não são próprias da arte judaica religiosa imagens dessa natureza: o aniconismo é a regra na religião judaica, que não admite a representação de figuras humanas, não havendo desenhos e gravuras de palestinos do século I para servir de inspiração a criações modernas.

A ênfase estará, portanto, no diálogo com a tradição e com motivos iconográficos, e não na identificação propriamente de imagens específicas. Trata-se de mostrar o quanto o romance reconstrói cenas, temas e mesmo traços de personagens clássicas da pintura, com a ressalva de que, para além de Dürer, a narrativa não explicita o seu exercício de *ekphrasis* de outras obras.

Aqui também um cuidado extra é necessário, pois, depois daquela abertura com Dürer (ou sua escola), é grande a tentação de buscar estampas e pinturas ao longo da narrativa, com o risco de superinterpretação em afirmações peremptórias. É o que se vê, por exemplo, em uma das poucas obras já dedicadas exclusivamente a esse romance e produzidas em contexto acadêmico, segundo a qual, “além do episódio da crucificação de Cristo [...], dois outros episódios do livro, os primeiros passos de Jesus e João Batista no deserto, guardam profundas relações com, respectivamente, *A madona da serpente* e *São João Batista*

72. Cfr. Bax, *Albrecht Dürer aux anciens Pays-Bas : journal de voyage*, pp. 33, 106-109.

de Caravaggio”.⁷³ Nenhuma análise dessa relação é feita, e aquelas cenas dos primeiros passos de Jesus e João Batista ficam por identificar, sendo certo que João Batista entra efetivamente em cena no *Evangelho* apenas uma vez, já adulto, no episódio do batismo. Quanto a Jesus, a sua infância, como se viu, é desprovida dos milagres e das serpentes simbólicas dos apócrifos que muito provavelmente influenciaram Caravaggio.

Mesmo que não seja possível nomear, no *Evangelho*, todo um acervo de obras e artistas da história da arte, não há dúvidas de que a tradição iconográfica em questão marcou Saramago e ressoa no romance, e isso desde o momento em que ele ganhou os seus primeiros contornos. Em um dos apontamentos dos materiais preparatórios do *Evangelho*, Saramago descreve uma revelação que, afinal, faz sentido ter ocorrido num país como a Itália: “Bolonha, 12 de Abril de 1989, de manhã. Pinacoteca. Evidência súbita, iluminação, deslumbramento (quase). A história encontrou os seus principais pontos de apoio e de ligação.”⁷⁴ A narrativa final do *Evangelho* vai ecoar não necessariamente as obras desse acervo bolonhês, mas algo da tradição na qual muitas delas se inscrevem: é como se Saramago se associasse a Dürer, Tiziano, Rubens e tantos outros que, respondendo a convenções, utilizando-as a seu favor, buscaram pintar cenas que fossem ao mesmo tempo bem conhecidas e novas.

Outra parte da pinacoteca do romance é identificável e os seus pintores, nomeáveis, e isso graças ao que ficou registrado da oficina de Saramago em materiais preparatórios. Analisadas num segundo momento, as obras em questão, algumas delas alvo de detalhadas *ekphrasis*, não levam a assinatura antiga e canônica dos grandes mestres, mas foram igualmente importantes para a construção do *Evangelho*, emprestando-lhe mais detalhes e cores que Dürer, por exemplo. Esse é

73. Ferraz, *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*, p. 37. Ferraz ainda vê três gravuras de Dürer no primeiro capítulo do *Evangelho*: “*Madalena abraçada à cruz, A grande crucificação e A crucificação*”; novamente, porém, nenhuma justificativa para essa conclusão é dada.

74. Saramago, “Calendarização do romance”, acervo FJS, p. 1.

o tipo de material que, talvez, dada a sua natureza menos prestigiosa – não estamos mais falando de obras capitais de museus –, dificilmente seria a primeira referência citada por um autor quando perguntado sobre as suas influências. O que é uma pena: reconhecer e estudar esse tipo de diálogo ajuda a entender o quanto a ficção é feita de materiais tão diversos quanto inusitados, e isso vale para Saramago, mas provavelmente para muitos outros escritores e artistas também.

Trata-se de revelar e analisar, portanto, uma referência ainda não estudada do *Evangelho*, mas que esteve presente em uma parte significativa do processo de fabricação do romance. Felizmente foi possível identificar várias das ilustrações de um mesmo livro de que o escritor se serviu, e que foram essenciais para uma parte da reconstituição de episódios e espaços do *Evangelho*, assim como para a construção de personagens: até Deus herdou certos contornos dessa referência.

O museu de um livro, como se viu n’*O ano*, não é feito só de clássicos. Qualquer que seja a natureza das obras que o compõem, todas elas ganham, enfim, outra vida nesse empréstimo e na recriação de que são alvo.

Doces legendas de religião amável: a sobreposição iconográfica

Como ocorre com os textos apócrifos, não poucos episódios bíblicos canônicos são mais conhecidos por telas que, ao longo da história da arte, fixaram certas cenas, do que pelos textos que, em princípio, lhes serviram de inspiração. A chamada última ceia, relatada sem muitos detalhes narrativos pelos quatro evangelhos canônicos e pela primeira carta aos Coríntios – do cenário, sabemos apenas que se tratava de “uma grande sala mobiliada, no andar de cima” de uma casa (Lc. 22:12) –, é dos exemplos mais clássicos: a imagem que temos de uma longa mesa com Jesus no centro, cercado por discípulos agitados, num refeitório forrado de tapeçarias e uma paisagem ao fundo, provém de Leonardo da Vinci, não da Bíblia.

É certo que muitos outros artistas propuseram a sua própria interpretação do mesmo episódio, de Dürer a El Greco e Tintoretto, com frequência seguindo a convenção de dispor todas ou a maioria das personagens num mesmo lado da mesa, mas, por alguma razão, a versão de Da Vinci se impôs como referência máxima: quando o assunto é a última ceia – expressão que, aliás, não consta de nenhum dos livros neotestamentários citados –, não só tendemos a imaginar o episódio em termos de pintura, como, em geral, pensamos naquela pintura.

Assim, quando, em *Ensaio sobre a cegueira*, uma “voz desconhecida” descreve um quadro que é vários, parece não haver dúvidas – para os cegos, para os leitores – sobre a assinatura de alguns deles, mesmo quando os detalhes são ínfimos: “E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil”⁷⁵

De novo, está em questão o poder de remissão e construção cognitiva próprio do cânone, que muitos escritores souberam explorar. Theodore Ziolkowski demonstra, por exemplo, o modo como uma festa no sanatório de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, se estrutura a partir da última ceia, e esse tipo de recriação é próprio do gênero narrativo que ele define como transfiguração ficcional de Jesus: narrativas em que as personagens e a ação são significativamente moldadas por figuras e acontecimentos associados à vida de Cristo.⁷⁶

Outro exemplo, talvez menos transfiguracional, e um tanto mais sutil e blasfemo, poderia ser o trecho d’*O crime do padre Amaro* em que os padres de Leiria e o beato Libaninho se reúnem em torno da mesa do abade da Cortegaça, aniversariante do dia e famoso por sua cabidela de caça. O excesso, os diálogos, os “arrotos formidáveis” das personagens não são os mais piedosos, e a essa cena Eça opõe, “sobre

75. Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, p. 128.

76. Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus*, pp. 3-6, 26.

a cómoda”, cercado dos dois lados por “simpáticos santos”, um Cristo que “perfilava tristemente contra a parede o seu corpo amarelo, coberto de chagas escarlates”, todos eles lembrando “legendas mais doces de religião amável”.⁷⁷ Tantas cenas de refeição, pelo modo como são configuradas, pelas ações das personagens, pelos símbolos recuperados, podem ser lidas a partir da chave do episódio bíblico da última ceia. A questão que coloco é: qual seria, exatamente, a ceia sendo reconstruída? Ou: quais seriam essas “legendas mais doces de religião” a que se está aludindo?

A pergunta é retórica, e talvez não haja uma resposta definitiva para ela. Trata-se, porém, de destacar a presença de uma referência não apenas bíblica, mas iconográfica que, direta ou indiretamente, tem muito potencial para influenciar quem quer que se ponha a dialogar, por exemplo, com aquela clássica refeição entre homens. Essa sobreposição de referências e *media* ocorre com vários outros episódios bíblicos, do Antigo ao Novo Testamento, e é natural que um romance que se constrói diretamente a partir das narrativas evangélicas seja influenciado pela tradição iconográfica que ajudou a tornar toda aquela história tão conhecida.

No *Evangelho*, há diálogos evidentes e evidenciados pelo narrador, sobretudo na cena com a qual o romance se abre; há ainda reconstruções mais sutis e transfiguracionais, que não correspondem a *ekphrasis* nem remetem necessariamente a uma pintura específica. Nesses dois tipos de diálogo intermediático, destaca-se o modo como o romance propõe e enuncia a sua revisitação iconográfica, comentando-a, imitando aquilo que lhe é próprio, reinventando-a, questionando-a também.

É difícil saber com absoluta certeza se a narrativa descreve efetivamente outra obra de um artista canônico além de Dürer. Todavia, o que não faltam são cenas que recuperam motivos cristalizados pela iconografia dita cristã. Ou seja, para além da intertextualidade direta

77. Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 303.

com o texto bíblico, há ao mesmo tempo elementos que, mesmo quando não excedem aquele intertexto, são próprios de representações que se inspiraram nele.

É nesse sentido que falo em sobreposição iconográfica, como se ao texto bíblico presente na narrativa se somasse uma pintura clássica correlata. Por isso os exemplos que serão dados não são mais do que isso, modelos possíveis e representativos de temas múltiplas vezes explorados. É também graças à repetição desses temas, ao fato de eles serem tão comuns, ilustrando, por exemplo, painéis e vitrais até de pequenas igrejas católicas, que o diálogo de um texto com a iconografia cristã pode ser tão profícuo: a referência é rapidamente ativada com poucas palavras, todo um cenário é de imediato pintado com a mera menção a personagens e situações-chave.

A facilidade de ativação desse tipo de imagem bíblico-iconográfica por parte do leitor é particularmente importante quando um dos objetivos da narrativa é recriá-la: é preciso reconhecer a estrutura da cena canônica para melhor entender o seu deslocamento. De novo, a última ceia serve de exemplo. No *Evangelho*, ela é transposta para outro contexto: daquele grupo de homens passa-se a Jesus e Maria de Magdala, sentados “no chão, frente a frente, com uma luz no meio, o que sobrava da comida”.⁷⁸ O gesto de Jesus, tão conhecido, repetido a cada eucaristia, recupera a cena bíblica original, ao mesmo tempo que deixa claro que está em questão uma nova pintura, um novo sacramento, blasfemo, talvez, dado o contexto, mas não menos ambicioso: “Jesus tomou um pedaço de pão, partiu-o em duas partes, e disse, dando uma delas a Maria, Que este seja o pão da verdade, comamo-lo para que creiamos e não duvidemos”.⁷⁹

As duas personagens são bons exemplos do diálogo com a iconografia que se pode ler no romance, atentando-se para um movimento

78. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 308.

79. *Ibid.*

tanto de remissão a um motivo pictórico tradicional quanto de recriação formal e temática. O primeiro encontro de Jesus e Maria de Magdala já é construído com gestos e cenas que, provindo dos evangelhos, em alguns casos ecoam interpretações e motivos representativos, quando não canônicos, da pintura.

Lembre-se de que Jesus bate à porta de Maria de Magdala, e é ela quem lava os seus pés machucados, um gesto que certa tradição posterior, incluindo alguns apócrifos, passou a atribuir àquela personagem: Maria Madalena é comumente identificada com a “pecadora arrependida” de Lucas 7, uma mulher não nomeada que lava os pés de Jesus com um vaso de um perfume caro e, chorando, enxuga-os com os seus cabelos (Lc. 7:36-50). No capítulo seguinte desse evangelho, faz-se menção a algumas das mulheres que acompanhavam Jesus e os Doze, entre as quais “Maria, chamada Madalena, da qual tinham saído sete demónios” (Lc. 8:2), que ficou, portanto, associada à pecadora do vaso de alabastro com perfume.

Episódios semelhantes são narrados nos outros evangelhos: Mateus e Marcos falam que Jesus estava em Betânia quando “uma mulher” derrama perfume na sua cabeça (Mt. 26:7, Mc. 14:3), ao passo que João relata que Maria, irmã de Marta e Lázaro, unge os pés de Jesus em Betânia (Jo. 12:3). Ou seja, há provavelmente ao menos três cenas e três mulheres diferentes, reunidas em uma mesma personagem em pinturas⁸⁰ e no romance de Saramago. A pintura, afinal, também pode ser uma forma de *Midrash*, e os retratos de Maria Madalena, como aqueles que seguem o motivo da Madalena penitente ou arrependida (a exemplo da *Santa Maria Maddalena* de Tiziano Vecellio),⁸¹ costumam incluir um vaso na composição, seja pela unção de Jesus ainda em vida, seja porque ela teria ido ungir o corpo de Jesus no túmulo.

80. Murray et al., “Magdalene, Mary, Saint”, in *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, pp. 332-335.

81. Cerca de 1531-1535, Gallerie degli Uffizi.

Outros motivos podem ecoar no *Evangelho* pela inversão de gestos e sentidos: o simples fato de ser Maria de Magdala a tocar em Jesus, tratando das suas feridas, é significativo. De Giotto a Botticelli e Tiziano, não poucos artistas retrataram um Jesus se esquivando de uma Maria Madalena ajoelhada, estendendo-lhe a mão, conforme o motivo *Noli me tangere*, a tradução da Vulgata para “não me toques” e título de outra pintura de Tiziano.⁸²

A cena, fixada em telas, afrescos e painéis, provavelmente é mais conhecida do que o contexto do episódio bíblico, narrado por João em termos dramáticos: deixada sozinha perante o túmulo vazio de Jesus, Maria chora, até que ela vê Jesus e, quando enfim o reconhece, ouve dele aquela enigmática frase (Jo. 20:17), alvo de extensos debates exegéticos: afinal, por que Maria não deveria tocá-lo naquele momento, precisamente o convite feito a Tomé logo a seguir (Jo. 20:27)? No *Evangelho*, a ordem de Jesus é recontextualizada e dirigida à sua mãe, na cena em que ela lhe revela qual era o pesadelo e o peso da culpa de José: “Maria estendeu a mão para o filho, quis tocar-lhe, mas ele furtou o corpo, Não me toques, a minha alma tem uma ferida.”⁸³

Já o toque de Maria de Magdala vai se materializar e será decisivo no romance, ocorrendo precisamente quando ela se depara com um Jesus machucado, outra imagem iconográfica importante. O motivo do “homem das dores” ou “varão de dores” (*Virum dolorum*) é clássico: um Jesus de olhar sofrido, semidesnudo, deixando ver as chagas da cruz – cena a não ser confundida com o motivo *Ecce homo*, tradução da Vulgata para as palavras de Pilatos ao apresentar Jesus, flagelado, ao povo (Jo. 19:15).

O tema do homem das dores reforça o quanto esse tipo de iconografia costuma se associar à hermenêutica cristã: a expressão, que intitula uma série de desenhos e uma pintura de Dürer (“Cristo como

82. *Noli me tangere*, de Tiziano Vecellio (cerca de 1514, National Gallery).

83. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 188.

o homem das dores”),⁸⁴ provém de um versículo de Isaías, lido por aquela tradição como uma profecia dos padecimentos do Messias, que seria “desprezado e evitado pelos homens, como homem das dores [...], ferido por Deus e humilhado” (Is. 53:3-4). A tradição talmúdica, por sua vez, lia esse capítulo no tempo passado que lhe é próprio, identificando aquele “servo” sofredor com Moisés, por exemplo.⁸⁵

Em Saramago, o sofrimento de Jesus diante daquela que será a sua companheira ganha uma dimensão bíblica e pictórica, e Deus também tem parte nele: “Maria de Magdala serviu e ensinou o rapaz de Nazaré que [...] lhe viera pedir que o aliviasse das dores e curasse das chagas que, mas isso não o sabia ela, tinham nascido doutro encontro, no deserto, com Deus”.⁸⁶

Não significa, cabe insistir, que as pinturas citadas estejam presentes no *Evangelho*; o que está em questão é a sua representatividade temática e imagética, o modo como elas fixaram cenas e gestos que transcendem as narrativas evangélicas, complementando-as ou mesmo recriando-as. O homem das dores é uma personagem própria da iconografia religiosa, e um traço marcante dessa figura é atribuído, não sem ironia, ao Jesus do *Evangelho*: “este rio de agónicas lágrimas, digamo-lo já, irá deixar para sempre nos olhos de Jesus uma marca de tristeza, um contínuo, húmido e desolado brilho, como se, em cada momento, tivesse acabado de chorar”.⁸⁷

Mais de uma vez a imagem de um Jesus lacrimoso e sofredor será recuperada, como se o narrador desse uma piscadela ao leitor, chamando a sua atenção para a dramaticidade característica de certo tipo de representação. Aquele olhar dolente é estranhado até por Deus –

84. *Christus als Schmerzensmann*, de Albrecht Dürer (cerca de 1492-1493, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe).

85. Sotah 14a, *cf.* Coogan (org.), *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*, Is. 53, p. 1039.

86. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 283-284.

87. *Ibid.*, p. 223.

“Estás a chorar, perguntou Deus, Tenho os olhos sempre assim, disse Jesus” –, e ironizado pelo narrador, quando, após o encontro com Maria de Magdala, diz: “este homem que para cá vem não parece já sofrer, tirando aquela humidade dos olhos de que temos falado, mas que, se bem ponderarmos as causas possíveis, também poderia ser um efeito tardio do fumo dos sacrifícios, ou um arrebatamento da alma produzido pelos horizontes das altas pastagens”, entre outras razões.⁸⁸

Uma tal expressão de profundo sofrimento cabe à fixidez da pintura, mas ela não faz sentido o tempo todo no cotidiano de uma personagem que, numa narrativa terrena, não vive só amarguras; tendo Jesus já um pouco mais de experiência de vida, o narrador dirá: “quebrara-se-lhe a febre do olhar”.⁸⁹

O esforço de rever imagens cristalizadas ou mesmo de corrigir e atualizar mitos é próprio do gênero biografia ficcionalizada de Jesus, conforme tipologia de Ziolkowski, a que o romance de Saramago poderia ser associado. Trata-se de um tipo de “apócrifo moderno”, muito comum, dado que “cada geração produz vidas de Jesus adaptadas às circunstâncias e aos gostos da época”.⁹⁰ O *Evangelho* vai muito além do que se atribui a esse gênero, tendo igualmente episódios do que Ziolkowski denomina transfiguração ficcional, os quais, sendo moldados segundo acontecimentos da vida de Jesus, têm a função de prefigurar o destino do protagonista. Ocorre, porém, que essas cenas transfiguracionais não são recriadas no âmbito de outro enredo e com outras personagens, mas com frequência aparecem deslocadas na dinâmica interna da narrativa.

No que se refere àquilo que é próprio da biografia ficcionalizada, o *Evangelho* segue o padrão de proceder, como tantos outros fizeram, a uma detalhada recriação dos costumes da época e do cenário pelo qual

88. *Ibid.*, pp. 265, 291.

89. *Ibid.*, p. 323.

90. “Every generation produces lives of Jesus adapted to the circumstances and tastes of the times” (Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus*, pp. 13-17).

Jesus teria passado – um mundo nem sempre pintado nos tons mais objetivos pela iconografia cristã. Ou seja, nesse contexto, certa tradição de pintura pode servir como um contraponto canônico, que careceria de correção, conforme enunciado, por exemplo, por Giovanni Papini na abertura de sua *Storia di Cristo* (1921):

Jesus nasceu em um estábulo. Um estábulo – um verdadeiro estábulo – não é o pórtico resplandecente e elegante que os pintores cristãos imaginaram como o local de nascimento do Filho de Davi, como se tivessem vergonha de que o seu Deus pudesse ter repousado em um ambiente pobre e imundo.⁹¹

Descalzo também alude várias vezes a certa “tradição florida” de representação (ficha “Viagem a Jerusalém”), em trechos transcritos por Saramago. Assim, por exemplo, o “banquete nupcial celebrado num prodigioso salão de colunas de mármore [...] nada tem que ver com uma festa num povo da Palestina nos tempos de Jesus” (ficha “As bodas de Caná”).⁹²

O mesmo vale para a imagem de uma casa típica da época, sem luzes dramáticas nem personagens sagradas: “o pátio é a habitação comum que todos partilham e não temos que imaginar um ambiente místico em que as vizinhas de Maria fossem Santa Catarina e Santa Edviges” (ficha “A casa”).⁹³ Essa repintura do cenário e das personagens está presente no *Evangelho*, que não vai se basear em representações iconográficas clássicas quando o objetivo é recriar a Palestina do século I: ilustrações relativamente banais ou pouco conhecidas vão servir a esse propósito, como se verá.

91. “Jesus was born in a stable. A stable – a real stable – is not the bright and graceful portico that Christian painters have imagined as the birthplace of the Son of David, as if ashamed that their God should have rested amidst poor and unclean surroundings” (Papini, *The Story of Christ*, p. 1).

92. Descalzo, *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, v. I, p. 273.

93. *Ibid.*, p. 176.

Justiça seja feita, a tradição iconográfica sendo referida não se pretende histórica nem mesmo, dentro dessa acepção, realista. Em comparação com muitas recriações textuais da vida de Jesus, a pintura não tem tantas dificuldades em assumir os seus ditos floreios, o seu caráter alegórico, ilustrativo, ficcional até. Não por acaso, e isso é próprio da arte, essas representações com frequência vão transcender o domínio religioso em que foram produzidas e circunscritas.

O *Evangelho*, por maior que seja o seu esforço de recriação histórica de um tempo e de um espaço, assume-se desde o início como ficção e também vai valorizar certos atributos iconográficos, tomando-os de empréstimo, não prescindindo mesmo da dramaticidade de algumas cenas imortalizadas tanto pela pintura quanto pela escultura, podendo associar-se, por exemplo, à universalidade do sofrimento que esse cânone é capaz de refletir.

Veja-se como outros motivos iconográficos clássicos são úteis na leitura de uma das cenas mais pungentes do romance, aquela da morte de José sendo chorada por Jesus e Maria. O deslocamento narrativo é evidente: José morre com 33 anos, precisamente a idade com que Jesus teria sido crucificado segundo a tradição hermenêutica, embora isso não conste dos evangelhos – e pode-se pensar o quanto esse tipo de precisão serviu a artistas que retrataram Jesus adulto. No romance, José perde a vida em Séforis, sendo confundido e crucificado com rebeldes políticos, e há uma fundamentação histórica para esse episódio, pois consta que o governador romano Varo, em represália às revoltas judaicas, crucificou por aquela época cerca de 2 mil rebeldes, um dado que é comentado pelo narrador.⁹⁴

Mãe e filho saem em busca de José, e a narração será por um momento transferida para o Jesus adolescente quando ele enfim se depara com o corpo do pai:

94. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 167.

Pai, pai, di-lo com a esperança de que ele ali não esteja, di-lo com a dor de quem já o encontrou. Chegou às primeiras filas, alguns crucificados ainda estão dependurados, a outros retiraram-nos [...]. Jesus não vê o pai, o coração quer encher-se-lhe de alegria, mas a razão diz, Espera, ainda não chegámos ao fim, e realmente o fim é agora, deitado no chão está o pai que eu procurava, quase não sangrou, só as grandes bocas das chagas nos pulsos e nos pés, parece que dormes, meu pai, mas não, não dormes; não poderias, com as pernas assim torcidas, já foi caridade terem-te descido da cruz [...]. O rapazinho chamado Jesus está ajoelhado ao lado do cadáver, chorando, quer tocar-lhe, mas não se atreve, porém chega o momento em que a dor é mais forte que o temor da morte, então abraça-se ao corpo inerte, Meu pai, meu pai, diz, e outro grito se junta ao dele, Ai José, ai meu marido, é Maria que enfim chegou, exausta, vinha chorando já de longe porque já de longe, vendo parar-se o filho, sabia o que a esperava.⁹⁵

O principal motivo que ecoa aqui é o da lamentação de Cristo, uma cena que não é descrita nos evangelhos, mas que, desde o século XI, se tornou uma imagem devocional bastante popular.⁹⁶ Em geral, a composição é formada por um grupo de mulheres com João e José de Arimateia, no momento entre a deposição do corpo – outro motivo pictórico importante – e o sepultamento de Cristo. Há também composições com menos personagens, como a lamentação de Rubens, em que Maria e João envolvem o corpo de um Jesus que parece, apenas, dormir.⁹⁷ Provavelmente a cena de lamentação mais conhecida é uma escultura que desenvolve esse tema, mas que, dada a sua repercussão, se transformou num motivo iconográfico com identidade própria:

95. *Ibid.*, pp. 170-171.

96. Murray et al., "Lamentation Over the Dead Christ", in *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, p. 302.

97. *Beweinung Christi durch Maria und Johannes*, de Peter Paul Rubens (c. 1614-1615, Kunsthistorisches Museum de Viena).

trata-se da Pietà, cujo exemplo mais famoso é a estátua de Michelangelo.⁹⁸

No *Evangelho*, a inversão iconográfica é significativa. Naquela cena, não é Jesus a causa do lamento; a sua posição é a de quem abraça e chora um corpo querido e morto. Maria, por outro lado, recebe aqui o lugar que a iconografia lhe deu, indo muito além dos evangelhos canônicos, em que ela passa quase despercebida, sobretudo se em comparação com Maria Madalena – nenhum dos quatro evangelhos situa a mãe de Jesus, por exemplo, no episódio do sepulcro vazio, e apenas João a insere na cena da crucificação (Jo. 19:25-27). Certo é que ambos, mãe e filho, sofrem a dor conhecida e mil vezes pintada daqueles que ficaram para trás: um tema tão icônico, e talvez não seja por acaso o fato de que, em muitas pinturas de lamentação, as personagens, como Maria e Jesus no *Evangelho*, não têm auréolas, são apenas humanas.

Essa cena prefigura o destino de Jesus no romance, como o faz, de maneira mais marcante, o primeiro capítulo, que deixa claro que aquele evangelho não vai fugir à regra da cruz. Esse é, naturalmente, o diálogo iconográfico mais evidente do *Evangelho*. O objetivo aqui será insistir na chave de leitura da intermedialidade e de uma relação mais ampla, para além da abertura do livro, com a tradição pictórica sendo tratada, tradição esta que influenciou o modo como aquelas personagens e seus dramas são percebidos: depois de Da Vinci, Michelangelo e outros, quem quer que se proponha a redesenhar certas cenas não vai poder ignorar os ícones que aqueles mestres criaram.

Iniciar um romance com uma *ekphrasis* é, por si só, uma tomada de posição, uma forma de se associar a um outro tipo de representação e de lembrar que aquela história já foi contada muitas vezes, de muitas formas, e com detalhes diferentes. Mesmo não sendo diretamente referenciada em nenhum momento na narrativa, sabe-se que a escolha de

98. *Pietà*, de Michelangelo Buonarroti (1499, escultura presente na Basílica de São Pedro, Vaticano).

Saramago para as suas primeiras páginas recaiu sobre uma xilogravura atribuída a Albrecht Dürer (1471-1528), uma das várias crucificações de Cristo feitas por ele e/ou por seu ateliê. Em algumas edições, a gravura é usada como imagem pré-textual ou de capa.

Cabe um parêntesis sobre a forma e a autoria dessa obra. A técnica de gravura em questão compreende duas etapas: primeiro, um desenho é feito sobre um bloco de madeira, que é então entalhado por um gravador, em geral a mesma pessoa que fez o desenho. A gravura em madeira servia como matriz para uma reprodução em papel, razão pela qual pode haver várias estampas de uma mesma imagem. A análise de alguns dos blocos originais de Dürer preservados revelou, porém, o trabalho de mais de uma mão, e esse pode ter sido o caso da *Crucificação de Cristo* (*Kreuzigung Christi*) descrita por Saramago no *Evangelho*, atribuída à escola de Dürer pelo British Museum, que dispõe de uma estampa da gravura.⁹⁹

O Museu de Gravuras de Berlim (Kupferstichkabinett) tem duas versões dessa *Crucificação*: entre outras diferenças, uma delas traz uma minúscula personagem com um balde que, “quase apostamos, contém água com vinagre”,¹⁰⁰ conforme Saramago (figura 5). Na outra versão, essa figura desaparece, e vemos ainda Maria com uma espada cravada no peito.¹⁰¹ Os especialistas do Kupferstichkabinett também entendem que a atribuição a Dürer é polêmica e deve ser feita com ressalvas.

Dürer teve uma produção bastante eclética, mas esse artista alemão é conhecido sobretudo como gravador, e ele soube utilizar a imprensa, então nos seus primórdios, a favor da divulgação da sua obra.¹⁰² Suas gravuras tiveram e ainda têm uma repercussão impressionante, sendo populares na literatura portuguesa: Agustina Bessa-Luís, por exemplo,

99. Datada de cerca de 1495 e registrada no British Museum sob o n. 1918,0713.8.

100. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 18.

101. *Kreuzigung Christi*, da escola de Dürer (n. 472-112). Em geral, ambas as gravuras são datadas entre 1496 e 1500.

102. Dennery, “Préface”, in Préaud, *Albert Dürer : catalogue de l'exposition*, pp. VI-VII.

escreveu sobre a série de quinze xilogravuras de Dürer feitas para ilustrar o Apocalipse, numa publicação que traz uma tradução para o português desse livro profético.¹⁰³ Vergílio Ferreira, no romance *Em nome da terra* (1990), uma narrativa sobre envelhecer e morrer, dá um lugar simbólico a uma imagem descrita pelo narrador como “um desenho macabro que me fez quase sorrir. É de Dürer, [...] a Morte coroada e a cavalo [...]. É um esqueleto curvado com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalo esquelético com um chocalho.”¹⁰⁴



Figura 5. *Crucificação de Cristo*, escola de Dürer.¹⁰⁵

103. Bessa-Luís, *Apocalipse de Albrecht Dürer*.

104. Ferreira, *Em nome da terra*, p. 196.

105. © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin. KdZ/SZ/Inv.-Nr 112-1919.

O estilo de Dürer é singular e particularmente famoso pelo tratamento detalhado que dá a temas que são, com frequência, apocalípticos e macabros. É também para esse estilo que Saramago chama a atenção nas páginas iniciais do *Evangelho*, assim como para a materialidade do objeto sendo descrito, o que produz sentidos: conteúdo e forma são destacados, e a representação é descrita e comentada como representação. Ou seja, tão importante quanto a cena da crucificação propriamente é o fato de ela ser uma gravura, uma interpretação:

O sol mostra-se num dos cantos superiores do retângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, [...] lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada.¹⁰⁶

Valorizando a simetria do desenho, algo caro a Dürer, o narrador vai descrever, analisar e interpretar a gravura em um movimento circular da esquerda para a direita, até chegar ao centro e ao tema principal da composição, buscando ressaltar, a cada passo, aquilo que a torna única: um “gesto de compaixão intraduzível por palavras” da parte da primeira Maria, um “desenho mais complexo” na auréola da mãe de Jesus, a paisagem anacrônica do fundo, com “torres e muralhas, [...] umas empenas góticas, [...] um moinho” e até a presença de uma “lua em figura de mulher, com uma incongruente argola a enfeitar-lhe a orelha, licença que nenhum artista ou poeta se terá permitido antes e é duvidoso que se tenha permitido depois, apesar do exemplo”.¹⁰⁷

Ao mesmo tempo, o narrador assinala a configuração tópica da imagem, o quanto ela se associa a um motivo padrão, inúmeras vezes

106. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 11.

107. *Ibid.*, pp. 13, 15-16.

repetido, canônico e conhecido. Nesse sentido, a recuperação da mãe de Jesus será particularmente marcada:

Tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores e menores, destas iconografias, só um habitante doutro planeta, supondo que nele não se houvesse repetido alguma vez, ou mesmo estreado, este drama, só esse em verdade inimaginável ser ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas, embora só um deles, por imperativos do destino ou de quem o governa, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte.¹⁰⁸

Tempos, espaços e tradições diferentes são convocados já nessa abertura, antecipando conflitos de que o romance tratará nas suas listas de previsão do futuro: alude-se aqui ao planeta Palestina, onde aquele drama teria estreado no passado, sem sucesso, mas repercutindo, ao longo dos séculos, em outra parte considerável do mundo. Com isso fica dito que praticamente qualquer pessoa é capaz de reconhecer aquela cena, suas personagens, sua trama e mesmo a interpretação tradicional dela feita.

A gravura assume, assim, a dimensão de um cânone que, no romance, não é só bíblico e textual, e que servirá igualmente de referência para a narrativa, no seu constante movimento de adesão e oposição às referências que lhe servem de base: Maria será a mãe de Jesus, como também de numerosos filhos e filhas; Jesus será crucificado, mas com uma motivação diferente da que lhe costuma ser atribuída.

O romance em si obedecerá a uma estrutura circular, fechando-se com o mesmo episódio com que se iniciou. O último capítulo recria os eventos da paixão, mas pintada em outros tons: a ação é brusca, os acontecimentos se precipitam, como se inevitáveis, e embora o des-

108. *Ibid.*, pp. 13-14.

fecho seja a cruz, é como se o protagonista fosse outro. Ao longo da terceira parte do romance, Jesus cumpre mais ou menos, como mau ator, o destino que lhe fora antecipado por Deus, e isso até o momento em que a notícia da morte de João Batista lhe chega.

O motivo dessa morte vai causar revolta: o degolamento de João Batista nada teve que ver “com anúncios de Messias ou reinos de Deus”, mas, nas palavras de Judas, mataram-no “por denúncias de concubinato e adultério, de cama e casamento de tio e cunhada, como se nós não soubéssemos que esse foi sempre o viver corrente e comum da família, desde o primeiro Herodes aos dias que vivemos”.¹⁰⁹ Essa história é bastante conhecida graças à sua representação iconográfica: foi ela que nos habituou à personagem sedutora de Salomé – não nomeada por nenhum dos evangelistas –, a filha de Herodíades responsável pela condenação de João.

Diante desse cenário, Jesus, que desde o início ficara inconformado com o sofrimento que a sua morte causaria, decide tentar morrer também por razões nada místicas, e mais plausíveis: ele se faz condenar não como Messias e filho de Deus, mas, como tantos outros naquela época, como um rebelde, um “rei dos judeus” que se insurgiu contra Roma. O plano falha, mas o quadro construído é o oposto daquele que teria sido desenhado por Dürer e pela tradição que ele representa no romance: gravuras diferentes de uma mesma cena.

Saramago não é um iconoclasta; ele não quer destruir, mas reler, desmistificar e provocar, servindo-se nesse processo de uma das iconografias mais extensas e populares do Ocidente. Essa releitura não é nova, e mesmo a interpretação de Jesus como uma figura política, ou como um rebelde entre outros, já conta com a sua própria tradição.¹¹⁰

109. *Ibid.*, p. 435.

110. Como se vê no já citado livro de Harris (*Cows, Pigs, Wars, and Witches*, pp. 155-203), consultado por Saramago segundo a “calendarização do romance”. Ziolkowski retraça alguns dos textos que, pelo menos desde o século XVIII, têm desenvolvido a personagem do Jesus político (*Fictional Transfigurations of Jesus*, pp. 30-41).

A particularidade do *Evangelho* está em se servir ao mesmo tempo da representação iconográfica e daquilo que é próprio de outro *medium* para potencializar a sua própria representação, e lembrar que, num caso como no outro, é de arte e ficção que se trata. Como no caso da recuperação de Camões n’*O ano* por intermédio das estátuas nele inspiradas, apresentar Jesus através de uma gravura também não é a mesma coisa que apenas falar de Jesus: a narrativa ganha outras camadas de história, de intervenções e de sentidos.

Dürer é uma referência-chave para a leitura do romance, e é importante sublinhar que a gravura que lhe é associada ecoa para além do primeiro capítulo; ela serve, por exemplo, como contraponto para os contornos menos típicos que o *Evangelho* dá às suas personagens. Retome-se o caso de Maria de Magdala, a alcunha adotada para a personagem ao longo da narrativa. No primeiro capítulo, ela ainda é Maria Madalena, a personagem mais discutida pelo narrador, apresentada com o nome e os traços do cânone iconográfico.

Ao chamar a atenção para certos atributos que normalmente são associados a ela, o narrador convoca, de novo, o conhecimento do leitor. Assim, de início, ele entende que “qualquer observador, se conhecedor bastante dos factos elementares da vida”, haveria de concordar com ele que a primeira Maria só poderia ser a Madalena por causa do seu “decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios, razão por que, inevitavelmente, está atraindo e retendo a mirada sôfrega dos homens que passam, com grave dano das almas, assim arrastadas à perdição pelo infame corpo”.¹¹¹ Mais adiante, o narrador volta a falar dessa personagem, corrigindo-se quanto à identificação quando descreve a terceira mulher:

Também ajoelhada, também Maria de seu nome, e afinal, apesar de não lhe podermos ver nem fantasiar o decote, talvez verdadeira Madalena. Tal

111. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 12-13.

como a primeira desta trindade de mulheres, mostra os longos cabelos soltos, caídos pelas costas, mas estes têm todo o ar de serem louros, se não foi pura casualidade a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada. [...] Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo [...]. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com o que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra.¹¹²

A Maria Madalena sedutora, prostituta arrependida e loira é uma personagem iconográfica: como se viu, nela se condensam não apenas diferentes personagens dos evangelhos como a inferência de que o pecado da mulher arrependida de Lucas 7 era a danação dos homens. A sua representação erótica é frequente, como a cor loira dos seus cabelos, que já serviu de mote para diferentes obras. A ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini, por exemplo, explora bastante esse traço no desenvolvimento da trama, no suposto retrato de Maria Madalena feito pelo revolucionário Cavaradossi, uma pintura que faz lembrar muito a loira marquesa Attavanti, irmã de um fugitivo político que se escondera na igreja – e isso causa conflitos em vários níveis, dos ciúmes de Tosca à desconfiança da proximidade do fugitivo pelo terrível Scarpia.

Já a Maria Madalena de Saramago será retratada como uma prostituta muito sedutora, mas com traços diferentes do usual. Ela não tem os tradicionais olhos claros da iconografia, elemento também explorado em *Tosca*, e na cena de amor com Jesus ela é pintada mais como

112. *Ibid.*, pp. 14-15.

uma Vênus desnuda, “com os seios escorrendo suor, os cabelos soltos que parecem deitar fumo, a boca túmida, olhos como de água negra”.¹¹³ Mais ainda, a Maria de Magdala dos capítulos seguintes do *Evangelho* terá outra cor de cabelo: é pelos olhos de Jesus que vemos “os cabelos pretos da mulher”.¹¹⁴

Se nesse ponto Saramago se distancia da representação tradicional de Maria Madalena, a sua pintura de uma mulher apaixonada se aproxima de muitas outras. Em *A relíquia*, por exemplo, Eça descreveu essa figura e o seu papel na paixão de Cristo nos seguintes termos: “Então Maria de Magdala, crente e apaixonada, irá gritar por Jerusalém: ‘Ressuscitou, ressuscitou!’ E assim o amor dum mulher muda a face do mundo, e dá uma religião mais à humanidade!”¹¹⁵

Diante desse cenário, pergunto, enfim: não teria sido uma parte daquela iconografia que nos ensinou, leitores e escritores, a sermos um pouco blasfemos e a vermos o amor de Maria Madalena nos seus olhos, nos seus gestos e, por extensão, nas suas palavras evangélicas? Pense-se nos tantos retratos de Maria Madalena abraçada à cruz, ou ao rosto de Jesus, como na teatral lamentação de Botticelli.¹¹⁶ esse afeto revelou-se bem pictórico, e Saramago também soube, enfim, aproveitá-lo.

Cacos, recortes e cores: a ilustração e a colagem narrativa

A utilização de materiais providos de outras obras em uma composição artística não se dá sem conseqüências; herdamos, compreensivelmente, certas propriedades inerentes aos originais. Pense-se numa colagem, processo de criação tão associado ao século XX, e no modo como ela reúne fragmentos de natureza diversa que, combinados em um novo objeto, vão trazer consigo certos atributos: sua matéria, suas

113. *Ibid.*, p. 284.

114. *Ibid.*, p. 279.

115. Queirós, *A relíquia*, p. 255.

116. *Compianto sul Cristo morto*, de Sandro Botticelli (c. 1490, Alte Pinakothek, Munique).

cores, sua textura etc. Essas propriedades podem permitir que se reconheçam, com maior ou menor facilidade, as peças originais, e isso influi na percepção da obra. Assim, um recorte de jornal, com a sua medialidade tão característica, é facilmente identificável como tal; já um caco de vidro ou mesmo um papel colorido, se reconhecível pela substância, nem sempre revela à primeira vista o objeto de que foi parte.

É outro o procedimento literário, mas a imagem convém aos propósitos desta análise: os romances de Saramago incorporam a medialidade, os atributos, as cores dos seus materiais de base. Às vezes, certas referências e suas propriedades são mais evidentes – os *media* que o romance cita e emula, os tons de preto e branco d'*O ano* –, em outros casos elas são evidenciadas pela narração, no destaque, por exemplo, dado aos traços atribuídos à mão de Dürer. Ocorre também de a narrativa só revelar cacos: trechos que saltam à vista, que por alguma razão se diferenciam, mas cuja origem nem sempre é possível precisar de imediato. É o caso de algumas daquelas listagens já analisadas do *Evangelho*. É o caso ainda de certas cenas descritas com detalhes e cores particularmente vibrantes, uns e outros tomados de empréstimo e retrabalhados na composição final.

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

La posto num sarcófago de ouro todo a brilhar de pedrarias, a carroça, que dois bois brancos puxavam, era também dourada, coberta por panos de púrpura, e de Herodes, também envolto em púrpura, não se distinguiu mais que o vulto e uma coroa no lugar da cabeça, os músicos que iam atrás, tocando pífaros, e as carpideiras a seguir aos músicos, é que tinham de

respirar o cheiro pestilento que lhes dava em cheio nos narizes, na beira da estrada estava eu e quase me saía o estômago pela boca, e depois vinham os guardas do rei, a cavalo, à frente da tropa, armada de lanças, espadas e punhais, como se fossem para a guerra, passavam e não acabavam de passar, tal uma serpente de que não vemos nem a cabeça nem o rabo e que ao mover-se é como se não tivesse fim, entra-nos no coração o medo, assim eram aquelas tropas marchando atrás de um morto, mas também em direção à sua própria morte.¹¹⁷

A concessão do relato a uma “presencial testemunha” já é por si só uma pista importante de colagem, de empréstimo de material alheio, como o são os comentários sobre aquele narrador de passagem, um almocreve que “pela amostra mais bem estaria, peripatético, passeando sob os capitéis coríntios duma academia do que tocando burros pelos caminhos de Israel, dormindo em caravancerais fedorentos ou contando histórias a campónios, como estes de Nazaré”.¹¹⁸

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

Sabe-se que quem descreveu com detalhes a vida e a morte de Herodes foi Flávio Josefo (37-100 d.C.), um judeu que se envolveu na luta contra os romanos e que, derrotado, caiu nas boas graças de Vespasiano por ter predito que ele se tornaria imperador – o que de fato ocorreu, com Josefo tornando-se parte da comitiva imperial e indo, mais tarde, morar em Roma, já como cidadão romano. Josefo foi, portanto,

117. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 121-122.

118. *Ibid.*

testemunha de muitos dos acontecimentos que narrou, e ainda que seja possível, como reconhecem os historiadores, que ele tenha tomado certa licença poética em alguns trechos dos numerosos livros que escreveu, o seu relato é crucial para entender a Palestina do século I. É no livro XVII de *Antigüedades judaicas* que encontramos a detalhada descrição daquele cortejo.¹¹⁹

Josefo, claro, ainda não tinha nem nascido quando Herodes morreu (4 a.C.), mas o relato que faz do seu cortejo fúnebre tem algo do olhar atento de uma testemunha ocular. Ele poderia, assim, encarnar aquele almocreve que faz uma ponta no *Evangelho* e que se revela um bom “aedo”, com inclinação para o “estilo elegíaco”.¹²⁰ Ocorre, contudo, que alguns dos detalhes sobre esse cortejo não provêm de Josefo, sendo próprios da licença poética de outra referência, uma ilustração na qual Saramago se baseou, presente em *Jesus no seu tempo*.

Sublinhe-se que Josefo é citado em *Jesus no seu tempo*, ainda que a referência bibliográfica não seja dada no trecho em questão. De novo, não se trata de um livro acadêmico, e os seus autores são apresentados como consultores, ficando o crédito ao Reader’s Digest. As ilustrações são, porém, assinadas, e essa do cortejo de Herodes é de Richard Williams,¹²¹ que toma como base a breve citação de Josefo, mas vai além dela.

Como é próprio desse tipo de *medium*, o que não é dito precisa ser completado, a exemplo de um desenho de um par de bois a puxar a carroça, de cor branca. Por sua vez, o cortejo em si é diferente em Josefo: “os músicos tocando pífaros, e as carpideiras a seguir aos músicos” são uma interpretação do ilustrador; em princípio, quem teria de aguentar aquele “cheiro pestilento” era a família de Herodes. Esse detalhe, introduzido pelo almocreve do *Evangelho*, pode ser pressuposto a partir de um dado histórico: embalsamar corpos não é costume no judaísmo,¹²²

119. Josefo, *Antigüedades judias: libros XII-XX*, pp. 1047-1048.

120. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 122.

121. Reader’s Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, pp. 86-87.

122. *Ibid.*, p. 117.

e pode-se imaginar o que isso teria significado para um cortejo que percorreu, a pé, atravessando os montes da Judeia, os cerca de quarenta quilômetros que separam Jericó da fortaleza de Herodium.

Ilustrar a História é, portanto, fazer escolhas, e a ficção não tem dificuldade em assumi-las. Como numa colagem, a narrativa de Saramago incorpora alguns dos atributos das ilustrações que descreve, sem se privar de fazer comentários sobre a parte de imaginação que pode haver nelas: diz-se daquele narrador de passagem que era “desses com jeito para contar histórias, tanto das reais como das inventadas”.¹²³

Com frequência, a inclusão de narrativas alheias, textuais ou imagéticas, é acompanhada desse tipo de artifício, que vai como que sublinhar os contornos das peças utilizadas e incorporadas na obra final. Mesmo quando a referência externa não chega a ganhar, por exemplo, a substância de uma personagem, o comentário do narrador costuma assinalar certas bordas, remetendo um dado conhecimento a uma voz coletiva, por exemplo, de que o narrador e o leitor fazem parte. É o caso quando se diz, em outro passo do romance, que “qualquer um sabe que este rei Herodes não é homem a quem amedrontem ameaças”.¹²⁴ Dados mais precisos são introduzidos, também relatados por Josefo e obtidos por intermédio de *Jesus no seu tempo*: “lembremos que mandou afogar o irmão da mulher a quem mais amou na vida, Mariame, que fez estrangular o avô dela, e por fim a ela própria, depois de tê-la acusado de adultério”.¹²⁵

Não são poucas as informações de *Jesus no seu tempo* retrabalhadas no *Evangelho*, como já se sublinhou anteriormente. Essas ilustrações nas quais Saramago se baseou ajudam a entender parte do caráter imagético do livro, da sua profusão de detalhes, das suas cores tão vivas, como se o objetivo fosse provocar no leitor a sensação de presenciar

123. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 121.

124. *Ibid.*, p. 85 (grifo meu).

125. *Ibid.* (grifo meu). O livro consultado por Saramago inclui toda uma seção sobre as “intrigas familiares” na corte de Herodes (Reader's Digest, org., *Jesus no seu tempo*, pp. 85, 88-89).

aquelas cenas, voltando no tempo, testemunhando um cortejo fúnebre ao lado daquele almocreve.

Pode-se recorrer à hipotipose para explicar esse esforço em pintar e mostrar, mais do que em expor fatos, mas em Saramago essa figura não costuma intervir sozinha: ela é construída graças à intermedialidade, aos recursos emprestados de outros *media*, mesmo quando a referência não está clara na narrativa, como é o caso das ilustrações de *Jesus no seu tempo*. A paisagem que provém única e exclusivamente da imaginação é possível, mas talvez um tanto mais rara, por mais que artistas e escritores gostem de apregoá-la.

Para o caso aqui, em geral, ao menos nos dois romances estudados de Saramago, há uma referência textual ou mediática que serve de ponto de partida, e o estudo dos materiais preparatórios o atesta. A criação, há que insistir, não é menor por causa disso: o resultado da colagem, qualquer que seja a forma que ela assume, é uma obra nova, cuja originalidade pode derivar precisamente do trabalho feito com os cacos ali inseridos, da transformação em arte até de um material que, em princípio, poderia ser considerado banal.

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

O início do quarto capítulo é um bom exemplo, em que os meses do calendário judaico vão ser elencados, juntamente com aquilo que neles seria marcante para a vida de aldeões como os de Nazaré: “foi na passagem dos dias do mês de Tamuz para o mês de Av, quando se colhiam as uvas nos vinhedos e os primeiros figos maduros começavam a pintar entre a sombra verde das ásperas parras, que estes acontecimentos se deram”.¹²⁶ Todo o trecho inicial desse capítulo é construído com dados

126. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 41.

bastante precisos, apresentados num fluxo contínuo que vai marcar a passagem do tempo, listando-se meses e eventos e enfatizando-se cores e sensações:

Vão chegar aí os grandes calores, os campos estão pelados, só restolho e secura, Nazaré é uma aldeia parda rodeada de silêncio e solidão nas sufocantes horas do dia [...]. O tempo foi passando, um lento mês seguindo-se a outro, o de Elul, ardente como uma fornalha, com o vento dos desertos do sul varrendo e queimando os ares, época em que as tâmaras e os figos se tornam em pingos de mel, o de Tishri, quando as primeiras chuvas do outono amaciam a terra e chamam os arados à lavra para as sementeiras, e foi no mês seguinte, o de Marhesvan, tempo da apanha da azeitona, que finalmente, arrefecendo já os dias, José se resolveu a carpintear um rústico catre [...]. Nos últimos dias do mês de Quislaui e quase todo o mês de Tavet [sic] caíram as grandes chuvas [...]. No mês de Shevat floriram as amendoeiras, e entrara-se já no mês de Adar, depois das festas do Purim, quando apareceram em Nazaré uns soldados romanos.¹²⁷

Com exceção do mês de Iyar, todo o calendário judaico será referido – a alusão ao mês de Nisan é feita logo em seguida, pelo vizinho de José.¹²⁸ Essa ilustração narrativa de um ano típico e de como aquelas personagens o viviam toma como base um quadro de *Jesus no seu tempo*, creditado a Larissa Lawrynenko;¹²⁹ nesse caso, o texto em si se destaca, mas a sua composição ilustrativa é igualmente importante. Expressões do quadro como “primeiros figos”, “primeiras” e “grandes chuvas”, “apanha da azeitona” etc. são reutilizadas, como o são, ao longo da narrativa, certas especificidades daquela paisagem e até da sua nomenclatura.

127. *Ibid.*, pp. 41-43. A ortografia de “Quislaui” e “Tavet” (em vez de Quisleu e Tevet), já presente na edição da Caminho, parece ser uma gralha de digitação ou edição.

128. *Ibid.*, p. 45.

129. Reader's Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, pp. 100-101.

Entende-se, assim, por que em alguns trechos o romance opta por designar o “mar da Galileia”, segundo Mateus e Marcos na tradução da Bíblia dos Capuchinhos (Mt. 4:18, Mc. 7:31), como “lago”, termo mais adequado para esse acidente geográfico, conforme explicam textos de aparato bíblico e o *Evangelho*: “o mar da Galileia é quase sempre um tranquilo, manso e comedido lago”.¹³⁰

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

São próprias do estilo de Saramago descrições que recorrem a terminologias anacrônicas para o seu objeto, isto é, descrições em que o passado da narrativa é lido, propositadamente, com os olhos do presente da narração. Em alguns trechos do *Evangelho*, esse modo de ler vai como que espelhar a linguagem da referência que lhe serviu de base, a exemplo das explicações que o narrador dá sobre os milagres no lago de Tiberíades, em que “a fartura do peixe fez baixar os preços [...]. É verdade que houve uma ou outra tentativa de manter os preços pelo conhecido método corporativo de lançar ao mar uma parte do produto da pesca”.¹³¹

Pouco antes já se falara da “indústria das pescas e derivados”, e tudo isso parece ecoar algo do vocabulário técnico de *Jesus no seu tempo*, explicando que “o lago de Tiberíades sustentava uma indústria florescente de pesca de água doce”, e que havia ainda na Galileia “corporações para regulamentação dos preços e dos períodos de trabalho”.¹³²

130. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 332. Lucas fala ainda em “lago de Genesaré” (Lc. 5:1), e a expressão aparece uma vez no romance (*ibid.*, p. 272). Em *Jesus no seu tempo*, explica-se que o “lago de Tiberíades”, “um lago tranquilo”, é um “nome mais apropriado do que o de mar da Galileia” (Reader’s Digest, org., *Jesus no seu tempo*, p. 45).

131. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 333.

132. Reader’s Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, pp. 42, 77.

Se assim é, há também algo de irônico no tratamento dado a esse tipo de fonte, no modo como o romance se serve daquela linguagem, aludindo aos “conhecidos transtornos de agricultura e comércio” causados pelo recenseamento romano, ou falando do “comércio dos anhos e dos cabritos”,¹³³ termo, algo eufemístico, usado por *Jesus no seu tempo* para explicar que, “em Jerusalém, verificava-se um activo comércio em animais de sacrifício”.¹³⁴ Em outras palavras, a intertextualidade, como a intermedialidade, interferem no estilo, dão-lhe material para se consolidar.

As personagens do *Evangelho* circulam, assim, pelas expressões, pelas imagens e, provavelmente, pelos mapas de *Jesus no seu tempo*, que retraça com detalhes a viagem de José e Maria, de Nazaré a Belém, e relaciona os lugares pelos quais Jesus passou em seu ministério.¹³⁵ Alguns desses espaços vão ser recriados no romance seguindo de perto as ilustrações de *Jesus no seu tempo*.

O caravancharai em que José e Maria se hospedam em seu primeiro dia de viagem é um bom exemplo. Encontramos na narrativa a sua estrutura quadrada típica, a arcada em que, segundo aquela fonte, os viajantes mais pobres costumavam se abrigar e até a menção aos camelos junto do bebedouro, estes saídos da pena do ilustrador (Jerry Pinkney):¹³⁶

Fizeram alto numa aldeia grande, chamada Isreel [*sic*], onde havia um caravancharai, o qual, por serem estes dias, como dissemos, de intenso tráfego, foram encontrar numa confusão [...], naquele adjunto de gente e de animais em constante movimento dentro dos quatro muros [...]. Ainda

133. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 137, 413.

134. Reader's Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, p. 76.

135. Ver, por ex., *ibid.*, pp. 19, 239. Note-se que a exposição da FJS também inclui dois mapas da Palestina como materiais preparatórios do romance, mas o diálogo com *Jesus no seu tempo* é bem mais evidente.

136. *Ibid.*, pp. 20-21.

assim, tiveram as três famílias sorte de poder acolher-se ao abrigo de um arco [...]. Antes tiveram as mulheres que preparar a comida e encher os odres no poço, enquanto os homens descarregavam os burros e os levavam a beber, mas numa ocasião em que não houvesse camelos no bebedouro, porque estes, em não mais que dois brutos sorvos, punham a caleira da água a seco.¹³⁷

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

O mesmo princípio de suposição serve para o modo como Jerusalém e seu Templo são pintados no *Evangelho*. A narrativa revela uma preocupação em apresentar um retrato fidedigno e pormenorizado, mas, não havendo registros fotográficos daqueles lugares, recorre-se à ilustração. A intermedialidade está presente em mais de um nível: esses lugares de 2 mil anos atrás geraram descrições, como as de Josefo, que preservaram imagens a que hoje não teríamos acesso sem esse tipo de *ekphrasis*. É sobretudo nessas descrições que ilustradores modernos se baseiam para tentar recriar, em imagem, em filme, aquilo que se perdeu no tempo. Saramago, por sua vez, faz uma espécie de *ekphrasis* reversa ao ancorar-se em ilustrações que se basearam em textos. O resultado ficcional inclui a soma de atributos herdados de narradores e ilustradores:

Jerusalém, Jerusalém, gritam os devotos viajantes à vista da cidade, de repente levantada como uma aparição no cimo do morro do outro lado, além do vale, cidade em verdade celeste, centro do mundo, agora despedindo mil centelhas em todas as direções, sob a luz forte do meio-dia, como uma

137. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 54-55.

coroa de cristal, mas que sabemos se tornará em ouro puro quando a luz do poente lhe tocar e será branca de leite sob o luar, Jerusalém, ó Jerusalém. O Templo aparece como se nesse mesmo momento Deus ali o tivesse pousado, e o súbito sopro que percorre os ares e vem roçar a cara, os cabelos, as roupas dos peregrinos e viajantes é talvez o movimento do ar deslocado pelo gesto divino, que, se olharmos com atenção as nuvens do céu, podemos ver a imensa mão que se retira [...]. A estrada descai em rampa, e à medida que os viajantes vão descendo para o vale, antes de abordarem a nova subida que os levará a esta porta da cidade, o Templo parece erguer-se mais e mais, escondendo, por efeito da perspectiva, a execrada Torre Antónia, onde, mesmo a esta distância, se percebem os vultos dos soldados romanos que vigiam do eirado e rápidas fulgurações de armas.¹³⁸

Marcado por ecos da linguagem dos evangelhos – “Jerusalém, Jerusalém” (Mt. 23:37; Lc. 13:34), “em verdade” (Jo 5:19 etc.) –, o trecho se constrói em focalização a partir dos viajantes da caravana, admirados com a imponência da cidade santa se desenhando ao longe. Essa perspectiva é a mesma da ilustração de Dennis Lyall presente em *Jesus no seu tempo*, construída em diálogo com o texto do livro, que, com um mapa, apresenta o local visto do norte, “o lado pelo qual Jesus e sua família se teriam aproximado da cidade no fim da sua viagem desde a Galileia”, em referência ao episódio de Jesus entre os doutores (Lc. 2:41-52).¹³⁹

Outra viagem, mas, supõe-se, a mesma vista e o mesmo assombro: a *ekphrasis* narrativa pinta as cores, o brilho, a grandiosidade de Jerusalém, “uma das maiores cidades da época”.¹⁴⁰ A descrição de Saramago parece repercutir igualmente algo das palavras de Josefo, citadas em *Jesus no seu tempo*: as paredes do Templo “alvejavam como neve no alto

138. *Ibid.*, pp. 70-71.

139. Reader's Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, pp. 118-120.

140. *Ibid.*, p. 121.

da montanha [...] e estavam cobertas com tanto ouro que, quando o sol brilhava, o seu reflexo feria os olhos de quem olhasse”.¹⁴¹

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

A mesma ilustração pode ter servido para mais de uma cena do *Evangelho*, sendo Jerusalém um espaço tão importante na narrativa. Esse parece ser o caso da breve descrição da cidade vista por José a partir do Templo, em perspectiva oposta, portanto, mas com algo das cores e da forma pintadas pelo ilustrador: “parou um momento a contemplar a cidade que se levantava na encosta fronteira, toda construída em degraus, com a sua cor de pedra tostada que era como a cor do pão”.¹⁴²

O sétimo capítulo do *Evangelho* volta a dar destaque à cidade e ao monumento que tanto contribuiu para a sua fama. De novo, Jerusalém é vista junto com as personagens em movimento, mas dessa vez o plano panorâmico é associado a enquadramentos aproximados da cidade e das pessoas que por ela circulam. Apresenta-se, assim, uma imagem do Templo de baixo para cima, no trecho, já citado, em que ele é comparado à torre de Babel (“visto assim de perto, do plano inferior em que estamos, é uma construção que dá vertigens”); e uma imagem de José, Maria e o bebê Jesus acompanhando uma “multidão de peregrinos e vendedores”.¹⁴³

Nesse esforço de pintar a profusão de gente e nacionalidades, recorre-se, novamente, a uma listagem: a família passa por soldados roma-

141. *Ibid.*, p. 123.

142. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 104.

143. *Ibid.*, pp. 94-95.

nos e por “um ou outro grupo da tropa mercenária de Herodes, onde se podia encontrar de tudo, recrutas judeus, evidentemente, mas também idumeus, gálatas e trácios, germanos e gauleses e até babilônios, com a sua fama de habilíssimos arqueiros”.¹⁴⁴ As informações provêm de *Jesus no seu tempo*,¹⁴⁵ que parece ter contribuído para outras enumerações, como aquelas que surgem em meio à descrição do Templo, de seus pormenores e frequentadores:

No Pátio dos Gentios, que rodeava, entre o grande quadrilátero das arcadas, o recinto do Templo propriamente dito, havia já uma multidão de gente, cambistas, passarinheiros, marchantes que vendiam borregos e cabritos, peregrinos que sempre vinham por um motivo ou outro, e também muitos estrangeiros aqui trazidos pela curiosidade de conhecer o templo mandado construir pelo rei Herodes, de que em todo o mundo se fala. Mas sendo o pátio o que era, aquela imensidão, alguém que se encontrasse do lado oposto não pareceria maior do que um minúsculo inseto, como se os arquitetos de Herodes, tomando para si o olhar de Deus, tivessem querido sublinhar a insignificância do homem perante o Todo-Poderoso, mormente em se tratando de gentios. Porque os judeus, se não vêm apenas a passear como ociosos, têm no centro do pátio o seu objetivo, o centro do mundo, o umbigo dos umbigos, o santo dos santos.¹⁴⁶

São muitas as reconstituições já feitas do Primeiro e do Segundo Templo, graças a descrições minuciosas que se preservaram, a começar por aquelas presentes em livros da Bíblia Hebraica, no primeiro caso (ver, por exemplo, 1 Rs. 6). É possível que, no caso do Templo construído ou reconstruído por Herodes, sobre cuja existência não há dúvidas, Saramago tenha se baseado, ao menos em parte, numa ilustração

144. *Ibid.*, p. 94.

145. Reader's Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, pp. 84-85.

146. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 95-96.

presente em *A vida no tempo de Jesus de Nazaré*, de Peter Connolly, e incorporada a *Jesus no seu tempo*.¹⁴⁷ Nela, vê-se o “grande quadrilátero” numa perspectiva panorâmica que, ao incluir minúsculas figuras humanas, ressalta a grandiosidade arquitetônica do monumento.

Livros ilustrados sobre os tempos bíblicos não são, afinal, incommuns, e o tipo de detalhe que esse gênero de publicação traz é propício a uma narrativa como a do *Evangelho*, que dá consistência e realismo até àquilo que, no conjunto, não poderia ser mais do que uma possibilidade: como indicado no livro do Reader’s Digest, “não existe descrição precisa do Templo de Herodes, por isso alguns dos pormenores mostrados [...] são especulativos”.¹⁴⁸

Se o texto pode fazer essa ressalva, a imagem, como o cinema, fixa a reconstituição, e o *Evangelho*, como obra ficcional, pode assumir esse atributo das referências com que dialoga: o Templo também é narrativamente fixado; não há, nesse caso, linhas borradas ou comentários a sugerir uma parte de imaginação. Aquele espaço vai se constituindo como o cenário de um filme histórico:

Vão entrar pela Porta da Lenha, uma das treze passagens por onde se chega ao Templo, e que, como todas as outras, tem em proclama uma lápida insculpida em grego e latim, que assim reza, A nenhum gentio é permitido cruzar este limiar e a barreira que rodeia o Templo, aquele que se atrever pagará com a vida. [...] Sobem José e Maria os catorze degraus por onde se acede, finalmente, à plataforma sobre a qual está levantado o Templo. Aqui é o Pátio das Mulheres, à esquerda está o armazém do azeite e do vinho usados na liturgia, à direita a câmara dos nazireus [...]. Em frente, do outro lado, ladeando a porta fronteira a esta, e também à esquerda e à direita, respetivamente, a câmara onde os leprosos que se creem curados esperam que os sacerdotes vão observá-los e o armazém onde se guarda

147. Reader’s Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, pp. 130-131.

148. *Ibid.*, p. 131.

a lenha [...]. Maria já não tem mais muitos passos que dar. Ainda subirá os quinze degraus semicirculares que levam à Porta de Nicanor, também Preciosa chamada, mas aí se deterá, porque às mulheres não é permitido entrar no Pátio dos Israelitas, para onde dá a porta.¹⁴⁹

A mencionada advertência aos gentios é conhecida graças a achados arqueológicos, e uma fotografia de um fragmento de pedra com uma versão em grego da inscrição é incluída no livro do Reader's Digest.¹⁵⁰ Além disso, a referência aos últimos degraus que Maria subirá parece repercutir um trecho do livro, que supõe que “Maria pode ter acompanhado José e Jesus até à base dos 15 degraus curvos que conduziam à magnificente Porta de Nicanor, no muro ocidental do Átrio das Mulheres, mas aí eles tê-la-iam deixado”.¹⁵¹

Outros detalhes do trecho do romance não estão, porém, presentes em *Jesus no seu tempo*: a especificação de “treze passagens”, o uso de “pátio” em vez de “átrio”, por exemplo. A planta dos recintos interiores, colocada ao lado da ilustração maior do Templo, pode, no entanto, ter servido à cena em que Jesus, adolescente, vai ao Templo sozinho, e que utiliza os termos das legendas: “entrou no Átrio das Mulheres pela porta entre a Sala dos Óleos e a Sala dos Nazarenos [sic]”.¹⁵²

Qualquer que tenha sido a referência, ou as referências, de base para toda a reconstituição narrativa do Segundo Templo, é importante ter ciência da sua presença, isto é, de que aquele espaço não é uma invenção de Saramago e de que ele já foi alvo de uma série de descrições, ilustrações, debates e estudos, como os de Joachim Jeremias, que faz menção, por exemplo, às tradições mishnaicas que falam ora em sete

149. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 96-97.

150. Reader's Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, p. 132.

151. *Ibid.*, p. 134.

152. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 207. Parece haver um erro no texto, pois só se tem notícia de uma sala dos “nazireus”.

portões para o pátio interno, ora em treze, contabilizando os do átrio das mulheres.¹⁵³

Insisto em detalhes dessa natureza porque há um risco de superinterpretação também na leitura de espaços construídos com palavras, risco esse que a perspectiva da intertextualidade poderia minimizar. Um dos raros estudos que chegou a tratar do referido episódio do romance, uma tese defendida em 2014, não só insiste numa leitura cabalística das treze portas como vê naquela que seria a escolha do nome “Porta da Lenha” uma sugestão de violência; mesmo a advertência da inscrição arqueológica estaria ali como contraponto à “perspectiva saramaguiana de evolução humana”.¹⁵⁴

O Templo não é um lugar pacífico no romance, e não há dúvidas de que todo o universo de sacrifícios ali realizados é descrito de maneira a ressaltar a irracionalidade do ato, que não apresenta nada do tom poético de algumas cenas bíblicas, da intimidade entre o homem e seu Deus, como no caso da cena de promessa e aliança com Abraão (Gn. 15). No *Evangelho*, “o sangue esguicha” e “a atmosfera será tudo menos piedosa, [...] não é só o cheiro e o fumo das gorduras estorricadas, do sangue fresco, do incenso, é também o vozear dos homens, os berros, os balidos, os mugidos dos animais que esperam vez no matadouro, o último e áspero grasnido duma ave”.¹⁵⁵

Mesmo esse tipo de descrição pode ter se baseado, em parte, nos detalhes sensoriais supostos em *Jesus no seu tempo*: “o ar devia estar cheio dos odores confusos do sangue, do incenso e das gorduras animais queimadas – cheiro cuja intensidade fora crescendo à medida que a família caminhava através do monte do Templo”.¹⁵⁶

Em Saramago, porém, não há ressalvas quanto à “instituição do sacrifício animal”, sua função de “reconhecimento de que toda a vida

153. Jeremias, *Jerusalem in the Time of Jesus*, pp. 165-166.

154. Diógenes, *Um manual para a vida, por José Saramago: o limiar da nova humanidade*, p. 84.

155. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 99, 97.

156. Reader's Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, p. 134.

pertencia a Deus”, de modo que ele “não teria causado repulsa a Jesus e à sua família”.¹⁵⁷ Com palavras, a narrativa constrói um monumento para, de certa forma, destruí-lo com as suas próprias peças, como um castelo de cartas que não se sustenta: descrever é, aqui, dar tanto realismo àquele mundo que ele se autodenuncia.

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

Outras referências e imagens muito provavelmente serviram para a descrição dos tantos acontecimentos e cenários do romance. Ao menos um exemplo o sugere. Além das informações reproduzidas de *Jesus no seu tempo*, a já mencionada ficha “Sobre Judas o Galileu” traz, na primeira página, dados que não constam nem do livro do Reader’s Digest nem de Descalzo – como se disse, nenhuma referência é dada nesses materiais preparatórios, e é possível que se trate de outro texto copiado por Saramago.

Chama a atenção um trecho sobre o estudo do professor Nicu Haas, o primeiro a escrever, em 1970, sobre Yehohanan, um homem crucificado no século I, cujos ossos foram encontrados em Giv’at ha-Mivtar, em Jerusalém. Detalhes de uma reconstituição incluída no estudo de Haas¹⁵⁸ – e recriada em livros bíblicos ilustrados, como o de Connolly¹⁵⁹ – parecem repercutir no romance. Sublinhe-se que, na já citada

157. *Ibid.*, p. 135.

158. Haas, “Anthropological Observations on the Skeletal Remains from Giv’at ha-Mivtar”, plate 24. Sublinhe-se que algumas das conclusões de Haas foram posteriormente reavaliadas por Zias e Sekeles, “The Crucified Man from Giv’at ha-Mivtar: A Reappraisal”, pp. 22-27.

159. Connolly, *Living in the Time of Jesus of Nazareth*, p. 51.

entrevista a Alves, Saramago diz que recorreu ao livro mais conhecido de Joachim Jeremias para os detalhes da crucificação, em “que os suplícidos tinham as pernas encolhidas”.¹⁶⁰ No entanto, as informações da ficha em questão não conferem com as de *Jerusalém no tempo de Jesus*, que foi publicado, além disso, antes de os resultados do estudo de Haas serem divulgados.

Em todo caso, a presença de uma referência, qualquer que seja ela, é mais uma vez assinalada pelo narrador do *Evangelho*. Na previsão do que se passará em Séforis, no lugar onde os rebeldes são crucificados pelos romanos, consta que “um professor de anatomia examinará os restos, para mais tarde anunciar ao mundo escandalizado que, naquele tempo, os homens, afinal, eram crucificados com as pernas encolhidas. E porque o mundo não podia exaurir-lo em nome da ciência, aborreceu-o em nome da estética”.¹⁶¹ O *Evangelho* será, de novo, marcado por uma reconstituição atenta a certos detalhes, por mais que eles se choquem contra a iconografia padrão: José e Jesus, como pode ter sido o caso de Yehohanan, são crucificados com as pernas encolhidas.¹⁶²

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

160. Alves, “No meu caso, o alvo é Deus”, p. 82.

161. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 176.

162. Em José, o resultado será uma “cruel torção”, vista pelos olhos de Maria (*ibid.*, pp. 171, 165; sobre o tema, discutido pelo narrador, ver também pp. 152-154). De Jesus, é dito que “lhe empurraram as pernas para cima e um terceiro cravo lhe atravessou os calcanhares” (p. 446).

cabelos brancos não corresponde, porém, à personagem do *Evangelho*, que apresenta o leitor a:

Um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se. Está vestido como um judeu rico, de túnica comprida, cor de magenta, um manto com mangas, azul, debruado de tecido de ouro, mas nos pés tem umas sandálias grossas, rústicas, dessas de que se diz que são para andar, o que mostra que não deve ser pessoa de hábitos sedentários.¹⁶³

Os detalhes, de novo, não são típicos das personagens de Saramago. Não nos é apresentado o equivalente de informações sobre Jesus; não sabemos, por exemplo, quais eram as suas roupas ou o seu aspecto no dia em que ele entrou numa barca para encontrar com Deus. Mesmo o Diabo é construído, na cena, apenas por comparações: primeiro ele parece, aos olhos de Jesus, “um porco com as orelhas esticadas fora da água”, logo assumindo os contornos de “um homem ou algo que de homem tinha todas as semelhanças”, para então ser descrito como um quase “gémeo” de Deus, ainda que “mais novo, menos enrugado”.¹⁶⁴

Já Deus, comparado a um judeu rico, não é difícil de imaginar, e isso mesmo se o narrador não tivesse se preocupado em descrevê-lo, já que, embora a arte judaica em si seja escassa em representações desse tipo, a história da arte ocidental nos deixou não poucos exemplos. Pense-se, por exemplo, nos judeus ricos pintados por Rembrandt van Rijn, como o pai de *O retorno do filho pródigo* (c. 1668, museu Hermitage): sua barba comprida e densa, suas vestes ocre, com detalhes dourados, seu manto vermelho. Ocorre que o Deus de Saramago também não é um Rembrandt. Esse Deus é uma figura pouco simpática cujo traje foi

163. *Ibid.*, p. 364.

164. *Ibid.*, pp. 367-368.

emprestado de um comerciante rico ilustrado em *Jesus no seu tempo* (figura 6).



Figura 6. Ilustração de um comerciante rico da Palestina (recorte).¹⁶⁵

No capítulo do qual provém essa ilustração, o livro do Reader's Digest busca apresentar o modo de vida de ricos e pobres – “as classes e as massas” –, descrevendo e ilustrando a indumentária e mesmo os calçados típicos daquela época e daquela cultura. Lemos que os ricos, em geral, “calçavam botas até ao tornozelo, feitas de dispendiosas peles de hiena ou chacal, ou talvez sapatos pintados de vermelho e de ponta

165. Ilustração de Lane Dupont (Reader's Digest, org., *Jesus no seu tempo*, p. 78).

revirada. As sandálias eram vulgares em todos os ambientes menos romanizados”.¹⁶⁶

O Deus do *Evangelho* traz, enfim, aquelas sandálias desenhadas nos pés do comerciante rico; traz a sua “túnica comprida”, num tom violeta ou magenta; traz ainda o seu “manto com mangas”, entre o azul e o roxo, “debruado de tecido de ouro”.¹⁶⁷ Ficamos, porém, sem saber qual é a cor exata dos seus cabelos: na ilustração, como era costume dos judeus da época, essa figura tem a cabeça coberta.

O céu que não nos protege: a cinematização da literatura

“Gosto do céu porque não creio que elle seja infinito.”

ALBERTO CAEIRO¹⁶⁸

O diálogo do *Evangelho* com iconografias de diferentes tipos pode parecer mais evidente, e isso graças à presença anunciada de uma gravura no início do livro, mas este não é o único *medium* de que o romance se vale de maneira programática, emulando os seus recursos, associando-se a motivos e gêneros próprios de outra linguagem, tomando de empréstimo atributos diversos que transformam a matéria romanesca.

Saramago, como outros escritores, não se mostrou indiferente à arte que ganhou forma e proeminência no século XX, uma arte que, se nos seus primórdios era dependente de outras, logo estabeleceu as suas próprias regras e uma forma especial de narrar. É de cinema que se trata, com tudo aquilo que veio a consolidá-lo como um tipo de criação com características únicas: a sua natureza tecnológica, a indústria e o

166. Reader's Digest (org.), *Jesus no seu tempo*, p. 80.

167. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 364.

168. Pessoa, *Obra completa de Alberto Caeiro*, p. 112.

trabalho coletivo de criação envolvidos, a sua costura do espaço-tempo, a sua ilusão de movimento, o seu potencial, enfim, para fabricar mundos e sonhos.

No entanto, passado mais de um século de produções cinematográficas com um impacto inegável na cultura e na nossa forma de ver o mundo, a tendência crítica maior ainda é referir o quanto o cinema é influenciado por outras artes, o quanto ele recorre à literatura, ao teatro, à música, à pintura, à arquitetura etc. Não há dúvidas sobre esse ponto, mas não deveria haver dúvidas sobre o movimento contrário: o cinema é igualmente influenciador, e a literatura escrita no século XX não poderia deixar de revelar marcas dessa influência. Talvez até uma parte daquilo que torna essa literatura diferente de outras que a precederam também tenha que ver com as marcas deixadas pelo cinema: a sua exploração extrema das fronteiras da ficção e da metalepse ontológica, por exemplo, ou mesmo outros recursos tão associados ao pós-modernismo.

Esse é um campo ainda árido e pouco explorado em relação à produção literária em geral, e os estudos intermediáticos são, em grande parte, responsáveis pelas alterações no cenário. No que se refere a Saragamo e ao *Evangelho* especificamente, a paisagem é desoladora. Se menções a outros filmes sobre a vida de Cristo com frequência são feitas pela crítica, listando-se sobretudo aqueles que geraram alguma polêmica,¹⁶⁹ ainda falta analisar se de fato o romance estabelece um diálogo com a sétima arte.

Mesmo quando não há menção a um filme específico, como ocorre n'*O ano*, o cinema está bem presente nas construções narrativas de Saragamo. Como a intertextualidade, a intermedialidade é uma constante no conjunto de sua obra, e o diálogo com o cinema é revelador dessa marca estilística. Nem sempre, como se viu a propósito da pintura e da ilustração no *Evangelho*, está em questão uma referência específica

169. Ver, por ex., Ferraz, que faz uma listagem desses filmes (*O quinto evangelista*, pp. 19-24).

– ou, pelo menos, como tal identificável partindo-se apenas da narrativa. O romance recorre, porém, a elementos característicos de outros *media*, e é nesse sentido que se falou anteriormente em motivos iconográficos e que se falará aqui em efeitos cinematográficos.

Para facilitar a análise da evocação e imitação de tais efeitos no *Evangelho*, serão convocados sobretudo dois filmes e seus respectivos diretores, em caráter ilustrativo. O primeiro é *The Sheltering Sky*, traduzido no Brasil como *O céu que nos protege*, dirigido por Bernardo Bertolucci e lançado em 1990. O segundo, já comparado ao *Evangelho* no âmbito da recepção, é *A última tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*), dirigido por Martin Scorsese e lançado em 1988. Ambos são adaptações de romances, em geral fiéis à narrativa e ao mesmo tempo particularmente criativos na exploração dos recursos mediáticos do cinema em sua própria narração. Assim, Bertolucci se baseou no romance homônimo de Paul Bowles (1949), e Scorsese, em *A última tentação* (1955), de Nikos Kazantzakis.

Bertolucci e Scorsese intervêm aqui como nomes paradigmáticos do que se entende por cinema de autor, produzindo em contextos diferentes, com resultados e estéticas igualmente diversas, por isso mesmo servindo de referência para mais de um tipo de diálogo cinematográfico. Por um lado, o deserto e o céu do filme de Bertolucci ajudam a pensar a cenarização do *Evangelho*, cujo tratamento do espaço e mesmo do tempo pode em alguns momentos ser comparado ao estilo do diretor italiano, marcado por uma cadência e uma atmosfera características, “com iluminação difusa, cores quentes e um ritmo relaxado interrompido por explosões de intensidade violenta.”¹⁷⁰

Em outro plano, o filme de Scorsese pode ser tematicamente comparado com a narrativa de Saramago, e é possível que haja mesmo um

170. “With diffuse lighting, warm colours, and a relaxed rhythm interrupted by explosions of violent intensity” (Morandini, “Bernardo Bertolucci”, in Nowell-Smith, org., *The Oxford History of World Cinema*, p. 593).

diálogo direto, como se verá. Scorsese, no entanto, é convocado aqui também pelo fato de ser mais diretamente associado a um cinema hollywoodiano, mesmo que reformado (a “Nova Hollywood”): simultaneamente *mainstream* e ponto fora da curva, com uma longa trajetória de filmes que encarnam a regra e a exceção, muitos deles seguindo certa cartilha comercial, mas sempre revelando as escolhas e os gestos do seu diretor. No conjunto da filmografia de Scorsese, *A última tentação de Cristo* é excepcional menos pelas temáticas abordadas e mais pelo contexto de produção e recepção – as dificuldades para realizá-lo e lançá-lo foram enormes, e o orçamento, restrito.¹⁷¹ Em outras palavras, esse filme revela igualmente aquilo que fez de Scorsese um Scorsese.

O *mainstream* é importante quando está em questão a influência cinematográfica sentida por outras artes, pois seu alcance é imenso, e ele vai constituir um acervo significativo de referências. A cinematização da ficção, para ter efeito e revelar o eco desse outro *medium*, muito provavelmente terá algo daquele cinema já clássico, definido pelo movimento, que preza por certo realismo, mas que também gosta, e muito, de efeitos especiais, entre outros aspectos.

Fora de um contexto especializado, e em função do enorme peso que a indústria hollywoodiana teve e ainda tem na produção e distribuição de filmes pelo mundo, quando se fala em cinema, em geral, é a esse cinema dito hollywoodiano que se está fazendo referência, e não a outras escolas e tradições, muitas delas construídas em oposição àquilo que se estabelecera como regra: pense-se no neorealismo italiano e no projeto documentário de um Rossellini; pense-se na *Nouvelle Vague*, com películas marcadas por lacunas e cortes na ação à la Godard; pense-se mesmo em tradições não ocidentais, como o cinema japonês e a estética própria de um Kurosawa. Embora os três, diretores e escolas, tenham influenciado o cinema feito em Hollywood – Scorsese é um

171. Para uma análise detalhada das polêmicas envolvidas desde a pré-produção, ver Lindlof, *Hollywood under Siege: Martin Scorsese, The Religious Right, and The Culture Wars*.

exemplo –, permanece o princípio de que o maior acervo de referências para as outras artes passa pelo universo de estúdios da Califórnia.

Nesse sentido, queira ou não, Saramago será um pouco hollywoodiano em suas criações cinematográficas, por mais crítico que delas tenha sido em alguns momentos. Relatando nos *Cadernos* uma intervenção que fez em um seminário sobre cinema, ele protesta, entre outras coisas, “contra os denominados ‘efeitos especiais’ que acabarão por nos matar a imaginação”.¹⁷² Os malfadados efeitos, que compreendem uma série tão ampla de práticas cinematográficas, não foram assim tão prejudiciais para a literatura do século XX: em não poucos momentos ela se enriqueceu graças a eles, e a ficção de Saramago o atesta. Arrisco mesmo propor que, talvez, certos efeitos especiais tenham nos ensinado a imaginar outras coisas, ou a fazê-lo de outra forma.

Veja-se o exemplo do episódio em que Jesus encontra, pela primeira vez, Maria de Magdala, em dado momento reaparecendo feito uma diva do cinema, aproximando-se passo a passo do futuro amante até ocupar todo o enquadramento da cena:

Jesus via-a aproximar-se, mas, se os olhos o não estavam enganando, ela vinha muito devagar, como acontece às vezes nos sonhos, a túnica movia-se, ondulava, modelando ao andar o balanço rítmico das coxas, e os cabelos pretos da mulher, soltos, dançavam-lhe sobre os ombros como o vento faz às espigas da seara.¹⁷³

Na representação dessa Marilyn Monroe morena com a túnica e os cabelos a balançar ao vento nos tempos de Cristo, há algo tanto da câmara subjetiva de um Bertolucci¹⁷⁴, revelando uma sequência a partir do ponto de vista de Jesus, quanto do aproveitamento de efeitos

172. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário V*, p. 142.

173. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 279.

174. Aitken, *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, pp. 240-241.

especiais caros a diretores como Scorsese, que recorre com frequência ao *slow motion* também com o fim de expressar uma percepção subjetiva,¹⁷⁵ incluindo uma sensação de sedução – recorde-se, por exemplo, da sugestão de que o tempo e a cidade desaceleram quando Travis (Robert de Niro) vê Betsy (Cybill Shepherd) pela primeira vez em *Taxi Driver* (1976).

Para justificar aquela visão arrebatadora, o *Evangelho* estabelece uma comparação com os sonhos, cuja concretização em imagens, como se sabe, fez a fama de Hollywood.¹⁷⁶ Caberia perguntar, de novo, se o movimento de influências já não se alterou: são os sonhos que fazem o cinema ou foi o cinema que criou certos sonhos, ensinando-nos até a imaginar sequências em câmera lenta?

Em um verso de ninguém menos que Caetano sobre um *medium* crucial para o cinema, Pessoa já havia sugerido o alcance que uma técnica e uma arte podem ter no nosso imaginário: “Tive um sonho como uma photographia / Vi Jesus Christo descer á terra”.¹⁷⁷ A fotografia e o cinema ensinaram-nos, por exemplo, a pensar em termos de enquadramento. A pintura e a literatura, com as suas técnicas de composição e focalização já consagradas – e amplamente reutilizadas, sem pudores, pelo cinema –, podem ter se beneficiado do referencial estabelecido por esse outro recorte no olhar promovido por artes mais jovens.

Recorde-se que uma das marcas registradas do cinema como o conhecemos hoje é o chamado *close-up* emotivo, um enquadramento fechado que traz para o primeiro plano a representação de sentimentos, em geral pela imagem de um rosto transtornado.¹⁷⁸ A inesquecível cena do chuveiro em *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Hitchcock, adaptação do romance homônimo de Robert Bloch (1959), é um exemplo clássico: vemos o rosto apavorado e, por um momento, apenas a boca de

175. Grist, *The Films of Martin Scorsese, 1978-99: Authorship and Context II*, p. 54.

176. Nowell-Smith, *The History of Cinema: A Very Short Introduction*, p. 95.

177. Pessoa, *Obra completa de Alberto Caetano*, p. 41.

178. Nowell-Smith, *The History of Cinema*, pp. 54, 94.

Marion Crane (Janet Leigh) ocupando toda a tela. Os *close-ups* do rosto de Jesus (Willem Dafoe) ao longo de *A última tentação de Cristo* também chamam a atenção: ali podemos ver dúvida, medo, raiva, desejo, desprezo e até, no final, alívio.

Saramago, por sua vez, vai explorar com palavras o enquadramento de algumas das suas cenas, revelando, por exemplo, o rosto de José em *close-up* enquanto ele ouve o relato do cortejo de Herodes:

Realmente o carpinteiro tinha fundadas e quotidianas razões para ser mais sensível a essa corda da harpa do que a qualquer outra. Aliás, bastava olhar para ele, esta cara não engana, uma coisa era a sua antiga compostura, a gravidade e ponderação com que buscava compensar os seus poucos anos, outra coisa, muito diferente, pior, é esta expressão de amargura que prematuramente lhe está cavando rugas a um lado e a outro da boca, fundas como talhos não cicatrizados. Mas o que há de realmente inquietante no rosto de José é a expressão do seu olhar, se não seria mais exato dizer a falta de expressão, pois os seus olhos dão ideia de estarem mortos, cobertos de uma poalha de cinza.¹⁷⁹

O olhar do narrador detém-se como uma câmara, percorrendo, simultaneamente, as rugas e as emoções de José, servindo-se de um modo bem característico do cinema de mostrar um estado emotivo e associá-lo à ação da diegese. Esse tipo de tomada lenta alinha-se ao ritmo das narrativas de Saramago, cadenciadas por comentários do narrador, mas há também tomadas rápidas, a exemplo dos trechos em que Jesus parece sufocado por lembranças, projetadas no texto como uma sequência veloz de quadros. A listagem narrativa intervém de maneira a recriar um efeito de *flashback* em *fast motion*, igualmente consagrado pelo cinema:

179. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 122-123.

Jesus, como se erguesse do chão uma pesada e longa cadeia de ferro, recordava a sua vida, elo por elo, o anúncio misterioso da sua concepção, a terra iluminada, o nascimento na cova, as crianças mortas de Belém, a crucifixão do pai, a herança dos pesadelos, a fuga de casa, o debate no Templo, a revelação de Zelomi, o aparecimento do pastor, a vida com o rebanho, o cordeiro salvo, a ovelha morta, Deus.¹⁸⁰

Pode-se ler ainda um segundo *flashback* nas linhas finais do livro, construído, de novo, com o enquadramento próprio do *close-up*. Estando Jesus deitado na cruz, o narrador detém-se sucessivamente nos cravos e no corpo martirizado, em uma sequência rápida que aprofunda o efeito da sobreposição narrativa sendo proposta. A cena é cinematográfica, e terrível:

Disseram os soldados a Jesus que se deitasse, e ele deitou-se, puseram-lhe os braços abertos sobre o patíbulo e, quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea, e Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis, depois o outro pulso, e logo a primeira dilaceração das carnes repuxadas quando o patíbulo começou a ser içado aos sacões para o alto da cruz, todo o seu peso suspenso dos frágeis ossos, e foi como um alívio quando lhe empurraram as pernas para cima e um terceiro cravo lhe atravessou os calcanhares, agora não há mais nada a fazer, é só esperar a morte.¹⁸¹

O *Evangelho* é, assim, marcado por exemplos disso que tenho chamado cinematização da ficção, expressão que pretende se associar à ló-

180. *Ibid.*, p. 269.

181. *Ibid.*, p. 446.

gica da já mencionada musicalização da ficção de Wolf.¹⁸² Muito além da adaptação de um filme em livro ou peça de teatro, o que está em questão é um processo narrativo de referência intermediática implícita que envolve a evocação e emulação sistemática de efeitos e estéticas próprios do cinema, por ele criados, explorados ou transformados. Alguns desses recursos podem estar presentes ou mesmo ter origem em outras artes, como o teatro, como a própria literatura. No entanto, a narrativa é cinematizada quando faz um uso marcado de recursos que se tornaram parte incontornável da linguagem cinematográfica, como é o caso do *close-up*, do *slow motion* ou do *fast motion*.

Se em séculos passados os romances já se detinham em traços das suas personagens, e se as peças de teatro já podiam jogar com certa desaceleração ou aceleração de movimento por parte dos atores, caminhando muito devagar ou correndo, como num sonho, hoje esses efeitos serão inevitavelmente associados ao cinema, que os consagrou como técnicas, pela manipulação de uma câmera, pela alteração na velocidade padrão de quadros projetados por segundo, pelo modo, em resumo, como de fato criou outros tipos de olhar e de movimento. Esse processo de composição narrativa intermediática, embora não seja algo de todo raro, dada a inquestionável penetração cultural do cinema no mundo, ainda carece de estudos e teorização.

Insistindo na análise da cinematização do *Evangelho*, a ser estendida posteriormente a outros romances de Saramago, cabe sublinhar que o diálogo desse romance com o cinema, ou pelo menos com um filme em particular, pode ser mais direto do que até então já foi sugerido sempre que se estabeleceu esta comparação, sendo bem provável que o estilo hollywoodiano de Scorsese nele ecoe em mais de um nível.

Para além dos efeitos técnicos, há coincidências narrativas dignas de nota entre o filme *A última tentação de Cristo* e o *Evangelho* de Saramago, a começar pela já várias vezes referida cena de amor entre Jesus

182. Wolf, *The Musicalization of Fiction*, *passim*.

e Maria de Magdala. Se diálogo há nesse caso, não é com Kazantzakis: a assinatura de Scorsese em sua adaptação do livro é perceptível já em certas escolhas e ênfases, marcadas por uma boa dose de sexo e de sangue, por exemplo.

Assim, Jesus é crucificado no filme com toda a violência e agonia que um tal episódio pode supor, e quando desce da cruz, na longa sequência de sonho que só no fim é revelada como tal, ele carrega consigo as chagas e o sangue do seu martírio. É nesse estado que ele encontra Maria de Magdala, e não como um homem subitamente transformado em príncipe, sentado num cavalo branco e com vestes reais.¹⁸³

A Maria Madalena do filme (Barbara Hershey) tem cabelos pretos – como em Kazantzakis – e, antes de a união dos dois se consumir, ela limpa as feridas de Jesus (Willem Dafoe) num contexto de intimidade que prenuncia o que se seguirá, como no *Evangelho*: uma cena de amor breve, mas explícita e erótica (2'11"). No episódio correspondente do romance de Saramago – isto é, a chegada de Jesus ferido, os gestos de Maria a limpá-lo, a subsequente cena de amor –, há mais sexo e menos sangue, mas este também terá destaque ao longo da narrativa, reforçando a hipótese de uma ponte com Scorsese.

Ao longo de *A última tentação de Cristo*, animais mortos e sangue aparecem com frequência, em contextos diversos, tornando-se quase parte da paisagem: o episódio das bodas de Caná, por exemplo, é introduzido com a imagem de uma cabra sendo estripada em meio aos cânticos e às palmas alegres da celebração (1'11"). O Templo é particularmente vermelho, na fumaça que cerca uma estátua de César (1'23"), no modo como os elementos dos sacrifícios ali realizados são colocados em primeiro plano. Em dado momento, antes mesmo de Jesus e seus discípulos entrarem naqueles recintos, um homem passa na frente deles carregando numa vara um punhado de cabeças de cabra ensanguentadas (1'34").

183. Kazantzakis, *The Last Temptation of Christ*, p. 438.

A primeira ida de Jesus ao Templo no filme corresponde ao episódio da expulsão dos vendilhões: vemos cenas diversas de comércio, incluindo prostituição, ouvimos balidos e mugidos, e então a câmera acompanha o sangue que escorre copioso por uma calha ao lado de uma escada até cair numa sarjeta onde cães se juntam para lambê-lo (1'24"). Kazantzakis também menciona bastante o sangue do Templo – “os amplos pátios do Templo transbordavam de sangue”, “as pedras do calçamento salpicadas de sangue” –,¹⁸⁴ mas o enquadramento da escada é próprio do filme de Scorsese. No *Evangelho*, o adolescente Jesus, quando desiste de sacrificar o seu cordeiro, tem uma visão e uma experiência que parecem saídas de um filme:

Durante um momento, o temor do castigo fê-lo hesitar, mas a mente, numa rapidíssima imagem, representou-lhe a visão aterradora de um mar de sangue infinito [...]. A tal ponto lhe perturbaram estas imaginações que lhe pareceu ver a escadaria do Templo alagada de vermelho, escorrendo em toalhas de degrau em degrau [...]. Abstraido, Jesus era como se estivesse no interior duma bolha de silêncio, mas de repente a bolha estalou, rompeu-se em pedaços, e ele achou-se outra vez mergulhado no meio da algazarra das palavras, das bênçãos, dos apelos, dos gritos, dos cânticos, das vozes patéticas dos cordeiros.¹⁸⁵

O trecho recorre a um efeito sonoro próprio do cinema: o som diagético é cortado, a ação continua, mas a personagem não ouve nada, até que de repente tudo volta ao normal. Scorsese é um diretor conhecido por explorar com frequência o recurso do som subjetivo, fazendo-nos ouvir aquilo que apenas a personagem escuta ou imagina, inclusive o silêncio.

184. “The wide courtyards of the Temple overflowed with blood”; “the blood-sprinkled paving stones” (*ibid.*, pp. 223, 357).

185. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 250-251.

Em *A última tentação de Cristo*, esse efeito “bolha” aparece, por exemplo, na cena do batismo de Jesus por João Batista (Andre Gregory), quando este, depois de perguntar se Jesus é o Messias, olha em volta, vê o movimento de gente cantando e dançando freneticamente, mas não ouve nada – e, como ele, nós também não (50”). Mais chamativa ainda é a paisagem sonora e a sua interrupção na crucificação de Jesus: o som do vento e dos trovões, o alarido de toda a multidão envolvida, tudo emudece de repente, veem-se os gestos exaltados das pessoas, mas não se ouvem as suas vozes, e nesse momento Jesus avista aquele que seria o seu anjo da guarda e desce da cruz com a sua ajuda, cercado de silêncio (2’06”).

A comparação entre o filme de Scorsese e o livro de Saramago pode ser feita em relação a vários outros pontos, passando ou não por Kazantzakis. Mencione-se ainda o episódio de confronto público entre Jesus e o sumo-sacerdote no Templo que, não sendo bíblico, opera de maneira semelhante em ambas as narrativas, com Saramago ainda ironizando a possibilidade de a voz de um e outro serem audíveis naquele contexto: “se levantou ali um tumulto tal que não teria deixado ouvir as palavras que [Jesus] proferiu se não se desse o estranho caso de soar a sua voz natural como um estentor de bronze”, e também o sumo sacerdote, “no alto da escadaria”, como no filme (1’25”), fala com “uma voz que em nada ficou a dever àquela de Jesus”.¹⁸⁶

Alguns elementos estruturantes das três obras chamam a atenção. Livros e filme têm cenas de crucificação no início e no fim, ainda que recorram a elementos diferentes para construí-las. De maneira curiosa ainda, os dois Jesus em questão são, por um período, acompanhados pelo Diabo disfarçado de anjo, personagens bastante diferentes, mas com funções parecidas, mostrando ao filho de Deus que a terra é melhor do que o céu.

186. *Ibid.*, pp. 426-427.

Enfim, Saramago e Scorsese coincidem no modo como apresentam tanto uma história alternativa quanto um herói pouco convencido da sua missão e com um enorme desejo de escapar dela – “o filho de Deus contrariado”, conforme Saramago.¹⁸⁷ Só no final, em ambos os casos, a narrativa é recolocada nos trilhos canônicos. Nisso há uma diferença em relação a Kazantzakis, que anuncia já no prólogo que a última tentação do título será uma rápida visão, devidamente repelida por Cristo. Embora as primeiras frases do prólogo de Kazantzakis sobre a luta entre a carne e o espírito apareçam no início do filme de Scorsese, ficamos sabendo apenas nos últimos momentos que toda uma vida de tentação teria sido só um sonho – ou não, e no fim Jesus pôde ter o melhor dos dois mundos, vivendo como um homem e morrendo como um deus? Certo é que, no final, Jesus reaparece na cruz, e o som daquela cena suspensa trinta minutos antes retorna.

Na época do lançamento do *Evangelho*, fez-se mais de uma vez alusão a um possível diálogo com Kazantzakis.¹⁸⁸ Na verdade, a pergunta recorrente dos entrevistadores tinha que ver com a intertextualidade: “fez muitas leituras para escrever este livro?”¹⁸⁹ Até onde foi possível verificar, ninguém perguntou diretamente sobre Scorsese – ou mesmo sobre outros filmes –, embora *A última tentação de Cristo* tenha sido lançado, com tanto barulho, pela época em que Saramago esboçava e escrevia o seu livro.¹⁹⁰

Hoje não se pode mais obter uma resposta do autor, e em todo caso é possível que Saramago respondesse que não, nenhuma relação, como fez a propósito de outros diálogos. A questão vai muito além

187. Em entrevista a Alves, “No meu caso, o alvo é Deus”, p. 82.

188. Como em Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 8.

189. Por Viegas (“Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago”, p. 34) e outros já citados ao longo deste ensaio.

190. Uma breve comparação entre o Jesus de Scorsese e o de Saramago já foi feita em um artigo para o *El País*, mas não há menção a um possível diálogo entre os dois (Rodríguez-Ibañez, “Saramago, Scorsese y Jesucristo”, n.p.).

do escritor português, pois continua sendo pouco popular a ideia de que filmes possam, de fato, influenciar livros – e fazê-lo com a mesma intensidade do movimento oposto e amplamente aceito da influência literária no cinema.

Além disso, adaptações, como o filme de Scorsese em questão, são comumente vistas como criações menos prestigiosas, fadadas a ficarem aquém do original: ainda persiste certa hierarquização das artes e de tipos de criação. É nesse sentido que a reflexão intermediática pode contribuir para que o panorama se altere, revelando o ganho que pode resultar de toda essa contaminação entre vários *media*. A cinematização de textos narrativos é, afinal, algo relativamente recente, particular ao século XX: um novo modo de fazer literatura, valendo-se dos recursos de um novo *medium*.

Havendo ou não uma relação mais direta entre o romance de Saramago e o filme de Scorsese, escritor e diretor têm em comum o gosto por efeitos especiais, utilizando-os com frequência e, não raro, de modo dramático, exagerado, quando não paródico. Em Saramago, a cinematização é às vezes acompanhada de comentários que apontam para a estranheza daquilo que se está descrevendo, como quando Jesus obtém, por um milagre narrativo, um cordeiro para o sacrifício no Templo:

Jesus deu-lhe as graças quando já não podiam ouvi-las, e não se sabe como nem porquê a estrada ficou deserta nesse instante, entre uma curva e outra curva não havia mais que estes dois, o rapaz e o cordeiro, encontrados finalmente no caminho de Emaús por obra da bondade de um judeu velho. Jesus segura a ponta do barão que prendera o anho à corda, o animal olhou o seu novo dono e baliu, fez mé-é-é-é naquele jeito tímido e trémulo dos cordeiros que vão morrer jovens por os amarem tanto os deuses. Este som, quantas mil vezes ouvido durante a sua novel atividade de pastor, tocou o coração de Jesus em ponto de sentir que se lhe dissolviam de pena os membros, ali estava [...] este cordeiro branco, imaculado, sem vontade nem desejos, que levantava para ele um focinho interrogativo e confiante,

via-se-lhe a língua rósea quando balia, e era róseo, por baixo da penugem, o interior das orelhas, e róseas ainda as unhas [...]. O encantamento desfez-se como principiara, ao fundo da estrada, do lado de Emaús, apareciam já outros peregrinos num tropel esvoaçante de túnicas, alforges e bordões, com outros cordeiros e outros louvores ao Senhor.¹⁹¹

O trecho pode ser lido como uma sequência parodicamente hollywoodiana: Jesus e seu cordeiro estão sós, por um instante o mundo ao redor deixa de existir, até que aquele encanto, cuidadosamente construído, se quebra. A cena não é natural, a sua composição e o seu enquadramento são sublinhados pelo narrador, aludindo a coadjuvantes que, realisticamente, deveriam estar presentes naquele cenário. O encontro é então recortado e dramatizado, não há outros sons, apenas o balido do animal, mostrado em *close-ups* delicados a partir da perspectiva de Jesus.

Efeitos especiais, como comentários narrativos, nem sempre são elementos acessórios, servindo ao bom desenvolvimento da diegese; no cinema e na literatura, o seu uso deliberado pode ter a função de ressaltar a ficcionalidade da representação em jogo, o que não é sem consequências numa obra com premissas intertextuais desde o princípio enunciadas. A construção paródica que se lê aqui não se restringe a uma recriação de cenas cinematográficas artificiais e improváveis: ela também tem que ver com o intertexto bíblico a que alude e que, como tantos episódios evangélicos, costuma ser dramaticamente representado, da pintura ao cinema. Foi na estrada entre Jerusalém e Emaús – cidade bíblica de localização incerta – que Jesus, ressurreto, teria se revelado a apenas dois discípulos (Lc. 24:13-27). Eles não o reconhecem, ninguém mais o viu, e fica-se ainda com a impressão de que aquelas eram as únicas personagens passando por ali.

191. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 248-249.

Em outra cena de estrada, com José e Maria, há de novo efeitos próprios do cinema sendo manipulados por um narrador que se faz notar de maneira incisiva:

Nesta altura já levavam mais de uma hora de caminho, Belém não podia estar longe. Ora, sem que pudesse perceber-se porquê, porém as coisas não levam sempre, conjuntamente, a sua própria explicação, a estrada estivera deserta desde que os dois tinham saído de Jerusalém, caso digno de estranheza porque, estando Belém tão perto da cidade, o mais natural seria haver aqui um contínuo corrupio de gente e animais. Desde o sítio onde a estrada, poucos estádios depois de Jerusalém, se bifurcava, um ramo para Bercheva, este para Belém, era como se o mundo se tivesse recolhido, dobrado sobre si mesmo, pudesse o mundo ser representado por uma pessoa e diríamos que cobrira os olhos com o manto, escutando apenas os passos dos viajantes, tal como escutamos o canto dos pássaros que não podemos ver, ocultos entre os ramos, eles, mas nós também, porque assim nos estarão imaginando as aves escondidas na folhagem.¹⁹²

Imagem, movimento e som – Saramago, já se disse, não economiza nos empréstimos mediáticos. Vemos os viajantes avançando devagar, Maria grávida sobre o burro, e logo somos conduzidos a imaginar apenas o som dos seus passos, cercados por um estranho vazio. O som selecionado e editado de uma cena prolonga-se em outra, um recurso típico do cinema, mas a exploração de Saramago vai além da linguagem cinematográfica, importando efeitos especiais para fazer o que só a literatura é capaz de fazer: uma cena construída toda com palavras na qual, de súbito, as posições se alteram, as aves se personificam e é-lhes facultado ouvir, também, os nossos passos de leitor.

Percebe-se já o quanto a intermedialidade, como a intertextualidade, conjuga-se com a metalepse, com aquele “nós também” do narrador

192. *Ibid.*, pp. 76-77.

que nos leva para dentro do romance e do seu universo de referências. Como num filme a jogar com efeitos sonoros e visuais, essa cena na estrada nos faz participar da “bolha” dos viajantes, explicitada a seguir pelo narrador por meio de uma imagem que será recorrente no *Evangelho*: “José, Maria e o burro tinham vindo a atravessar o deserto, pois o deserto não é aquilo que vulgarmente se pensa, deserto é tudo quanto esteja ausente dos homens, ainda que não devamos esquecer que não é raro encontrar desertos e securas mortais em meio de multidões”.¹⁹³

O deserto, literal ou metafórico, é um cenário-chave do romance, e como tal permite aprofundar o seu diálogo cinematográfico. Ele é referido várias vezes como lugar de recolhimento e segredo. É no “deserto” que Ananias e José, e depois Maria e Jesus, vão ter conversas sensíveis e decisivas, e o deserto aqui não necessariamente corresponde a “uma extensão enorme de areia, um mar de dunas ardentes, desertos, como aqui também são entendidos, há-os até na verde Galileia”.¹⁹⁴

O deserto é o lugar da ausência; o narrador fala mesmo “no mais absoluto de todos os desertos, o da morte solitária”, e Jesus será várias vezes colocado nessa paisagem. No momento em que ele obtém de Maria a revelação sobre a culpa de José, ficamos sabendo que o lugar para onde os dois foram “era de facto um deserto”, e a ele se soma, na angústia de Jesus, “a solidão infinda de um outro deserto, nem pai, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado”.¹⁹⁵

Nos sinópticos, o deserto é o cenário da tentação de Cristo. A narrativa é importante, pois, conforme anotado por Saramago nos materiais preparatórios, “a vida evangélica de Jesus começa, precisamente, pela tentação do demônio”.¹⁹⁶ O episódio foi, justificadamente, bastante explorado pelo cinema, que, graças a seus efeitos especiais, oferece uma série de possibilidades na criação de alucinações diversas, como aque-

193. *Ibid.*, p. 77.

194. *Ibid.*, pp. 145-146.

195. *Ibid.*, pp. 153, 189.

196. Saramago, “Calendarização do romance”, acervo FJS, p. 2.

las do filme de Scorsese (54’): uma serpente provoca Jesus com a voz de Maria Madalena, um som sedutor como de búzios e joias tilintando ao fundo; depois um leão surge e o interpela, desaparecendo no limiar do círculo desenhado no chão, onde está Jesus; e por fim irrompe uma coluna de fogo, a voz metálica do Diabo a tentar o filho de Deus.

O *Evangelho* também terá a sua versão da tentação no deserto, com os seus próprios efeitos especiais. Será outro, porém, o tentador. Jesus está nu, procurando a sua ovelha perdida em “umas agrestes paragens ao sul de Jericó”. Lembrando que seria mais natural a ovelha ter ido se refestelar às margens do Jordão, o narrador ressalta, porém, que “a lógica não é tudo na vida”,¹⁹⁷ e, como na parábola bíblica aludida (Mt. 18:12-14, Lc. 15:4-6), o bom pastor tem de se haver com dificuldades:

O deserto abre-se aos passos de Jesus, para logo se fechar, como se lhe cortasse o caminho de retirada. O silêncio ressoa nos ouvidos com o som de um búzio, daqueles que vêm mortos e vazios à praia e ali se deixam ficar, a encherem-se do vasto rumor das ondas, até que alguém passa e os encontra e, levando-os devagar ao ouvido, põe-se à escuta e diz, O deserto. Os pés de Jesus sangram, o sol afasta as nuvens para feri-lo de espada nos ombros, os espinhos cortam-lhe a pele das pernas como unhas sôfregas, as cerdas chicoteiam-no, Ovelha, onde estás, grita ele, e as colinas passam palavra, Onde estás, onde estás, dissessem elas isto apenas e saberíamos, enfim, o que é o eco perfeito, mas o longo e remoto som do búzio sobre-põe-se, murmurando, Deeeeeeuus, Deeeeeeuus, Deeeeeeuus. Então, como se de súbito as colinas se tivessem arredado do seu caminho, Jesus saiu do labirinto dos vales para um espaço circular liso e arenoso onde, no centro exato, viu a ovelha. Correu para ela, tanto quanto lho permitiam os pés feridos, mas uma voz deteve-o, Espera.¹⁹⁸

197. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 259-260.

198. *Ibid.*, pp. 262-263.

O som é destacado, tenta-se reproduzir o efeito de um eco, que torna transformado, editado; o cenário alterna e cenas se sobrepõem, velozes, como numa montagem; o reencontro entre Jesus e sua ovelha, já crescida, é, assim, mais uma vez deliberadamente cinematizado. Nesse caso, a encenação será atribuída a Deus: “a voz disse, Eu sou o Senhor, e Jesus soube por que tivera de despir-se no limiar do deserto”.¹⁹⁹

Vários elementos do AT intervêm antes e ao longo desse primeiro encontro de Jesus com Deus, dialogando em especial com a história de Moisés e a sarça ardente (Ex. 3:1-5), mas a referência é igualmente neotestamentária. Como nos sinópticos, toda a experiência de Jesus no deserto marcará o início do seu ministério, e só depois disso ele começa a realizar milagres. No romance, Deus promete-lhe ainda “o poder e a glória” – é potente aqui o eco das palavras de Satanás de Mt. 4:7-9 e Lc. 4:6-7 –, e em troca pede-lhe sacrifícios: para já, o seu cordeiro outrora poupado, mais adiante, a sua própria vida. Jesus falhará na prova narrativa; ele cede ao sacrificar a sua ovelha, e o seu juiz será Pastor, que a partir desse momento não aceitará mais que o rapaz o acompanhe.²⁰⁰

Se um dia o *Evangelho* for transposto para as telas, a natureza poderia ser explorada de maneira significativa, do deserto ao céu, passando pelas pedras, árvores e montanhas tantas vezes pintadas no romance. Em outra cena no deserto da Judeia, mostrado num grande plano, o narrador joga com uma estética diferente, como se recusasse efeitos especiais narrativos, o que vai reforçar a cinematização do trecho. Acompanhado de dois discípulos, Jesus vai atrás de João Batista:

Viram-no de longe, minúscula figura de um homem sentado à beira do rio, cercado por montes lívidos que eram como caveiras e vales que pareciam cicatrizes ainda doridas, e, estendendo-se para a direita, a brilhar sinistramente debaixo do sol e do céu branco, a superfície terrível do Mar Morto,

199. *Ibid.*, p. 263.

200. *Ibid.*, pp. 263-265.

como de estanho fundido. Quando se aproximaram à distância de um tiro de funda, Jesus perguntou aos companheiros, É ele, [...] Seria o seu gêmeo, se não fosse, Esperai aqui até que eu volte, disse Jesus, não vos acerqueis, aconteça o que acontecer, e, sem mais palavra, começou a descer para o rio. Tomé e Judas de Iscariote sentaram-se no chão requemado, viram Jesus afastar-se, aparecendo e desaparecendo consoante os acidentes do terreno, e depois, já no rebaixo da margem, caminhar para onde estava João, que em todo este tempo não se movera. [...] Agora os dois homens, tão longe, estavam frente a frente e falavam com animação, podia-se perceber pelos gestos, pelos movimentos que faziam com os cajados, passado tempo desceram para a água, daqui não é possível vê-los porque o relevo da margem os tem escondido, porém Judas e Tomé sabiam o que estava a passar-se além porque também eles se tinham feito batizar por João [...]. Já o fez, já o disse, já sobem do rio João e Jesus, tomaram do chão os cajados, sem dúvida estão dizendo um ao outro uma palavra de despedida, disseram-na e abraçaram-se, depois João começa a caminhar ao longo da margem, para o norte, e Jesus está vindo para o nosso lado.²⁰¹

Cria-se aqui um efeito de câmara estática, sem qualquer aproximação e movimento, como se o narrador-câmera assistisse a tudo, de longe, junto com os discípulos e conosco, espectadores de toda aquela história. Esse tipo de tomada (*static shot*), tão própria dos primórdios do cinema – por limitações técnicas e ainda ecoando uma estética teatral –, hoje pode causar estranhamento se longamente utilizada, pela recusa ao movimento de aproximação da câmara (*travelling shot*), a que já nos habituamos. A recusa, nesse caso, está em mostrar todos os detalhes, gestos e expressões que uma câmara e um narrador são, em princípio, capazes de mostrar.²⁰²

201. *Ibid.*, pp. 421-422.

202. Kuhn e Westwell, “camera movement (mobile framing)”, in *Oxford Dictionary of Film Studies*, pp. 57-58.

Como num filme, o cenário assume uma dimensão narrativa importante no *Evangelho*, e isso vai da natureza ao Templo de Jerusalém: as personagens não apenas se movem por esses espaços como se definem a partir deles, e mostrá-los em detalhes, filmá-los de perto e de longe, destacar as suas cores e as suas luzes, é uma forma de aprofundar uns e outros. Conforme trechos de Descalzo copiados por Saramago em suas anotações para o romance, Jesus era também “filho desta terra, das suas paisagens”, frequentemente percebidas como se fossem a “superfície de outro planeta”.²⁰³

Em vários níveis, portanto, o *Evangelho* explora a paisagem associada aos tempos bíblicos e tantas vezes recriada em filmes, com os seus vales, com um deserto como o da Judeia que, nas palavras do narrador, “queimava e requeimava a antiquíssima cicatriz duma terra que, havendo sido prometida a uns tantos, nunca viria a saber a quem entregar-se”.²⁰⁴ Ressalte-se, porém, que essa paisagem bíblica tem algo de cinematográfica, no sentido de que ela é, em parte, uma construção cultural, não raro sendo recriada com a ajuda de outros desertos – tanto Pasolini quanto Scorsese, por exemplo, visitaram a Terra Santa, mas depois desistiram de filmar por lá. *O evangelho segundo São Mateus* foi rodado na Itália, e *A última tentação de Cristo*, no Marrocos.²⁰⁵

Toda a paisagem desértica tem uma carga simbólica mística, e isso vai muito além de filmes sobre os tempos de Cristo. É no deserto do Saara, por exemplo, que as personagens de *O céu que nos protege* vão atrás de respostas para perguntas que mal conseguem formular, e é lá que elas se perdem, debaixo de um sol escaldante e de um céu belíssimo, mas que nada lhes diz. Na adaptação de Bertolucci, marcada por grandes planos e pelas cores quentes que lhe são características, Port

203. Fichas “Filho da terra”, p. 1 e “O vale do Jordão”, p. 1 (acervo FJS). A segunda citação faz referência a uma frase do teólogo G. A. Smith, citado por Descalzo (*Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, v. I, pp. 203, 213).

204. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 61-62.

205. Lindlof, *Hollywood under Siege*, pp. 49, 52.

(John Malkovich) e Kit (Debra Winger) discutem aquele cenário numa cena frustrada de amor no deserto: “O céu daqui é tão estranho. É quase sólido, como se estivesse nos protegendo daquilo que está atrás. Veja”, diz Port, ao que Kit pergunta: “O está atrás?”. “Nada. Apenas a noite.”²⁰⁶

Para Bertolucci, para Saramago, o cenário não é acessório, mero pano de fundo, mas produz sentidos. A natureza filmada e descrita associa-se à angústia existencial das personagens, ou à recriação de um tempo e de um espaço mítico e místico, mas ela é, ao mesmo tempo, num caso como no outro, mostrada simplesmente como natureza, como se se dissesse: o deserto, afinal, está nas pessoas. O céu também. Quando do massacre dos inocentes, o narrador do *Evangelho* descreve um clamor de gritos – não vemos a cena, só a ouvimos com José e Maria – e explica que “não eram os anjos chorando sobre a desgraça dos homens, eram os homens enlouquecendo debaixo de um céu vazio”.²⁰⁷

É de homens e suas escolhas que essas narrativas tratam, colocando em cena dramas, sentimentos e dúvidas que parecem tão antigos quanto o mundo em que eles são sentidos:

[Jesus e Maria de Magdala] dormiam onde calhava, sem mais preocupações de conforto que o regaço do outro, alguma vez tendo por único teto o firmamento, o imenso olho negro de Deus crivado daquelas luzes que são o reflexo deixado pelos olhares dos homens que contemplaram o céu, geração após geração, interrogando o silêncio e escutando a única resposta que o silêncio dá.²⁰⁸

Artifícios narrativos próprios da literatura, do cinema ou de uma linguagem que hoje já é uma mistura das duas artes e de outras quantas são bastante utilizados por Saramago, o que faz do *Evangelho* uma obra

206. “Here, the sky is so strange. It’s almost solid, as if it were protecting us from what’s behind. Look.” “What’s behind?”. “It’s nothing. Just night.” (48’).

207. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 110.

208. *Ibid.*, p. 408.

profundamente filmica, imagética, moderna. A história de Jesus já foi contada tantas vezes, de tantas formas, e parte do que torna o *Evangelho* singular é a escolha de Saramago de mostrar que a sua história é uma criação consciente do seu estatuto, construída com uma série de dispositivos que podem servir tanto para iludir – uma das grandes críticas feitas ao cinema hollywoodiano –²⁰⁹ como para deixar claro que há um jogo ficcional em andamento e um autor a conduzi-lo. Essa escolha será potencializada pela metalepse, influenciando na percepção que o leitor terá das referências recuperadas, e no caso do *Evangelho* ela pode, para um determinado contexto, ter parecido ofensiva. Ela não se limita, porém, a esse romance, sendo própria do estilo de Saramago, um estilo que se constrói em diálogo com toda uma exploração das fronteiras da ficção que marcou o século XX.

Como Bertolucci, que coloca em cena Paul Bowles, o autor do livro que está adaptando, e que faz as suas personagens falarem de cinema e rodarem um filme dentro de um filme em *Último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), Saramago serve-se da ficção para, metaleticamente, também falar de ficção – literária, mas não só.

O autor do *Evangelho* assume explicitamente, enfim, o quanto deve ao olhar, ao enquadramento, à luz e à palheta de outras artes, irmãs no esforço de tentar capturar e entender, por exemplo, a passagem do tempo, assim como o seu próprio desejo de fazê-lo:

Certos momentos há da vida que deviam ficar fixados, protegidos do tempo, não apenas consignados, por exemplo, neste evangelho, ou em pintura, ou modernamente em foto, cine e vídeo, o que interessava mesmo era que o próprio que os viveu ou tinha feito viver pudesse permanecer para todo o sempre à vista dos seus vindouros, como seria, neste dia de hoje, irmos daqui até Jerusalém para vermos, com os nossos olhos visto, este rapazito, Jesus filho de José, enroladinho na curta manta de pobre, a olhar as casas

209. Nowell-Smith, *The History of Cinema*, pp. 22-24, 95.

de Jerusalém e a dar graças ao Senhor por não ter sido ainda desta vez que perdeu a alma. Estando a sua vida no princípio, que são treze anos, é de prever que o futuro lhe haja reservado horas mais alegres ou tristes que esta, mais felizes ou desgraçadas, mais amenas ou trágicas, mas este é o instante que escolheríamos para nós, a cidade adormecida, o sol parado, a luz intangível, um rapazinho a olhar as casas, enrolado numa manta e com um alforge aos pés, e o mundo todo, o de perto e o de longe, suspenso, à espera. Não é possível, ele próprio já se moveu, o instante veio e passou, o tempo leva-nos até onde uma memória se inventa, foi assim, não foi assim, tudo é o que dissermos que foi.²¹⁰

210. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 203-204.

PARTE III

Fronteiras borradas: metalepse e estilo

CAPÍTULO 5

Na barca com Saramago: a metalepse em ação

“Entraremos portanto em novo capítulo, leitor amigo; e agora não tenhas medo das minhas digressões fatais, nem das interrupções a que sou sujeito.”

ALMEIDA GARRETT¹

O capítulo 22 do *Evangelho*, aquele das listas vertiginosas e do segundo encontro, determinante, de Jesus com Deus, destaca-se no conjunto do livro e da obra de Saramago por mais de uma razão. Para além de suas 37 páginas, mais do que o dobro da média dos outros capítulos do romance, para além de suas listagens, de seus períodos e parágrafos particularmente extensos, mesmo para o padrão habitual de Saramago, ele é todo construído por uma simultânea oposição e associação de mundos, tempos e níveis distintos: a terra e a água, ambos representativos do deserto; o mundo dos homens *versus* os interesses do céu e do inferno; o passado, o presente e o futuro; a história de deuses e semideuses e a história da humanidade; e, também, o nível da história e o nível do discurso.

Mais para o final desse episódio, e já exaustas dos longos debates históricos, teológicos e éticos que as mantêm ali, as personagens se veem subitamente interrompidas na sua condição de personagens, como se fossem forçadas a levantar os olhos para fora da página em

1. Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 178.

que estão, ou como se, naquela barca, entrassem por um momento Fernando Pessoa, seus heterônimos e Saramago, ficando lado a lado com Jesus, Deus e o Diabo:

Então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças.²

A cena não dura muito mais que o tempo desse estranho diálogo, “o nevoeiro não tornou a falar”³, mas o corte narrativo está feito e é profundo. Esse é um exemplo emblemático daquilo que será estudado sob o nome de metalepse em Saramago, e que compreende estratégias que, nas últimas décadas, têm sido teorizadas e categorizadas por uma série de publicações no domínio da narratologia. Essas estratégias metalépticas têm em comum um fator que é caro à ficção de Saramago: elas operam a partir de uma transgressão de fronteiras, que podem ser de natureza diversa e cujo cruzamento pode variar em graus de intensidade.

No episódio da barca, está em questão aquela que é considerada a forma mais radical de metalepse, pois há uma quebra logicamente impossível na hierarquia dos níveis narrativos. O elenco de personagens provindas de mundos tão diversos contribui para o efeito chamativo próprio da metalepse, que coloca frente a frente, mesmo que só por um instante, criadores e criaturas de planos e tradições em princípio

2. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 390.

3. *Ibid.*

alheios um ao outro: a mitologia bíblica, a heteronímia pessoana e, enfim, as vozes sem nome que, fantasticamente, unem e confrontam uns e outros. Em uma cena excepcional, Saramago associa, assim, os dois universos que aqui serão comparativamente analisados: aquele que serviu de referência para a construção d'*O ano da morte de Ricardo Reis* e aquele outro, em princípio tão diferente do primeiro, a partir do qual *O evangelho segundo Jesus Cristo* foi escrito.

Desde *Levantado do chão*, o recurso à metalepse é constante em Saramago, ainda que aquela forma extrema de cruzamento não seja a mais comum. Ela é trazida aqui, porém, para ilustrar três pontos centrais: 1) a metalepse é potencializada pela presença de outras referências e de personagens transficcionais, como é o caso dos protagonistas tanto d'*O ano* quanto do *Evangelho*; 2) a metalepse é essencial para a construção dos debates ideológicos propostos por narrativas como as de Saramago, e o episódio citado é paradigmático disso: uma placa de sinalização chamativa, apontando para os sentidos do texto, é interposta no caminho do leitor, não deixando dúvidas, por exemplo, sobre a abordagem problematizadora do intertexto bíblico; 3) enfim, a metalepse é uma forma de desestabilizar o jogo da ficção, ou de chamar a atenção para aquilo que o constitui como jogo, com consequências para os intertextos reelaborados, assim como para a percepção do conjunto da obra e do estilo do autor, reflexão que incluiu um debate sobre as suas escolhas narratológicas, mas não só: propositadamente se disse há pouco que Saramago também entra na barca.

Todo esse debate é complexo, e o estudo da teoria dedicada ao conceito-chave desta parte servirá para iluminar a ficção, mas o contrário é igualmente válido: os textos ficcionais analisados podem servir para rediscutir e recentrar certos pontos teóricos, como a importância da intertextualidade e da intermedialidade para construções metalépticas.

A reflexão sobre a metalepse, seu funcionamento, sua utilização e impressionante disseminação, permite ainda situar melhor a obra de Saramago em termos históricos e narratológicos, sublinhando não ape-

nas o que lhe é próprio, mas também aquilo que concerne a um contexto maior de produção literária antiga e recente. A metalepse está por toda a parte, e ela é ao mesmo tempo, em Saramago e provavelmente em muitos outros escritores e artistas, fruto de diálogos com outras obras, outros *media* e outras tradições.

O conceito de metalepse é recente, mas a sua prática é antiga. A sua teorização e consolidação como ferramenta analítica de produções diversas acompanha a ascensão, o fortalecimento e a posterior abertura efetiva da narratologia: a história do conceito espelha a trajetória do campo de estudos que o concebeu. Termo originário da retórica, a metalepse corresponde a um tipo de metonímia em que a causa é substituída pela consequência e vice-versa: “o suor do teu rosto” por “teu esforço”, por exemplo.⁴

Foi Genette quem, em seu fundador *Figures III*, de 1972, tomou emprestado o termo metalepse para designar uma passagem transgressiva de um nível narrativo a outro: a intrusão, por exemplo, do narrador ou do narratário extradiegético (a figura do leitor) na diegese ou então de personagens diegéticas em um universo metadieético e inversamente.⁵

O conceito casava-se com outros reformulados por Genette (prolepse, analepse etc.), que nesse caso se baseou em Fontanier e na sua metalepse de autor, isto é, situação em que se atribui ao poeta um feito ou efeito que ele apenas narrou. Essa e outras formas de infringir níveis em princípio delimitados entram na categoria de metalepse narrativa, e uma ressalva importante sobre a função desse artifício fora feita já naquela primeira teorização de Genette: “todos esses jogos revelam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que buscam transpor a despeito da verossimilhança, e que é precisamente a própria narração (ou representação)”.⁶

4. Houaiss, verbete “metalepse”, n.p.

5. Genette, *Figures III*, pp. 243-244.

6. « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils

A metalepse, portanto, destaca as fronteiras e engrenagens do texto e permite colocar a narração em debate; ela tem um forte potencial metaficcional, ou metarreferencial, conforme Wolf, já que entra em questão mais de um tipo de discurso.⁷ Não por acaso o conceito foi adotado, discutido e aprofundado em vários outros estudos – talvez esse tenha sido um dos termos mais populares da extensa tipologia genettiana ou, ao menos, um dos que continuam em voga. O próprio Genette o retomou brevemente em *Nouveau discours du récit* (1983), respondendo aos debates que a sua discussão sobre os níveis narrativos levantou,⁸ e anos depois dedicou ao conceito o livro *Métalepse : de la figure à la fiction*, de 2004.

Antes disso e em outro contexto, Brian McHale associou o conceito formulado por Genette à ficção pós-moderna em seu livro de 1987. McHale opõe o que entende ser uma tendência epistemológica dominante na literatura moderna a outra, ontológica, que seria própria do pós-modernismo: as perguntas que motivaram a produção de cada época se alteraram, e as fronteiras do ser e dos mundos que ele habita, por exemplo, se tornaram cruciais para aquela tradição mais recente.⁹ Ressalve-se que o sentido de “ontologia” adotado por McHale e, posteriormente, por Marie-Laure Ryan tem que ver com uma ideia de instabilidade ou indeterminação ontológica.¹⁰ Mesmo que possa haver certa generalização na ruptura que a tese de McHale propõe, a predominância de questões ditas ontológicas de fato parece ajudar a explicar certa proliferação de recursos metalépticos nos autores considerados pós-modernos, entre os quais Saramago costuma se inserir.

s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même » (*ibid.*, p. 245).

7. Wolf, *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, p. 50.

8. Genette, *Nouveau discours du récit*, pp. 58-61.

9. McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 9-11.

10. *Ibid.*, pp. 26-27.

McHale trata sobretudo de um tipo específico de metalepse. Conforme designação proposta por Ryan, está em questão a metalepse ontológica, em oposição à metalepse retórica.¹¹ Genette inicialmente não fez essa distinção, embora ela esteja presente em seu livro de 2004 na reflexão sobre a metalepse figuracional e ficcional,¹² que corresponderiam, grosso modo, à metalepse retórica e ontológica de Ryan.¹³ Por atestar com mais clareza o tipo de transgressão em jogo, e por ter sido adotada em uma série de estudos, baseio-me na distinção feita por Ryan. Sublinhe-se que outras classificações já foram feitas, como a de Monika Fludernik, que vai propor uma reorganização em subcategorias dos conceitos de Genette e Ryan.¹⁴

John Pier faz uma revisão da metalepse e das tipologias já propostas, destacando ainda a divisão entre metalepse do enunciado e metalepse da enunciação e o modo como, em cada caso, pode haver movimentos verticais e horizontais.¹⁵ A distinção entre os níveis do enunciado e da enunciação – respectivamente, os níveis da diegese e do discurso – será utilizada com frequência aqui, mas a classificação que leva em conta os movimentos metalépticos não será acatada. Ela pode ser útil para a análise e sobretudo para a comparação de autores diferentes, mas não parece relevante no caso de Saramago; com seu narrador soberano, predomina, se se quiser, a metalepse da enunciação e o seu movimento vertical descendente (do narrador para as personagens, por exemplo).

A metalepse ontológica corresponde àquela forma mais radical em que mundos distintos se cruzam, como em “Continuidade dos parques”, de Cortázar, exemplo que já tinha sido apresentado por Genette. Nesse conto breve e notável, vemos um homem entregue à sua leitura

11. Ryan, *Avatars of Story*, pp. 204-211.

12. Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, pp. 16-17.

13. Ryan, *Avatars of Story*, p. 247, nota 3.

14. Fludernik, « Changement de scène et mode métaleptique », in Pier e Schaeffer (orgs.), *Métalepses*, pp. 73-94.

15. Pier, “Metalepsis”, in Hühn et al. (orgs.), *Handbook of Narratology*, p. 195.

até que uma das personagens do romance que ele está lendo surge, com um punhal, às suas costas.¹⁶ McHale associa esse tipo de construção em espiral à ideia de *strange loops* (“estranhas voltas”), conforme formulação de Douglas Hofstadter, que dá o exemplo da litografia *Exposição de gravuras* (*Print Gallery*, 1956), de Escher: um homem observa um quadro cujo cenário transborda para a galeria em que ele próprio se encontra.¹⁷ Os autores citados por McHale de fato exploram ao máximo essas estruturas recursivas, seja na literatura, seja no teatro: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Christine Brooke-Rose, Thomas Pynchon, Robert Pinget, Luigi Pirandello etc.

A metalepse retórica, por sua vez, segundo Ryan, abre uma pequena janela para um outro mundo, o da construção narrativa, fechando-a logo em seguida. Em princípio, ela é menos drástica em termos de quebra de fronteiras narrativas e corresponde, por exemplo, aos momentos em que um narrador interrompe a história para falar *das* personagens e *da* narração em si – a construção metaléptica mais frequente em Saramago –, uma situação diferente daquela cena atípica do *Evangelho* em que uma voz externa se dirige diretamente *às* personagens.¹⁸

Ryan sustenta que a metalepse retórica é a predominante na literatura anterior ao século XX,¹⁹ e outra forma comum desse tipo de metalepse é aquela em que o narrador interpela o leitor. De novo, o que há é uma interrupção da história que atinge níveis narrativos distintos, mas as figuras pertencentes a cada nível não cruzam, por assim dizer, a fronteira que as separa.

No entanto, e a ressalva é válida no caso de Saramago, a metalepse retórica não é necessariamente menos impactante que a metalepse ontológica. Se a última pode parecer mais chamativa, a primeira permite, de forma aguda, não só expor como discutir o maquinário ficcional em

16. Cortázar, *Final del juego*, pp. 9-11; Genette, *Figures III*, p. 244.

17. McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 119-120.

18. Ryan, *Avatars of Story*, p. 207. Ryan faz essa distinção a propósito da metalepse em Diderot.

19. *Ibid.*, p. 206.

ação: ela é crucial para as narrativas sobressaltadas, interrompidas, de Saramago. Além disso, é significativo o fato de a metalepse retórica – com destaque para isso que se poderia chamar de metalepse de leitor – remeter a uma já longa tradição literária.

A metalepse e a tradição para a qual ela aponta nos ajudam a entender uma parte daquilo que constitui o estilo de Saramago, mas isso também poderia ser dito a propósito de uma série de autores de outros períodos. Em outras palavras, a metalepse retórica – e talvez o mesmo se possa dizer da metalepse ontológica – não é nem moderna nem pós-moderna e atravessa épocas variadas. Veja-se o caso de Machado de Assis, conhecido pelos “piparotes” que dá no seu leitor, como neste trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), considerado um ponto de virada na obra do escritor brasileiro:

CAPÍTULO IX / Transição

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. [...] Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha.²⁰

Esse gesto tão machadiano de desestabilizar o jogo literário e chamar a atenção para o artifício da ficção é metaléptico: ao dizer que não há nenhuma juntura aparente na transição narrativa do seu livro, o narrador Brás Cubas faz questão de mostrar o que, do contrário, deveria passar despercebido, provocando o seu leitor e enfatizando o caráter

20. Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Obra completa em quatro volumes*, v. I, p. 637.

oficial e ficcional daquela narrativa *post mortem*. E esse procedimento também não é exclusivo de Machado. Conforme já defendi em outro momento,²¹ a metalepse no bruxo do Cosme Velho é uma marca do seu diálogo com uma tradição anterior, plenamente reconhecida, por exemplo, no aviso “Ao leitor” e no prólogo da terceira edição de *Memórias póstumas*, em que se assume a adoção da “forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre” e uma associação a Garrett.²²

Os nomes citados, sendo representantes de literaturas e culturas com diferenças significativas, formam ao mesmo tempo uma linhagem de autores que foram lendo e construindo a sua obra também a partir da obra dos seus predecessores: De Maistre leu e parodiou Sterne, Garrett leu e citou diversas vezes tanto Sterne quanto De Maistre, e Machado, evidentemente, leu os três. A obra dos quatro é marcada pela metalepse – retórica e ontológica, sobretudo em Sterne²³ –, e entre outros elementos que se destacam está a figura do leitor, ou mesmo da leitora, que Garrett, em particular, gostava de invocar naqueles episódios mais sentimentais.

A conhecida receita para romances (românticos) apresentada em *Viagens na minha terra* (1846) ilustra bem esse tipo de elaboração que, metalepticamente chamando o leitor para a cena, busca falar da oficina por trás da criação, incluindo aqueles materiais tomados de empréstimo de terceiros:

21. Grünhagen, “‘Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa’: metalepse em Machado de Assis”, pp. 190-200.
22. Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Obra completa em quatro volumes*, v. I, pp. 625-626.
23. Ressalte-se o modo como se conjugam em Sterne a metalepse ontológica e a intermedialidade: pense-se, por ex., na página em branco em que o narrador convida o leitor a pintar a viúva Wadman com os contornos que gostaria que ela tivesse (Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 423). Remeto à análise da metalepse em Sterne feita por Pier, embora na época dessa publicação a diferenciação entre metalepse ontológica e retórica ainda não fosse feita (“Composition and Metalepsis in *Tristram Shandy*”, pp. 100-104).

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. [...]

Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. [...]

Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.

Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas,

Um pai, – nobre ou ignóbil,

Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer as maldades,

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios, e centros.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Victor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul [...]. Depois vai-se às crônicas, tiram-se um pouco de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se*... (estilo de pintor pinta-monos). E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.²⁴

Repare-se como o leitor não é citado como um ingrediente dessa receita, embora ele seja igualmente referido, com maior ou menor frequência, naqueles escritores franceses citados por Garrett. Mas o leitor e a metalepse retórica de forma geral vão ser ingredientes quase indispensáveis em romances que, como o de Garrett, como o de Machado, interpelam o gênero e que, em um olhar já retrospectivo, constituem um ponto de ruptura, um marco literário, ainda que essa criação ao mesmo tempo se inscreva em toda uma linhagem de rupturas.

24. Garrett, *Viagens na minha terra*, pp. 26-27 (grifos no original).

Em outras palavras, a interpelação metaléptica do leitor, das personagens – a metalepse ontológica também está presente em Garrett –,²⁵ e da narrativa em geral é ao mesmo tempo uma interpelação do gênero romanesco, e ela surge aqui de mãos dadas com uma releitura de outros que, no seu próprio tempo e à sua própria maneira, buscaram reinventar o romance, sem se afastar de todo da tradição que o concebeu. Machado, por exemplo, recorre ao “método”, usando inclusive algo da sua indumentária, da “gravata” e dos “suspensórios” narrativos, mas ao mesmo tempo faz questão de falar da sua rigidez, do seu ar empoado. Ele ironiza e parodia o gênero dos seus predecessores europeus, nesse processo recriando-o e atualizando-o para o seu leitor brasileiro, como Garrett o fizera antes para o seu leitor português.

Outros tantos nomes poderiam ser acrescentados à lista dos autores que recorreram à forma metaléptica de narração, e isso muito antes de o conceito ser cunhado. Nem sempre está em questão uma discussão metarreferencial ou uma problematização e releitura do gênero romanesco em si. A metalepse pode servir à sátira das personagens e do seu entorno, algo muito marcado em *Esaú e Jacó* (1904), por exemplo: “propriamente vestiram-se para o céu. O luxo do casal temperava a pobreza da oração [...]. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrívão. Não sou eu que o digo; Santos é que o pensou”.²⁶ É metaléptico esse gesto em que o narrador se mostra, seja para afirmar ou para negar algo sobre si próprio e sobre as personagens, demarcando um afastamento ou uma aproximação deste outro nível que é a diegese.

Com frequência ainda, esse tipo de narrador mistura os percalços das personagens com os da narração, como se vê em *A queda dum anjo* (1866), de Camilo Castelo Branco:

25. Na cena em que o narrador encontra Fr. Dinis e D. Francisca, personagens da história que ele se dispôs a contar (*ibid.*, pp. 239-240).

26. Assis, *Esaú e Jacó*, in *Obra completa em quatro volumes*, v. I, pp. 1082-1083.

[Calisto] chegou a Lisboa ao décimo dia de jornada, trabalhada de perigos, superiores à descrição de que somos capazes. De propósito, saltamos por cima dos pormenores da partida, para não descrever o quadro lastimoso do apartamento de Calisto e Teodora. O apartamento de Teodora e Calisto era título para dois capítulos de lágrimas.²⁷

A metalepse retórica pode se constituir, assim, como um modo de contar uma história que chama constantemente a atenção para a sua própria narratividade, o conjunto do romance formando também um *strange loop* literário, a experiência do observador-narrador transbordando para a paisagem e a história das personagens e vice-versa.

É digno de nota o quanto a metalepse retórica marcou gerações de escritores de tradições tão variadas até o século XIX, sendo, porém, preterida ao longo do século XX em favor de recursos associados a outra fase de reinvenção do romance, como o monólogo interior e o fluxo de consciência. Não são esses, porém, os recursos que mais se destacam na narrativa de Saramago: em vários níveis, os seus romances são uma forma de voltar no tempo.

Não significa que aquilo que é próprio da metalepse retórica tenha deixado de estar presente nos romances ditos modernos e pós-modernos. Os romances de Milan Kundera, por exemplo, são conhecidos pelas digressões e interrupções metalépticas do narrador.²⁸ Pode-se dizer que o narrador d'*O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires, também recorre à metalepse retórica quando expõe algumas das suas elucubrações narrativas, um misto de lembrança e invenção, ou quando alude ao seu “leitor benigno”.²⁹

Além disso, outras formas de transgressão de níveis poderiam ser associadas ao tipo de metalepse em questão, que parte geralmente do

27. Branco, *A queda dum anjo*, p. 21.

28. Cfr., por ex., Hamilton, *The Conceptual Blending of Time and Space: Milan Kundera's Slowness*, in Schneider e Hartner (orgs.), *Blending and the Study of Narrative*, p. 339.

29. Pires, *O Delfim*, pp. 22, 40.

discurso, em geral pela retórica do narrador, ao passo que a metalepse ontológica interfere mais diretamente na diegese – com a ressalva de que, como já sublinhara Fludernik, e até pela natureza do artifício, seria impróprio supor “formas puras” de metalepse.³⁰

Um exemplo poderia ser uma transgressão presente em *A paixão* (1965), de Almeida Faria, em que os dez primeiros capítulos terminam e começam sistematicamente com as mesmas palavras, cada capítulo sendo composto por um monólogo interior de uma personagem diferente da anterior. Assim, o último pensamento de Piedade no primeiro capítulo, “horas de início, horas de começar; são mais que horas”, será repetido no início do capítulo seguinte, em focalização a partir de João Carlos: “são mais que horas, pensou ele, acordando”.³¹ A repetição pode marcar uma angústia comum àquelas personagens, mas também sublinha a representação em jogo e a costura metaléptica da história.

Não faltariam, portanto, exemplos de narrativas mesmo de uma literatura portuguesa mais recente com reflexões metarreferenciais que, em alguns casos, poderiam ser consideradas metalépticas.³² No entanto, o que chama a atenção no Saramago de *Levantado do chão* em diante é que ele faz um uso sistemático da metalepse, nesse sentido se aproximando, em termos de narração, menos dos seus pares e da sua época, menos dos recursos narrativos dos movimentos literários que ainda faziam eco, do modernismo ao neorrealismo português, e mais daquela tradição retórico-metaléptica já antiga e que fez a fama de escritores oitocentistas escrevendo em português. E ele o expressou nestes termos: “o meu estilo [...] foi sempre muito digressivo. [...] Se há um antepassado meu directo na literatura portuguesa, é um poeta,

30. Fludernik, « Changement de scène et mode métaléptique », in Pier e Schaeffer (orgs.), *Métalepses*, p. 83.

31. Faria, *A paixão*, pp. 23, 25.

32. Ver, por ex., análise que Agnès Levécot propõe dos discursos metalépticos presentes em obras da literatura portuguesa sobretudo do último quarto do século XX, incluindo *Memorial do convento* (*Le roman portugais contemporain*, pp. 291-297).

dramaturgo e romancista do século XIX chamado Almeida Garrett. O meu gosto pela digressão foi dele que recebi.”³³

Por mais que tenha rejeitado diversas vezes essa categoria narrativa, uma discussão a que se voltará mais adiante, Saramago recupera e reinventa a figura já quase *démodé* do narrador metaléptico que se diverte com digressões, que se mostra abertamente no texto, que comanda a narrativa como um maestro, interrompendo-a com frequência, descrevendo e defendendo os seus próprios gestos. Nisso que tenho chamado de narração metaléptica, o discurso passa para o primeiro plano, tornando-se como que parte da história, a exemplo desta cena d’*O ano* em que a descrição dos movimentos das personagens dá lugar a uma reflexão sobre a pertinência de certas escolhas narrativas:

Salvador, reforçando com a sua diligência o novo propósito, Vou já mandar pôr um calorífero na sala, tocou a campainha duas vezes, apareceu uma criada que não era Lídia, como primeiro se viu e logo depois se confirmou, Ó Carlota, acende um calorífero e põe-no ali na sala. Se tais pormenores são ou não são indispensáveis ao bom entendimento do relato, é juízo que cada um de nós fará por si mesmo, nem sempre idêntico, depende da atenção com que se estiver, do humor, da maneira de ser pessoal, há quem estime sobretudo as ideias gerais, os planos de conjunto, as panorâmicas, os frescos históricos, há quem preze muito mais as afinidades e contrariedades dos tons contíguos, bem sabemos que não é possível agradar a toda a gente, mas, neste caso, tratou-se apenas de dar tempo a que os sentimentos, quaisquer que sejam, abrissem e dilatassem caminho entre e dentro das pessoas, enquanto Carlota vai e vem, [...] enquanto Ricardo Reis pergunta a si mesmo se não terá parecido suspeita uma tão súbita mudança de intenção, primeiro disse, Vou sair, afinal fica.³⁴

33. Citado em Gómez Aguilera, *José Saramago, a consistência dos sonhos: cronobiografia*, p. 15.

34. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 137-138.

Os tais pormenores e o tempo da sua descrição, diz-nos o narrador, são afinal importantes para as próprias personagens, mais até do que para o leitor ali convocado, que poderia vê-los como dispensáveis. Cruzam-se aqui os níveis do narrador, das personagens e do leitor, que ganha consistência na narrativa como se estivesse ali postado, olhando pela janela da metalepse retórica, assistindo simultaneamente ao desenrolar e à descrição da cena.

É certo que o “leitor benévolo” tantas vezes referido por Garrett está menos presente em Saramago, embora a ele também se faça alusão direta, com alguma variação na apóstrofe. Temos, por exemplo, “o bom observador” e “os céticos”, n’*O ano*,³⁵ e “o leitor deste evangelho” e “pessoas curiosas, senão céticas”, no *Evangelho*.³⁶

Mesmo sem uma alcunha mais característica, essa figura é presença constante nos dois romances, e um dos principais indicadores de metalepse em Saramago é aquele pronome “nós”, uma forma de convocar o leitor e associá-lo ao ato da narração, conforme Genette.³⁷ O artifício é igualmente frequente em escritores como Garrett – “voltemos ao nosso retrato”, “voltemos, voltemos a página com efeito, que é melhor” –³⁸ e contribui para a dinâmica metaléptica do cruzamento de fronteiras narrativas:

Enquanto desce a escada para o primeiro andar, tremem um pouco as pernas a Ricardo Reis, nem admira, a gripe costuma deixar as pessoas assim, muito ignorantes da matéria seríamos se cuidássemos que esse tremor é efeito dos pensamentos, ainda menos daqueles que laboriosamente aí ficaram ligados, não é coisa fácil pensar quando se vai a descer uma escada, qualquer de nós pode fazer a experiência, atenção ao quarto degrau.³⁹

35. *Ibid.*, pp. 61, 215.

36. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 214, 153.

37. Genette, *Métalepse*, p. 24.

38. Garrett, *Viagens na minha terra*, pp. 117, 220.

39. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 202.

O alerta final insinua já uma metalepse ontológica: ele pode ser dirigido tanto a Ricardo Reis quanto a nós, leitores, que o acompanhamos, tornados parte daquela “experiência”. Alguns teóricos poderiam dizer que o corte metaléptico seria mais dramático, e portanto ontológico, se a passagem de fronteiras fosse, metaforicamente, consumada, se o narrador, por exemplo, nos fizesse tropeçar ali na escada ao lado de Ricardo Reis, distraídos como estávamos com tantos pensamentos, os nossos, os do narrador e os do protagonista.

É com base nessa ênfase na intensidade da passagem de fronteiras que os dois tipos de metalepse costumam ser diferenciados, e Genette sublinha que a sua metalepse figuracional é menos “forte”; temos “uma simples figura” e não uma ficção metaléptica “plena”.⁴⁰ No entanto, em alguns casos a delimitação pode ser sutil, sobretudo se a metalepse é analisada no contexto maior de uma obra, como proponho aqui: a frequência com que a metalepse retórica ocorre em Saramago cria um efeito transgressor potencializado, e o leitor, tantas vezes associado à narração, torna-se uma espécie de personagem do romance, muito capaz de tropeçar com o narrador e as personagens mesmo se não o vemos desenhado de corpo inteiro.

Além dos diversos tipos de interpelação metaléptica – do leitor, das personagens, da narrativa em si –, o jogo com a temporalidade é um elemento igualmente destacado e que funciona como indicador de metalepse. Genette é quem dá o exemplo de outra cena de escada, já antiga, presente nas *Ilusões perdidas* (1837-1843), de Balzac: “enquanto o venerável clérigo sobe as ladeiras de Angoulême, não será inútil explicar a trama de interesses na qual ele estava prestes a pôr os pés”.⁴¹ A pausa para a explicação do narrador justifica-se a partir de um acon-

40. « Une simple figure » ; « à part entière » (Genette, *Métalepse*, p. 24).

41. « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le lacs d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied » (Balzac, *Illusions perdues*, p. 550). Cfr. Genette, *Métalepse*, p. 22.

tecimento da diegese, e conjunções como “enquanto” com frequência sinalizam essas ocorrências que se pretendem simultâneas, pertencendo a níveis diferentes.

Algo parecido ocorre nos últimos dois exemplos d’*O ano*: tanto os pormenores narrativos quanto a digressão do narrador, na cena do Hotel Bragança e na escada com Ricardo Reis, justificam-se como forma de “dar tempo” aos sentimentos e pensamentos das personagens. Se é verdade que o tempo da narração e o tempo da narrativa é, muitas vezes, propositadamente demarcado tanto n’*O ano* quanto no *Evangelho*, e exemplos foram dados na análise específica de cada romance – como nas alusões à projeção futura de Pessoa ou a acontecimentos vindouros da história da religião –, certo é também que, não raro, ocorre de os dois tempos metalepticamente se confundirem, como neste outro exemplo do *Evangelho*: “ninguém se lembra de perguntar a este rapaz para que quer ele o dinheiro, isto se começou a escrever no exato instante em que um homem de muita idade, com uma comprida barba branca, se aproximava de Jesus”.⁴²

A metalepse retórica é, portanto, uma versão literária da quebra da quarta parede, e valorizo tal forma, menos explorada pelos estudos dedicados ao conceito, por ela colocar em evidência o discurso sobre essa quebra, como Garrett fez no século XIX – “já agora rasgo o véu, e declaro abertamente ao benévolo leitor [...]” –,⁴³ como Saramago continuou a fazer no século XX até o seu último romance: “enquanto o falso abel vai andando em direção à praça [...], atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes, dos sempre atentos [...]. Têm razão esses leitores”.⁴⁴

Em tudo isso, na diversidade de artifícios metalépticos que se revelam tão antigos quanto atuais, há um jogo de afirmação narrativa e

42. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 247.

43. Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 12.

44. Saramago, *Caim*, p. 39.

mesmo de reivindicação, conforme Genette, da liberdade de invenção do romancista, tema caro a Saramago. Ocorre que esse tipo de intervenção:

Rompe de fato com a ficção (no sentido de *convenção*) inerente à narração romanesca [...]. Essa maneira de “desnudar o processo”, como diziam os formalistas russos, ou seja, de revelar, mesmo que de passagem, o caráter de todo imaginário e modificável *ad libitum* da história contada, abala, nesse movimento, o contrato ficcional, que consiste precisamente em negar o caráter ficcional da ficção. Esse contrato não engana ninguém, [...] mas rasgá-lo não deixa de ser uma transgressão que só pode prejudicar a famosa “suspensão voluntária da descrença” em benefício de uma espécie de cumplicidade, de uma piscadela para o leitor que remonta a uma tradição bastante antiga.⁴⁵

Cabe agora aprofundar as funções que a quebra recorrente do contrato ficcional pode exercer em Saramago, e mais especificamente nos dois romances aqui analisados. Quais são as consequências narrativas da metalepse quando ela serve, por exemplo, para fazer a costura e o comentário de outras referências e, mais ainda, de outros cânones? A metalepse associa de forma profunda *O ano* e o *Evangelho*, as suas personagens transficcionais, os seus debates ideológicos, as suas reflexões metarreferenciais sobre as fronteiras da ficção.

45. « Rompt bel et bien avec la fiction (au sens de *convention*) inhérente à la narration romanesque. [...] Cette manière de ‘dénuder le procédé’, comme disaient les Formalistes russes, c’est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l’histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n’est dupe, [...] mais le déchirer n’en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse ‘suspension volontaire de l’incrédulité’, au profit d’une sorte de complicité en clin d’œil dont la tradition remonte assez loin » (Genette, *Métalepse*, p. 23).

Conforme assinalado por John Pier e Jean-Marie Schaeffer, a metalepse é “a intersecção de todo um conjunto de questionamentos fundamentais relativos à narrativa de ficção”,⁴⁶ daí a sua pertinência para a análise de um autor como Saramago, que faz tanto uso dela e que não está sozinho em sua escolha pela narração metaléptica.

Pilar del Río, que sempre foi uma leitora apaixonada, expressou certa vez a sua admiração quando descobriu a obra daquele que seria o seu futuro marido, dizendo que ele escrevia como “um clássico”.⁴⁷ Talvez Saramago tenha seguido, afinal, parte daquilo que a receita irônica de Garrett deixa entrever, um gesto que o próprio Garrett empreendeu, à sua maneira, no seu tempo: imitar e criar a partir de outros escritores e de outras tradições, tomar alguns dos seus figurinos de empréstimo e mesmo recuperar *palavrões* e nomes velhos, pode ser, de fato, uma receita de sucesso.

Personagens pouco convincentes: o heterônimo e o Cristo

Categoria outrora relegada a um segundo plano pela chamada narrotologia clássica, a personagem tem sido, já há algum tempo, alvo de um interesse renovado e particularmente destacado quando entram em cena transgressões metalépticas.⁴⁸ Já no final da década de 1980, McHale indicava que as “personagens com frequência servem como agentes ou ‘portadores’ de metalepse, perturbadores da hierarquia on-

46. « Le point de croisement de tout un ensemble d’interrogations fondamentales concernant le récit de fiction » (Pier e Schaeffer, *Métalepses*, p. 9).

47. Pilar em entrevista a Arias, *José Saramago: o amor possível*, p. 134.

48. Para uma revisão mais aprofundada desta revalorização da personagem, ver Reis e Grünhagen, “Introduction: The Dynamics of the Character”, in *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*, pp. 5-18. Para a importância dessa categoria no estudo da obra de Saramago de maneira geral, ver todo o número da *Revista de Estudos Literários* dedicado a esse tema (Reis, Arnaut e Grünhagen, orgs., dossiê *José Saramago: personagens, refigurações, sentidos*).

tológica de níveis por meio da sua consciência das estruturas recursivas em que se encontram”.⁴⁹

A minoração da personagem é muito associada a Genette, que afirmou que a prioridade narratológica era “se interessar mais pelo discurso constituinte do que pelo objeto constituído, esse ‘ser sem entranhas’ que é aqui [...] apenas um efeito de texto”.⁵⁰ Ocorre que, mesmo na obra do pai da narratologia, a personagem acabou por ganhar um pouco mais de densidade e protagonismo: vemos personagens no centro das reflexões mais recentes de Genette sobre a metalepse, transpondo níveis, perturbando a lógica narrativa e forçando a teoria a dar-lhe a devida atenção.

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

Por maior que sejam a sua consistência e relevância na economia da narrativa, nem sempre as personagens são, porém, convincentes. A sua falta de habilidade no papel que deveriam exercer pode tornar-se, por si só, uma temática importante, e esse terreno é fértil para movimentos metalépticos. É o caso do papel que John Robbie (Cary Grant) tem que

49. “Characters often serve as agents or ‘carriers’ of metalepsis, disturbers of the ontological hierarchy of levels through their awareness of the recursive structures in which they find themselves” (McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 121).

50. « S’intéresser davantage au discours constituant qu’à l’objet constitué, ce ‘vivant sans entranilles’ qui n’est ici [...] qu’un effet de texte » (Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 93).

representar em *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955), dirigido por Hitchcock. Como ex-ladrão de joias regenerado, ele precisa descobrir quem está imitando o seu antigo estilo consagrado de roubo, colocando a polícia no seu encalço.

Para pegar o novo ladrão em flagrante, ele vai se aproximar de vítimas carregadas de joias na Riviera francesa apresentando-se como Mr. Conrad Burns, um turista americano caipira e rico. Nesse ponto, porém, ele não tem nem poderia ter sucesso; Frances (Grace Kelly), filha de uma matrona rica e par romântico de John Robbie, é quem vai confrontá-lo, dizendo: “você simplesmente não convence, John. Parece uma personagem americana num filme inglês”.⁵¹ Frances está falando de John Robbie ou de Cary Grant? A tirada é metaléptica, pois joga com a nossa dupla percepção da personagem e desse ator incontornável da era clássica de Hollywood, um britânico americanizado com um estilo particular – elegante, sempre de terno, sotaque transatlântico – que foi metalepticamente tematizado por mais de um diretor.⁵²

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

51. “You’re just not convincing, John. You’re like an American character in an English movie” (1’03”).

52. Outros exemplos em Wood, “The man who made men seem like a good idea”, n.p.

Convém ressaltar que a relação que se pretende estabelecer entre Ricardo Reis e Jesus não tem que ver com uma suposta atitude passiva de ambos, conforme já foi sugerido em outro estudo.⁵³ Pelo contrário: estamos diante de personalidades opostas, Ricardo Reis tendo de fato sido concebido, nas palavras de Saramago, como personagem “negativa” e “desistente”,⁵⁴ ao passo que Jesus, confrontado com um futuro já certo, “vai tentar o impossível: que o cristianismo não aconteça”,⁵⁵ sendo a sua rendição à cruz uma última tentativa, malograda, de frustrar os desígnios divinos. O protagonista do *Evangelho* mostra-se rebelde até o final do romance; ele é uma personagem lutando contra as imposições de um roteiro predeterminado, e é precisamente essa sua consciência narrativa, mais do que a reencenação de uma história tão familiar, que atualiza ideologicamente a história de Jesus.

O que une Ricardo Reis e Jesus é o fato de que nem um nem outro é como Raimundo Silva, o herói de *História do cerco de Lisboa*: os dois são personagens intertextuais, recuperadas de maneira semelhante pelo narrador, que afirma no *Evangelho*, com uma piscadela para o leitor do seu romance anterior, “que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não.”⁵⁶ Percebe-se que o método é outro; as histórias e personagens recuperadas são expandidas, e não negadas, embora o resultado de provocação dos intertextos seja parecido, com os protagonistas tendo também grande parte nisso.

Ricardo Reis e Jesus têm, pois, uma dupla relação de dependência e autonomia para com os universos de que se originam, por isso é pertinente analisá-los como personagens transficcionais – supondo-se, para

53. Frier, “José Saramago’s *O evangelho segundo Jesus Cristo*”, pp. 377-378.

54. Saramago, “As notas de Ricardo Reis”, p. 109.

55. Saramago, “Calendarização do romance”, acervo FJS, p. 1.

56. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 198.

esta comparação, um mesmo estatuto ficcional e uma mesma abordagem ficcional dos textos de partida: “tenho a consciência clara que o meu Jesus é uma criatura de ficção e para mim vale tanto, neste aspecto, como a Blimunda, o Ricardo Reis ou o Raimundo Silva”⁵⁷

Conforme Richard Saint-Gelais, a transficcionalidade é definida como “o fenômeno pelo qual dois ou mais textos, do mesmo autor ou não, remetem conjuntamente a uma mesma ficção, seja pela retomada de personagens, pelo prolongamento de uma trama anterior ou pelo compartilhamento de um universo ficcional”.⁵⁸ Nessa concepção, a personagem não é um simples fenômeno linguístico que deixa de existir com o ponto final de um livro; o seu alcance é pensado para além de um só texto, interessando ao “olhar transficcional [...] as repercussões desses contratos e desses deslocamentos diegéticos”⁵⁹

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

A transficção pode ser entendida como uma forma de refiguração, conforme Carlos Reis, que aprofunda tanto a composição quanto a possibilidade de sobrevida das figuras da ficção. Na sobrevida, figuras e personagens são “projetadas para um destino transficcional e translite-

57. Saramago em entrevista a Vasconcelos, “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, p. 10.

58. « Le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (Saint-Gelais, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, p. 7).

59. « Regard transficcional [...] les répercussions de ces contrats et de ces déplacements diégétiques » (*ibid.*, p. 12).

rário que o autor não domina”;⁶⁰ a sua refiguração é, ao mesmo tempo, um fenômeno de recepção, uma marca da projeção de determinada obra. O jogo transficcional e refiguracional torna-se metaléptico quando a própria personagem se revela consciente do seu estatuto continuado, como Sancho Pança na segunda parte do *Quixote*.⁶¹

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

E há papéis para guardar, [...] e a folha mais recente de todas tem a data de treze de novembro de mil novecentos e trinta e cinco, [...] e diz, Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente [...]. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão o que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser.⁶²

A ode de Ricardo Reis é associada ao apropriado nome do autor borgiano, e essa partilha de elementos transficcionais tem consequências para todos os universos ficcionais envolvidos: para a construção desse novo Ricardo Reis prosificado, mas também para o heterônimo e para Herbert Quain, relidos e aproximados. A metalepse n’*O ano* é potencializada porque, além da referência borgiana, o seu universo de base já é marcado pela circulação transficcional de poetas-personagens que dialogam, trocam cartas e se influenciam, com criador e criaturas

60. Reis, *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, p. 121.

61. *Ibid.*, pp. 135-136.

62. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 22-23.

sendo ainda colocados num mesmo plano. Ricardo Reis, tanto o heterônimo quanto a personagem, talvez não saiba quem pensa e sente por ele, mas o leitor pode saber que mais de uma cabeça está sendo convocada aqui e que o jogo da multiplicidade é elevado ao quadrado.

A presença de Fernando Pessoa vai completar o quadro. Ao fazer Ricardo Reis encontrar o seu criador, já morto, no romance, e isso em diálogo com o texto do próprio Pessoa, Saramago procede a uma narrativização do que já era, de certo modo, metalepse. Daí que, à semelhança da peça de teatro *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do italiano Luigi Pirandello, *O ano* pode ser visto como “uma vasta expansão da metalepse”,⁶³ contando a história do heterônimo transformado em personagem que não só escapa da obra e do gênero poético em que existia como ainda sobrevive a seu autor.

A transficcionalidade por si própria “põe em jogo, e às vezes em crise, as principais categorias a partir das quais pensamos os textos, a sua produção e recepção. [...] Quais são as suas relações com o estatuto e a autoridade do autor? [...] É legítimo falar de identidade?”⁶⁴ O debate interessa a Pessoa e a Saramago, e o trabalho transficcional do segundo não se limita a uma continuação do primeiro ou a uma revisitação e preenchimento dos espaços em branco no caso da história de Jesus. Trata-se de discuti-los, de pensá-los por um viés crítico, problematizando, com o auxílio da metalepse, autores e deuses, criadores e criaturas, cânones e tipificações.

Já se viu em detalhes o modo como a obra e mesmo a biografia de Pessoa são recuperados e retrabalhados no romance, a ponto de em Ricardo Reis encontrarmos não apenas as características próprias do heterônimo, mas também certa herança de posicionamentos e vivên-

63. « Une vaste expansion de la métalepse » (Genette, *Figures III*, p. 245).

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

cias tanto do seu criador quanto de outras das suas criaturas, de Álvaro de Campos a Bernardo Soares. O mesmo vale para o *Evangelho*, que constrói seu Jesus a partir de uma recriação elaborada dos textos bíblicos, do Antigo ao Novo Testamento.

Para funcionar melhor, portanto, tanto *O ano* quanto o *Evangelho* precisam de um leitor minimamente familiarizado com os universos sendo recriados, que são constantemente referidos ou citados pelo narrador, apontando para fora, para outros textos. Esse é o caso, n' *O ano*, até da descrição física de Reis feita em comparação com o bagageiro que o auxilia: “um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis [...]. Acompanha-o um bagageiro cujo aspeto físico não deve ser explicado em pormenor, [...] deste teríamos de dizer que é seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada, *como daquele foi dito já*”⁶⁵

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

Ele não respondeu, apenas pareceu que repetira o nome, Lídia, num sussurro, [...] há pessoas assim, repetem as palavras que ouvem, as pessoas, em verdade, são papagaios umas das outras, nem há outro modo de aprendizagem, acaso esta reflexão veio fora de propósito porque não a fez Lídia, que é o outro interlocutor, deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, [...] já não resta vestígio de ironia no sorriso, [...] quando por dentro da pele se alterou o jogo dos músculos, ricto agora ou doloroso esgar se diria em estilo chumbado. Também isto não durará. Como a imagem de

65. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 11-12 (grifo meu). O fato de Ricardo Reis, ainda não nomeado, estar sem barba não fora mencionado antes no livro, mas remete à famosa descrição dos heterônimos feita por Fernando Pessoa: “cara rapada todos; [...] Reis de um vago moreno mate” (Monteiro, *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 234).

si mesmo refletida num trémulo espelho de água, o rosto de Ricardo Reis, suspenso sobre a página, recompõe as linhas conhecidas, daqui a pouco poderá reconhecer-se, Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento.⁶⁶

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

Vê-se que Reis vai acabar por se angustiar com a sua própria inconstância e transformação: “e si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos”.⁶⁷ O seu envolvimento com o mundo que o cerca e o afeta alcançará o ápice na comoção que ele sente ao ver o bombardeamento do navio em que o irmão de Lídia está:

[Ricardo Reis] entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença.⁶⁸

66. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 51-52.

67. *Ibid.*, pp. 259-260.

68. *Ibid.*, p. 489.

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

Digamos que foi por ter dormido pouco durante a noite que Ricardo Reis adormeceu tão profundamente, [...] digamos que não é isto nenhuma história de deuses e que a Ricardo Reis familiarmente poderíamos ter dito, antes que adormecesse como vulgar humano, O teu mal é sono. Porém, está uma folha de papel em cima da mesa e nela foi escrito, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, existe pois este papel, as palavras existem duas vezes, cada uma por si mesma e em terem-se encontrado neste seguimento [...]. Ricardo Reis afasta o cobertor, repreende-se por se ter deixado dormir vestido, não é seu hábito condescender com tais negligências, sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes, ao ponto de se poder afirmar que sempre procura estar como se sempre o estivessem observando os deuses. [...] Mas antes de sair releu o que escrevera, sem tocar no papel, diríamos que impaciente, como se estivesse a tomar conhecimento de um recado deixado por alguém de quem não gostasse, ou o irritasse mais do que é normal e desculpável. Este Ricardo Reis não é o poeta, é apenas um hóspede de hotel que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escritos, quem me terá deixado isto aqui [...], que maçada, agora que está começado vai ser preciso acabá-lo, é como uma fatalidade, E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais.⁶⁹

69. *Ibid.*, pp. 53-55.

A metalepse ontológica insinua-se aqui na sugestão de que o narrador poderia se dirigir diretamente à sua personagem, e a última frase do trecho, um enunciado solto com inicial maiúscula, irrompe como intromissão suspensa entre a diegese e a narração: talvez as fronteiras entre metalepse retórica e ontológica também sejam borradas em Saramago.

Tais intromissões vão, portanto, provocar o leitor, chamar a sua atenção para o universo de Pessoa sendo convocado tanto quanto para o funcionamento da ficção, dos seus mundos possíveis, outro conceito a partir do qual a metalepse costuma ser pensada: “o fato [...] de provocar curtos-circuitos entre diversos níveis ontológicos leva naturalmente o leitor a uma reflexão pelo menos intuitiva sobre os mundos possíveis da ficção, sobre as fronteiras que deveriam separá-los e sobre a possibilidade, lúdica ou fantástica, de transgredi-los”.⁷⁰

O curto-circuito é marcado em Saramago porque visa ao mesmo tempo à própria personagem, que nem sempre sabe quem é o seu interlocutor ou quem invade os seus pensamentos: “Fala assim por se lembrar da sua própria experiência, Não, falo assim porque a todos nos convém que assim seja, O que você queria, Fernando, era voltar ao princípio, O meu nome não é Fernando, Ah”.⁷¹

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

70. « Le fait [...] de provoquer des courts-circuits entre divers niveaux ontologiques induit évidemment, chez le lecteur, une réflexion au moins intuitive sur les mondes possibles de la fiction, sur les frontières censées les séparer et sur la possibilité, ludique ou fantastique, de les transgresser » (Saint-Gelais, « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction », in Lavocat, org., *La théorie littéraire des mondes possibles*, p. 110).

71. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 279.

Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, [...] mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há de ser, nós podemos pronunciar-las, murmurá-las ou suspirá-las enquanto o vamos vendo entregue à sua faina de pastor. [...] Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, [...] sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão de comer, [...] um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo, porque o moço [...] goza do robusto ceticismo próprio da sua idade e mandar-nos-ia passear. Mudará de ideias, claro está, quando se encontrar com Deus, mas esse decisivo acontecimento não é para amanhã.⁷²

Como n’*O ano*, o narrador é soberano, ele poderia “familiarmente” ter falado com a sua personagem, ele poderia anunciar-lhe o futuro ao pé do ouvido, mas opta por não o fazer: é a nós, leitores, que ele se dirige, pelo conhecido recurso retórico-metaléptico de negar para enunciar e explicitar determinado ponto.

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

72. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 239-240.

Tudo isso faz com que o *Evangelho* também seja, à sua maneira, uma “vasta expansão” da metalepse, no cruzamento constante do nível diegético e discursivo e sobretudo no reconhecimento, pela personagem, dos fios narrativos que a conduzem. É como se o romance se propusesse a revelar os bastidores de uma encenação já interpretada mil vezes, com um roteiro fixo, só que dessa vez o ator principal se revolta contra o seu diretor e tenta escapar dele.

O reconhecimento da personagem sobre o seu estatuto vai ser construído progressivamente na segunda parte do romance, a partir do capítulo doze, quando o narrador, conforme ele mesmo explica, passa a dar uma “atenção exclusiva” a Jesus.⁷³ O filho do carpinteiro parte em busca de respostas sobre a culpa do pai e sobre si próprio; a incógnita da sua história move-o e move a narrativa, assim como pesa, na decisão de Ricardo Reis de voltar a Portugal, a sua identidade mal resolvida, mas, nesse caso, a possibilidade de uma revelação, como Fernando Pessoa vai lembrar, pertence a outro gênero: “Talvez que eu tenha voltado [...] para saber quem sou, Tolice, meu caro, criancice, alumbramentos assim só em romances místicos e estradas que vão a Damasco, nunca se esqueça de que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas”.⁷⁴

Jesus será igualmente acompanhado durante um período por uma figura confrontadora que não mede as palavras, e de Pastor se falará mais adiante. Antes ainda dos confrontos diretos com Deus e o Diabo, as coincidências, os encontros, as pontas atadas da história começam já a chamar a atenção de Jesus e a nossa, graças àquele constante narrador comentador. Na saída do Templo, ele nos diz que o que perturba o rapaz “é a embaraçosa impressão de que todas as perguntas [que Jesus ouviu e fez] eram, afinal, uma só”.⁷⁵

73. *Ibid.*, p. 221.

74. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 133.

75. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 214.

O incômodo de Jesus é, digamos, temático, vendo o problema da culpa em tudo, mas esse incômodo transborda para um outro nível à medida que se reforça o desnudamento de que aquilo tudo é, e foi, uma construção narrativa:

Como o pai e a mãe haviam feito em seu tempo, parou diante do túmulo de Raquel para orar. Depois, sentindo que se lhe aceleravam as pancadas no coração, seguiu para diante. As primeiras casas de Belém estavam ali, esta é a entrada da aldeia por onde todas as noites irrompiam, no sonho, o pai assassino e os soldados da companhia, em verdade não parece sítio para tais horrores, [...] talvez o melhor fosse dizer, Deixemos as coisas como estão, não removamos os ossos do passado, e, antes que uma mulher, com uma criança ao colo, aparecesse num destes postigos perguntando, A quem procuras, tornar atrás, apagar o rasto dos passos que aqui nos trouxeram [...]. Demasiado tarde. Há um momento, quase a roçar a teia, em que a mosca ainda estaria a tempo de escapar à armadilha, mas, se chegou a tocar-lhe, se o visco filou a asa doravante inútil, qualquer movimento apenas servirá para que o inseto mais se enrede e paralise, irremediavelmente condenado, mesmo que a aranha desprezasse, por insignificante, esta peça de caça. Para Jesus, o momento já passou.⁷⁶

Nessa interrupção do narrador, apresentando uma prolepse sobre a interação de Jesus com outra personagem, que vai se cumprir em seguida, somos confrontados com aquilo que, em geral, como também se viu em Machado, passaria despercebido: a possibilidade de outro desfecho no momento mesmo da ação, sublinhando-se com isso que aquilo tudo é uma construção ficcional.

Não é sutil a sugestão de que o que aguarda Jesus é uma armadilha, tornada inevitável levando em conta o nosso conhecimento de leitores. Sabemos, afinal, que o desfecho de um evangelho é a cruz, e que a prin-

76. *Ibid.*, pp. 214-215.

cíprio não houve maneira de escapar disso, mas ao mesmo tempo fica sugerido que Jesus é vítima tanto da narrativa presente quanto daquela à qual ela remete, pelo jogo intertextual estabelecido desde o início com os originais bíblicos.

Milagres começam a acontecer depois do primeiro encontro com Deus no deserto, e Jesus tem pouco controle e ainda menos compreensão deles. Há forças maiores em jogo, há uma história em construção, e à medida que toma consciência disso, Jesus é obrigado a reinterpretar o presente e o passado, vendo “a sua vida como se ela pertencesse a outro, aí está, se os diabos falaram verdade [sobre ele ser o filho de Deus], então tudo quanto antes lhe sucedeu tem de ter um sentido diferente do que parecia”.⁷⁷

A trajetória de autoconhecimento de Jesus vai culminar, enfim, na cena da barca, quando ele encontra Deus pela segunda vez e lhe é dito com todas as letras o que se espera dele. Inconformado, Jesus interpela Deus:

Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz, Como meu pai, Teu pai sou eu, não te esqueças, Se ainda posso escolher um pai, escolho-o a ele, [...]. Foste escolhido, não podes escolher, Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer, Palavras inúteis, meu filho, ainda não percebeste que estás em meu poder.⁷⁸

Jesus tenta se afastar daquele nevoeiro em que se encontra remando para longe, mas logo percebe que não é capaz de sair do lugar, reconhecendo a luz “da armadilha fulgurante de que [...] imaginara ter escapado”. Jesus tenta outra saída, rejeitando a ação, e o protagonismo, que se lhe quer impor: “toma já nota de que me recuso a fazer os milagres

77. *Ibid.*, p. 358.

78. *Ibid.*, p. 371.

cuja oportunidade me apareça, e, sem milagres, o teu projeto é nada”. Recusa inútil, como a narrativa vinha sugerindo e como o leitor pode supor, pelo conhecimento que tem do papel que essa personagem exerce nos evangelhos canônicos e vinha exercendo na narrativa presente. O herói do *Evangelho* não tem escolha senão se render: “Jesus deixou cair os braços e disse, Faça-se então em mim segundo a tua vontade”.⁷⁹

A frase de Maria, em Lucas 1:38, ganha contornos mais sombrios na boca de Jesus, e nesse momento vem à tona de novo a possibilidade de outra história, caso o caminho seguido fosse diferente daquele preestabelecido e conhecido pelo leitor. Jesus pergunta “como será o futuro depois da minha morte, que haverá nele que não haveria se eu não tivesse aceitado sacrificar-me à tua insatisfação, a esse desejo de reinar sobre mais gente e mais países”. É então que surgem as extensas listagens de mortes e acontecimentos funestos da história do cristianismo, o que levará, enfim, Jesus a lamentar: “E tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa”, responde Deus, ao que Jesus diz: “Pai, afasta de mim este cálice”.⁸⁰

A súplica recontextualizada de Jesus, presente nos três sinópticos (Mt. 26:39, Mc. 14:36 e Lc. 22:42), é exemplar do gesto crítico desse romance, que projeta à sua maneira, como em espelho, diversos elementos do seu mundo de referência, refletindo-os com cores fortes, lendo neles certas implicações. É, de novo, nesse sentido que o tratamento metaléptico de personagens e narrativas transficcionais interfere em todos os universos envolvidos: o desejo bíblico de Jesus de escapar ao “cálice” divino é reinterpretado e encenado de maneira dramática, sem metáforas, assim como Deus é tornado quase maquiavélico ao se pôr em relevo o seu controle e conhecimento da história, cumprida à revelia do sofrimento que causará até para o seu filho.

79. *Ibid.*, pp. 373-374, 377.

80. *Ibid.*, pp. 377-378, 391.

Como Ricardo Reis, Jesus também representa mal o seu papel, e a partir de dado momento começa a fazê-lo de propósito. Como se viu, ele é mau profeta e, aos olhos do seu pai divino, mau pregador, a exemplo de quando se atreve, “num dia em que Deus o deixara mais à solta, a improvisar um discurso que arrebatou todos os ouvintes”, elencando as bem-aventuranças, até Deus dar-se “conta do que ali se estava a passar, e, não podendo suprimir o que por Jesus tinha sido dito, forçou a língua dele a pronunciar umas outras palavras, [...] Bem-aventurados sereis quando os homens vos odiarem” (Lc. 6:20-22).⁸¹

A angústia de Jesus, porém, não é como a de Ricardo Reis: ele quer ser outro, ele quer outra história, mas essa possibilidade lhe escapa tanto quanto a tentativa de permanência de Reis. Por mais que o protagonista do *Evangelho* tente interromper a engrenagem daquela narrativa concebida por Deus, morrendo como um zelote que se revoltou contra Roma, o desfecho não vai ser diferente daquele já conhecido, e, na cruz, Jesus “compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios”.⁸²

A novidade do *Evangelho* de Saramago em relação a tantas outras revisitações dessa história tem que ver sobretudo com essa consciência de Jesus sobre a sua atuação, sobre a construção da sua personagem e as implicações que ela terá. A novidade d’*O ano* também está em reler criticamente outro cânone, ainda em construção, em dar-lhe outra vida, forçando Ricardo Reis, nesse processo, a perceber a sua própria inconsistência como personagem.

Com frequência, as personagens que alcançam certo conhecimento das suas condicionantes narrativas pagam um preço: elas morrem no final. McHale já indicara o quanto a conscientização metaléptica funciona como um tropo determinista, apontando para a morte da

81. *Ibid.*, p. 404.

82. *Ibid.*, p. 447.

personagem,⁸³ e a coincidência do destino de Ricardo Reis e de Jesus pode ser lida por essa lente. Ser personagem e sabê-lo é doloroso, e em ambas as narrativas a morte surge como inevitável, necessária para que os protagonistas possam continuar a ser quem são.

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

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido.⁸⁴

“Perturbar a ordem, corrigir o destino”: repetição, culpa e responsabilidade

O cinema habitou-nos a uma produção de sentidos pela repetição sem palavras, apenas com imagens: o mesmo *close-up* com um filtro vermelho nos olhos de Danielle (Juliette Lewis) no início e no fim do violento *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, 1991), de Scorsese; ou, um exemplo mais clássico, um mesmo enquadramento do vingativo protagonista de *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956) no deserto texano no início e no fim desse conhecido *western* de John Ford. Saramago, “um cinéfilo dos

83. McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 123.

84. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 71.

mais precoces”,⁸⁵ como ele mesmo se define, revela um gosto particular pela repetição, fazendo com palavras aquilo que se tornou próprio da linguagem cinematográfica: certa sobreposição de imagens, talvez até um jogo com um mesmo ator que representa mais de um papel.

Em ambos os contextos, a repetição, cuidadosamente construída, não será gratuita. Pense-se no modo como as narrativas tanto d’*O ano* quanto do *Evangelho* fecham-se com a mesma estrutura com que começaram, sendo dado ao leitor perceber a sua circularidade. Não se trata de casos isolados; as duas obras jogam com a repetição em diferentes momentos e em mais de um nível, explorando-a inclusive na construção das suas personagens.

Repare-se na coincidência do céu que cobre José no início e no fim do seu arco narrativo no *Evangelho*. Na já analisada recriação da teofania apócrifa transferida para a concepção de Jesus, José sente-se arrebatado por um céu como nunca o vira antes, “um teto de milhares de pequenas nuvens que quase se tocavam umas às outras, espalhadas em todas as direções como as pedras do deserto”.⁸⁶ Céu e deserto com frequência se encontram no romance, e ambos, como também se viu, podem surgir carregados de significado. Nos seus últimos momentos no livro, quando José entende, enfim, que morrerá, vemos as mesmas palavras, o mesmo céu:

No armazém moviam-se vagos vultos, eram os feridos que podiam levantar-se, iam olhar o primeiro anúncio do dia, podiam ter perguntado uns aos outros ou diretamente ao céu, Que verá este sol que vai nascer, alguma vez aprenderemos a não fazer perguntas inúteis, mas enquanto esse tempo não chega aproveitemos para perguntar-nos, Que verá este sol que vai nascer. [...] As forças de José cederam de golpe diante do desastre. Como um vitelo fulminado, daqueles que vira sacrificar no Templo, caiu de joelhos

85. Saramago, *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, p. 13.

86. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 23.

e, com as mãos contra o rosto, soltaram-se-lhe as lágrimas, todas aquelas lágrimas que há treze anos vinha acumulando, à espera do dia em que pudesse perdoar-se a si mesmo ou tivesse de enfrentar a sua definitiva condenação. Deus não perdoa os pecados que manda cometer. José não voltou ao armazém, compreendera que o sentido das suas ações se perdera para sempre, nem o mundo, o próprio mundo, tinha já sentido, o sol estava a nascer, e para quê, Senhor, no céu havia mil *pequenas nuvens, espalhadas em todas as direções como as pedras do deserto*.⁸⁷

José pode entender o que se passa, saber quem o conduziu até ali, sem palavras, basta olhar para o céu. Somos levados a participar da cena com o narrador metaléptico, que nos convida à repetição, por vezes tão marcada e ritmada como se de uma composição musical se tratasse: “que verá... que verá...”, “as lágrimas, todas aquelas lágrimas”.

A repetição é recorrente e influencia a nossa percepção estética da obra, mas ela também tem uma dimensão crítica: na referida cena, não há clemência para a personagem de Deus, por exemplo. Em alguns momentos, a repetição aponta para uma igualdade incontornável, como nas grandes listagens do capítulo 22 do *Evangelho*, sendo a morte o atributo mais comum dos homens. Em outros trechos, a repetição vai marcar precisamente aquilo que diferencia as personagens, seu lugar na sociedade, seus anseios, como nos pensamentos idênticos dos pais de Jesus: “Praza ao Senhor que seja um rapaz, pensava José algumas vezes ao longo do dia, e Maria pensava, Praza ao Senhor que seja um rapaz, mas as razões por que o pensava não eram as mesmas”.⁸⁸

Nos dois romances, a repetição é com frequência conjugada com a metalepse, mediante um cruzamento em princípio impossível de fronteiras: há algo de inverossímil em certas repetições, e o próprio narrador se encarregará de sublinhá-lo e de se posicionar a respeito. O

87. *Ibid.*, pp. 160, 162 (grifo meu).

88. *Ibid.*, p. 42.

modo como esses dois artifícios atravessam a história e o discurso, as personagens e o narrador tanto d'*O ano* quanto do *Evangelho*, compõe um cenário que espelha, via imagens e sobreposições, certas proposições críticas presentes em cada narrativa.

Alguns dos principais conflitos desses romances têm que ver com relações de poder, expressas em condicionantes históricas e em imposições e insubordinações de natureza diversa, entre governantes e governados, criador e criaturas, homens e mulheres, pais e filhos. Essas oposições são uma constante em Saramago, de *Levantado do chão* a *Caim*, mas um ponto destacado das duas obras analisadas aqui é a ênfase não só no poder – muitas vezes representado como opressivo e determinante para o destino das personagens –, como na parte de responsabilidade individual e coletiva diante desse poder, na culpa que, conforme o contexto, pode-se ter quer pela ação, quer pela inação.

Como se viu, a tomada de consciência dos dois protagonistas é necessária para a sua compreensão das narrativas, inclusive históricas, de que fazem parte e do quanto eles não podem ficar indiferentes a elas, por mais que o desejem, como no caso de Ricardo Reis. No entanto, os conflitos d'*O ano* e do *Evangelho* não giram em torno apenas de Ricardo Reis e Jesus, e, mesmo quando eles são o centro, há outras personagens que exercem um papel na sua confrontação, por vezes lado a lado com o narrador.

É significativo o quanto os dois protagonistas surgem, até certo ponto, como uma extensão de outras personagens. O jogo de justaposição entre Reis e Pessoa pode parecer mais evidente, dada a referência de base, mas ele também está presente no caso de José e Jesus, cujo protagonismo começa precisamente com a morte de seu pai.

Dirigindo-se a Séforis, os gestos de Maria e Jesus são já premonitórios: a primeira “faz o caminho que José fez ontem, com toda a probabilidade, num ponto ou noutro, pousa os pés nas marcas das sandálias do marido”, e depois de eles terem encontrado o corpo crucificado de José, Jesus recolhe as sandálias do pai, “fê-lo sem pensar, como se ti-

vesse recebido uma ordem estendeu o braço [...] e prendeu-as no cinto, acaso deveria ser esta a herança simbólica mais perfeita dos primogênitos, há coisas que começam de uma maneira tão simples como esta”⁸⁹ Em conformidade com os prognósticos do narrador, Jesus calçará as sandálias do pai no sentido literal e metafórico: a passagem de um para outro será marcada pela transferência do sonho e da culpa de José para Jesus. Maria é quem pressente a repetição, e o narrador é quem, de novo, a comenta:

O que sim pensou [Maria] foi coincidência, em verdade singular, de Jesus, que sempre gozara de sonos tranquilos, ter começado com os pesadelos a seguir à morte do pai, Senhor meu Deus, que não seja o mesmo sonho, implorou, o senso comum dizia-lhe, para sua tranquilidade, que os sonhos não se legam nem se herdavam, bem enganada está [...]. Maria arrepiava-se de horror, [...] afinal, estava a acontecer o que tanto temera, contra todo o senso comum e a razão Jesus herdara o sonho do pai, não exatamente da mesma maneira, mas como se o pai e o filho, cada um em seu lugar, o estivessem, ao mesmo tempo, sonhando.⁹⁰

Maria tenta de início evitar que as pontas dos sonhos se atem, mas a narrativa não o permitirá: “O meu filho, não, o meu filho, não. O meu filho, sim”⁹¹

José começara a sonhar que ia matar o filho na noite do massacre ordenado por Herodes, e a sua parte de culpa no episódio é explicada por Pastor a Maria nestes termos: “foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas”⁹².

89. *Ibid.*, pp. 168, 171.

90. *Ibid.*, pp. 183-184.

91. *Ibid.*, p. 185.

92. *Ibid.*, pp. 113-114.

José só pensou na sua família; ele poderia ter salvado outros meninos se tivesse agido em prol deles, e essa dedução, que parte das premissas do texto bíblico, é uma das críticas mais afiadas do romance e um ponto-chave para a sua elaboração, segundo Saramago: “o absurdo da matança dos inocentes, *um absurdo total*, [...] foi o que me fez escrever o meu *Evangelho*. Que não quis ser mais que uma reflexão sobre a culpa e a responsabilidade. Esse pouco ou esse muito, consoante se entenda”.⁹³ Nesse romance, a reflexão sobre a culpa e a responsabilidade toma sobretudo a forma desse sonho transmitido: os mesmos elementos e a mesma angústia estarão presentes no pesadelo de Jesus, a perspectiva é que muda.

Ressalte-se que são recorrentes as sequências de sonho em Saramago, e elas se revelam particularmente cinematizadas. Pense-se, por exemplo, no pesadelo de Herodes, atormentado por um profeta Miqueias bem a caráter, “coberto do pó das batalhas, com a túnica manchada de sangue vivo”, cuja atuação dramática será ironizada pelo narrador.⁹⁴ Pense-se ainda no sonho que Ricardo Reis tem n’*O ano* sobre o bombardeio da Urca, episódio em diálogo com a histórica Intentona Comunista de 1935, uma cena sem som cuja tensão é potencializada pelo risco de a qualquer momento fazer-se ouvir a explosão.⁹⁵ Como José, Ricardo Reis é assombrado por seus próprios fantasmas.

O sonho de Jesus tem uma tensão igualmente potencializada por efeitos especiais, por sons que chegam antes, anunciando um terror iminente que não se concretiza: o grupo reunido “numa aldeia que não é Nazaré” espera os soldados que vêm matar os meninos junto com José, “ouvimos-los na estrada, aproximam-se mas não os vemos, [...] olhamos para a entrada da praça, sabemos que entrarão por ali, e não entram, estamos à espera de que entrem mas não entram, e é

93. Saramago, *Último caderno de Lanzarote*, pp. 111-112 (grifo no original).

94. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 85.

95. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 190-191.

ainda pior, os passos aproximam-se, é agora, e não é, não chega a ser”⁹⁶ O ritmo da repetição é, por assim dizer, um efeito especial literário bastante potente. Jesus sonhará várias vezes ao longo da narrativa, com pequenas variações, até o momento em que, também em sonho, já mais velho e em outra paisagem, consegue fazer as pazes com o pai:

O dormir acabou por lhe chegar liso e manso, de criança inocente, como um corpo que fosse rio abaixo, abandonado à corrente vagarosa, vendo passar por cima da cabeça os ramos e as nuvens, e um pássaro sem voz que aparecia e desaparecia. O sonho de Jesus começou quando ele imaginou ter sentido um leve choque, como se o seu corpo, vogando, tivesse roçado outro corpo. Pensou que era Maria de Magdala, [...] mas quem ali ia, levado na mesma água, debaixo do mesmo céu e dos mesmos ramos, sob o esvoaçar da ave silenciosa, era seu pai. [...] Nesse instante, o medo desapareceu da alma de Jesus e, em seu lugar, explodiu, irreprimível, [...] um sentimento de exultação, Meu pai, disse ele, sonhando, Meu pai, repetiu, já acordado, mas agora estava a chorar porque percebeu que se encontrava sozinho.⁹⁷

Quão imagéticos são os romances de Saramago, e quão interessante poderia ser a adaptação do *Evangelho* para as telas: nesse caso, e o mesmo vale para Ricardo Reis e Fernando Pessoa, separados só por um ano de idade (com 48 e 47 anos, respectivamente),⁹⁸ as personagens de José e do Jesus adulto poderiam ser representadas por um mesmo ator,

96. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 184.

97. *Ibid.*, pp. 297-298.

98. A recente adaptação para o cinema de *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), por João Botelho, não levou em conta esse e outros aspectos da caracterização de Ricardo Reis (representado pelo brasileiro Chico Díaz) e Fernando Pessoa (representado pelo português Luís Lima Barreto, 16 anos mais velho que Díaz). Sendo o foco deste trabalho a obra de Saramago em si, essa adaptação não será objeto de uma análise específica e será apenas pontualmente referida.

diferentemente caracterizado conforme a personagem, mas repetindo-se nas orações, nos gestos, nas angústias e na morte. Como Pessoa e Reis, José e Jesus não são os mesmos, mas por vezes se confundem; eles têm, inverossimilmente, os mesmos pensamentos e, mais ainda, uma responsabilidade partilhada.

Na história de José e Jesus, está em questão ao mesmo tempo uma releitura e atualização de certa problemática veterotestamentária, discutida quando Jesus vai ao Templo. Embora a prática punitiva tivesse sido abolida (Dt. 24:16), acreditava-se que o pecado de uma pessoa se estendia a toda a família, como lemos em Josué, em que a cobiça de um homem leva ao seu apedrejamento lado a lado com todos os seus filhos e filhas, além dos animais da casa (Js. 7:22-24). O que se mantém para Jesus é a perspectiva da responsabilidade legada, coletiva: “o delito do pai, mesmo tendo sido punido, não fica extinto com a punição e faz parte da herança que lega ao filho”.⁹⁹

Ignorar a história e os pecados do passado nunca é uma opção em Saramago, e Jesus encarna essa herança que assombra o presente e que só é superada pela confrontação, percorrendo-se as trilhas e as narrativas de outrora. Só então “o pai, o filho, levados no mesmo rio”,¹⁰⁰ podem se encontrar e se entender.

Fechado esse ciclo, um outro conflito entre Jesus e o seu pai divino vai se impor, e nesse caso não haverá conciliação possível: as ações de Deus são demasiado calculadas para serem perdoadas. A partir daqui, a trajetória de Jesus e o seu reconhecimento de certos problemas serão impulsionados por outra personagem, construída em espelho com Deus – “o das barbas é Deus, o outro é o Diabo”.¹⁰¹ Os dois também poderiam ser representados por um mesmo ator, confundindo-se ainda na bondade e maldade que personificam.

99. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 212.

100. *Ibid.*, p. 298.

101. *Ibid.*, p. 373.

Na função narrativa que exerce, Pastor tem muito em comum com o Fernando Pessoa d’*O ano*. Conforme já antecipado, os dois são particularmente provocativos, instigando conflitos e desconstruindo algumas das concepções dos protagonistas. Além disso, há um elemento fantástico destacado na sua construção: um está morto e mora num cemitério, tornando-se visível apenas para alguns; o outro, supõe-se, vem do inferno e exerce na Terra mais de uma função, de anjo-mendigo anunciador a pastor de rebanho. Ambos circulam, portanto, por mundos distintos, e esse cruzamento é enfatizado ao longo da narrativa.

O fantástico casa-se com frequência com a metalepse, e não por acaso os dois são marcantes em vários romances de Saramago, que ressaltou, à época do lançamento d’*As intermitências da morte* (2005), o modo como os seus livros costumam dialogar com o “impossível”.¹⁰²

O narrador parece divertir-se com a personagem do Diabo, que assume mais de um nome e mais de um papel, mas que se apresenta na maior parte do tempo, mesmo nas revelações da barca, como “Pastor, a quem, uma vez por outra, vamos chamar assim para não estarmos a mencionar a toda a hora o nome do Inimigo”.¹⁰³ Parte das críticas diretas feitas à personagem de Deus saem da boca dessa figura, que será como um tutor para Jesus na sua adolescência, debatendo com frequência com o menino e a sua religião: “o teu Deus é o único guarda duma prisão onde o único preso é o teu Deus”.¹⁰⁴

Em Pastor ecoam as críticas do próprio narrador, um e outro hábeis em comparações: “Deus, se de algo sabe, é dos homens, e mesmo assim não de todos, que sem conta são os que vivem como burros, ou ainda pior, e Deus não tem curado de averiguar e prover”.¹⁰⁵ É possível ainda que essa mesma personagem faça uma breve aparição em *Todos os nomes*, um tanto mais velho, mas igualmente provocador em suas falas

102. Citado em Gómez Aguilera (org.), *José Saramago en sus palabras*, p. 348.

103. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 369.

104. *Ibid.*, p. 237.

105. *Ibid.*, p. 75.

e intervenções no cemitério que o Sr. José vai visitar, atrás da mulher desconhecida.¹⁰⁶ A repetição, o *déjà-vu* metaléptico, é frequente em José Saramago.

Fernando Pessoa, por sua vez, é um caso particular da personagem com a função de desestabilizar o protagonista, a começar porque, como figura histórica, ele é um importante operador de metalepse. A intrusão da “pessoa real” é um recurso utilizado principalmente no cinema, quando um ator faz o papel de si próprio em determinado filme, jogando com a já referida dupla percepção que o espectador tem da personagem. Pense-se no exemplo de *O crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), dirigido por Billy Wilder, em que uma ex-estrela do cinema mudo, Norma Desmond (Gloria Swanson), tenta voltar às telas importunando o seu antigo diretor, Cecil B. DeMille, que faz o papel de si próprio.

Na literatura, esse tipo de participação especial é menos chamativa, mas também ocorre com frequência, quando uma figura da extradiegese histórica é introduzida numa narrativa em que a maioria das personagens é fictícia. É o hábito que temos do romance histórico que nos impede de perceber o caráter transgressivo dessa intrusão da presença real,¹⁰⁷ mas, no caso d’*O ano*, a presença de criador e criatura num mesmo plano chama a atenção para a historicidade e ficcionalidade de um e outro, e o narrador faz questão de marcar e comentar esse encontro, dando protagonismo ao que seria aparentemente absurdo. Nesse contexto, invertem-se os papéis, e Fernando Pessoa torna-se personagem secundária, construído no romance a partir da sua relação com Ricardo Reis.

No total, Pessoa entra diretamente em cena apenas doze vezes: temos, de maneira quase intercalada, cinco encontros casuais de Reis com Pessoa em seus passeios por Lisboa e seis episódios em que Pessoa vai

106. Saramago, *Todos os nomes*, pp. 235-241.

107. Cfr. Genette, *Métalepse*, p. 130.

visitar Reis no Hotel Bragança (primeiro e terceiro encontros) ou em sua casa no Alto de Santa Catarina (encontros 6, 8, 10, 12), incluindo-se aí a última visita, em que Reis decide acompanhá-lo em sua partida definitiva do mundo dos vivos. Em apenas uma ocasião, Pessoa aparece interagindo não com Reis, mas com a estátua de Camões, e há ainda um episódio em que Reis corre atrás de alguém vestido de morte que ele desconfia ser Pessoa, no que poderia ser uma brincadeira de Carnaval.

Fato é que Reis e Pessoa não têm razões específicas para se encontrar, e a sua convivência deriva de uma história comum que é anterior à narrativa presente. Os seus diálogos serão, assim, marcados por comparações, com Pessoa revelando uma voz “ácida, irônica”, contrastando com frequência o Ricardo Reis de outros tempos com aquele que retorna a Portugal após a sua morte: “você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, [...] eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção”.¹⁰⁸

Para além das confrontações diretas sobre a inconstância de Ricardo Reis, esses diálogos vão compor uma arena de debates semelhante à que se estabelece nas relações entre Pastor e Jesus. Num caso como no outro, o contexto é propício para que as personagens discutam religião, política e poder. É nesse sentido que Pessoa e Pastor se revelam muito parecidos, com opiniões que, como se viu em Pastor, se alinham ainda a certos posicionamentos e à ironia do narrador. Não por acaso, algumas críticas vindas de Pessoa chegam a surpreender Ricardo Reis:

Então não concorda, Seria difícil concordar, eu diria, até, que a história desmente o Ferro, basta lembrar o tempo da nossa juventude, o Orfeu, o resto, diga-me se aquilo era um regime de ordem, ainda que, reparando bem, meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer, uma poetização

108. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 209, 132.

da ordem, Nunca as vi dessa maneira, Pois é o que elas são, a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano, Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses aspiram, E os homens, que papel vem a ser o dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino, Você lembra-me a Lídia, também fala muitas vezes do destino, mas diz outras coisas, Do destino, felizmente, pode-se dizer tudo, Estávamos a falar do Ferro, O Ferro é tonto, achou que o Salazar era o destino português, O messias, Nem isso, o pároco que nos batiza, crisma, casa e encomenda, Em nome da ordem, Exatamente, em nome da ordem, Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira.¹⁰⁹

Na sua leitura da poesia de Reis, nas suas tiradas irônicas sobre o regime e na sua incitação a perturbar a ordem, Pessoa encarna as principais críticas desenvolvidas ao longo do romance, e é como se, em alguns momentos, o discurso do narrador transbordasse para o dessa personagem. É certo que há um limite na subversão de Pessoa (“para melhor ou para pior, tanto faz”), de maneira a nele reconhecermos a figura histórica sendo recriada. Mesmo assim, essa identificação discursiva é construída e estende-se ainda para Lídia, coincidência a que Reis faz alusão. Mesmo que ela diga “outras coisas”, os ecos são dignos de nota:

Ficou Ricardo Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos, ele são os interrogatórios a qualquer hora, não que o conhecesse Daniel por experiência própria, repete só o que lhe contaram, por enquanto, como tantos

109. *Ibid.*, pp. 394-395.

de nós, [...] ninguém sabe para o que está guardado, Deus é o administrador do futuro e não dá parte das suas intenções a jeito de nos precavermos, ou é mau gerente desse capital, como se desconfia, pois nem o seu próprio destino foi capaz de prever, Então lá na marinha não gostam do governo, resumiu Ricardo Reis, e Lídia limitou-se a encolher os ombros, não eram suas as subversivas opiniões, eram do Daniel.¹¹⁰

Em Saramago, a opção pelo discurso indireto livre serve a uma sobreposição acentuada das vozes do narrador e das personagens, nesse caso, de Lídia: o relato e as informações sobre a polícia política são dela, ainda que via Daniel; algumas expressões conviriam à oralidade dessas personagens, mas elas também são próprias do estilo do narrador de Saramago, com o seu hábito de recorrer a ditos populares (“ninguém sabe para o que está guardado”), a listagens e anáforas (“eles são... eles são...”). O efeito estético por si só é interessante, mas, como costuma ser o caso em Saramago, ele exerce, ao mesmo tempo, uma função crítica.

Por maior que possa ser a diferença entre eles, Fernando Pessoa, Lídia e mesmo Daniel, cuja voz nunca chegamos a ouvir diretamente, têm opiniões que coincidem entre si e com o narrador que os conduz. Diante deles, Ricardo Reis está, como já foi dito, encurralado: as suas opiniões pouco críticas e a sua inação vão sendo colocadas em causa em mais de um nível.

Sublinhe-se que a pontuação característica de Saramago, com falas introduzidas apenas por iniciais maiúsculas, também serve à fluidez contínua do discurso, permitindo ao narrador intrometer-se mesmo em diálogos que, em princípio, não lhe concernem, como naquele aparte sobre a capacidade administradora de Deus, que poderia estar no *Evangelho* tanto quanto n’*O ano*. Isso fica evidente em uma conversa entre Salvador e Reis sobre o Ano-Novo, em que uma terceira opinião se imiscui e se anuncia:

110. *Ibid.*, p. 201.

Salvador respondeu que [...] sempre ouvia as badaladas da meia-noite em casa, era uma tradição da família, comiam doze passas de uva, [...] no estrangeiro usa-se muito, São países ricos, e a si, acha que lhe dá realmente sorte, Não sei, não posso comparar, se calhar corria-me pior o ano se não as comesse, assim seria, por estas e outras é que quem não tem Deus procura deuses, quem deuses abandonou a Deus inventa, um dia nos livraremos deste e daqueles, Tenho as minhas dúvidas, aparte que alguém lançou, ou antes ou depois, mas não aqui, que não se tomam tais liberdades com os dignos hóspedes.¹¹¹

Não só as fronteiras da ficção são constantemente cruzadas como os contornos das personagens em alguns momentos aparecem borrados, em situações inverossímeis que vão reafirmar o quanto o narrador é quem comanda aquele espetáculo, fazendo questão de mostrá-lo.

Acontece com frequência n’*O ano* de os pensamentos de uma personagem repetirem-se, palavra por palavra, na boca de outra: a longa resposta que Reis apenas imagina que Pessoa lhe daria sobre ter se fantasiado de morte no Carnaval vai ser exatamente aquela que ele lhe dá, vinte páginas depois.¹¹² O apagamento das fronteiras entre essas duas personagens joga, naturalmente, com o universo heteronímico pessoano, mas a transmissão de pensamentos não é exclusiva dos dois: a resposta que Ricardo Reis cogita dar a Salvador – “Olhe, senhor Salvador, eu bem não queria, desculpe, mas [...]” – é precisamente aquela que, jamais enunciada, é desejada pelo próprio gerente do Hotel Bragança: “o que deveriam ter feito era chamarem-no de parte, Olhe, senhor Salvador, eu bem não queria, desculpe, mas [...]”.¹¹³

Nessas construções metalépticas, as personagens são como os dois lados de uma fita de Möbius, simultaneamente diferentes e ligadas. O

111. *Ibid.*, p. 80.

112. *Ibid.*, pp. 190, 210.

113. *Ibid.*, pp. 245-246.

narrador não só promove essa continuidade vertiginosa como faz parte dela, e isso nos contextos mais diversos, não raro cômicos.

Depois de um episódio de cama frustrado com Lídia, e tendo Reis reagido grosseiramente com ela apesar de a impotência ser sua, o narrador nos diz que bastaria Reis ter explicado que estava maldisposto e Lídia poderia confortá-lo, sem segundas intenções, “como se dissesse, Deixe lá, não é morte de homem”. Essa será a conclusão de Reis a seguir quando, sozinho, infeliz, “pensou, Isto não é morte de homem, acontece a todos”. Poucas páginas depois, no reencontro com Marcenda, um beijo mais apaixonado leva ao comentário narrativo de que “morto afinal não estava, bem que eu lhe tinha dito que não se preocupasse”. A nada sutil metáfora volta, enfim, a ser associada a Lídia quando ela anuncia que está grávida e Reis reage com espanto e, logo mais, indiferença: “Não tivemos cuidado, mais tarde ou mais cedo tinha de acontecer, mas Lídia não pega na frase, [...] limitou-se a declarar, Estou grávida, afinal é uma coisa que acontece a quase todas as mulheres, não é nenhum terramoto, mesmo quando dá em morte de homem”.¹¹⁴

Nessas repetições, sejam elas literais ou não, os dois romances vão se construindo como uma câmara de ecos que convergem para o leitor. É na leitura do conjunto que toda essa reverberação ganha forma e que o trabalho de criação literária é afirmado e sublinhado.

Saramago chegou a refletir sobre a “pluralidade” das suas personagens, reflexo do que somos, e do modo como a sua própria visão não é incorporada por uma só figura: até certo ponto, elas podem ser vistas como o seu porta-voz, mas é preciso buscar a chave no todo.¹¹⁵ A presença e a projeção do autor na narrativa serão aprofundadas mais adiante, mas cabe já um parêntesis para destacar que, nesse aspecto, a construção metaléptica de Saramago difere daquela predominante nos já citados escritores oitocentistas, cujos narradores, igualmente intru-

114. *Ibid.*, pp. 338-339, 344, 421-422.

115. Saramago in Reis, *Diálogos com José Saramago*, p. 134.

sivos, preocupavam-se em desenhar e em fixar com mais detalhes os contornos das suas personagens.

O narrador das *Viagens* demora-se em descrever, para o seu leitor ou a sua leitora, a pessoa, o caráter e, por extensão, aquilo que individualiza Carlos, Joaquina, Frei Dinis etc. Machado, na “advertência” colocada no início de *A mão e a luva* (1874), reforça uma criação centrada na personagem que vai ser marcante também nos romances que se seguirão: “convém dizer que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis”.¹¹⁶ Pode-se dizer que, em Saramago, predomina o movimento oposto, da ação às personagens, cuja complexidade deriva menos da sua individualização e mais do modo como elas são construídas em conjunto e, de maneira marcada n’*O ano* e no *Evangelho*, a partir de outros textos e outros *media*.

Saramago, já se viu, não era muito propenso a reconhecer certos diálogos – “as minhas personagens saem todas da minha cabeça” –, e entendia que praticamente não descrevia as suas personagens.¹¹⁷ Nem sempre será assim, como nos casos já analisados em que uma referência serve de base para a construção de uma personagem, de Ricardo Reis a Deus e Maria de Magdala, mas é certo que o desenho final é muito diferente se colocarmos lado a lado uma personagem de Garrett e outra de Saramago: a do segundo dificilmente conseguiria ficar de pé sozinha; ela tem, em geral, mais características psicológicas do que físicas e uma parte dela é feita de outras. E isso é válido mesmo quando as personagens são, em muitos aspectos, o reverso uma da outra: Pessoa e Reis, Lídia e Marcenda, José e Jesus, Deus e o Diabo.

Em Saramago, portanto, a presença constante do narrador metaléptico que rege a história habitua-nos a personagens, repetições e situa-

116. Assis, *A mão e a luva*, in *Obra completa em quatro volumes*, v. I, p. 317.

117. Saramago in Reis, *Diálogos com José Saramago*, pp. 131, 106-107.

ções inverossímeis, sustentando-as, desenhando e borrando os seus contornos num mesmo gesto, tornando, enfim, a inverossimilhança parte da trama:

No geral dos casos deste evangelho tem havido coincidências avonde [...]. Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecruzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não se veja transformado em um ser de exceção a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que é esse o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verossimilhança, pois se o episódio imaginado e descrito não é nem poderá tornar-se nunca em facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer, não como no relato presente, em que de modo tão manifesto se abusou da confiança do leitor, levando-se Jesus a Belém para, sem tir-te nem guar-te, dar de caras, mal chegou, com a mulher que esteve de aparadeira no seu nascimento.¹¹⁸

A invenção narrativa em si, os seus artificios, as suas possibilidades, é tematicamente importante tanto n'*O ano* quanto no *Evangelho*: afinal, ambos são também histórias sobre a construção de histórias, sobre heróis e mitos, sobre a sua projeção, assim como sobre a assunção da culpa e da responsabilidade de cada um dos envolvidos, dos criadores às criaturas.

Qualquer que seja o seu mundo, da terra ao inferno e ao céu, do mundo dos homens àquele da literatura, as personagens, sejam elas vistas como pessoas, sejam elas entendidas como metáforas da religião, da literatura, do poder etc., são convocadas a se posicionar em relação aos acontecimentos que as interpelam; elas são parte da história e até certo ponto respondem por ela. É precisamente esse o alerta feito n'*O*

118. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 221-222.

ano por uma voz do futuro, na figura de um velho não nomeado que intervém na leitura dos jornais de Ricardo Reis para falar de Miguel de Unamuno, mas não só:

Em Portugal afluem as inscrições de voluntários para a Mocidade Portuguesa, são jovens patriotas, [...] só por respeito religioso não proclamam, Este é o meu corpo, este é o meu sangue [...]. Daqui por uns anos, vinte, trinta, cinquenta, que pensarão os homens maduros, quando leram ou ouviram, como um místico clarim, os jovens alemães que diziam, Nós não somos nada, e acorreram sublimes, Nós também, nós também não somos nada. Dirão assim, Pecados da juventude, Erros da minha grande inocência, [...] Hoje tornaria a fazer o mesmo, [...] É tão fácil enganar-se um jovem, É tão fácil enganá-lo, [...] mas um deles levanta-se, ergue a mão a pedir a palavra, e Ricardo Reis dá-lha pela grande curiosidade que sente de ouvir um homem falar de um dos outros homens que foi, uma idade julgando outra idade, e este foi o discurso, De cada um de nós se considerarão as razões para o passo que demos, por ingenuidade ou por malícia, por vontade própria ou por constrangimento de terceiros, será a sentença, como é costume, consoante o tempo e o julgador, mas, condenados ou absolvidos, deverá pesar na balança a vida toda que vivemos, o mal e o bem que fizemos, o acerto e o erro, o perdão e a culpa, e, ponderado tudo, se tal é possível, seja o primeiro juiz a nossa consciência, no caso invulgar de sermos limpos de coração, mas talvez tenhamos de declarar, uma vez mais, ainda que com diferente intenção, Nós não somos nada.¹¹⁹

Um mesmo refrão ora é solado, ora executado em conjunto, podendo ser diferentemente percebido conforme a voz que o entoia, do velho do futuro aos jovens patriotas alemães e portugueses, ou aos “pedreiros” e “boieiros de Mafra”, entre outros. A repetição forma, enfim, uma espécie de música com letra engajada em Saramago, que vai

119. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 447-449.

metalepticamente atravessar mais de uma obra e instigar mais de uma personagem: “nós não somos nada, porventura nascerá para nós o dia em que seremos alguma coisa, quem isto agora disse não se sabe, é um pressentimento”¹²⁰

“Sou também o Deus e o Diabo que lá estão”: o autor, o narrador e a obra

N’um meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma photographia.
Vi Jesus Christo descer á terra.

Veu pela encosta d’um monte,
Tornado outra vez menino [...].

Diz-me muito mal de Deus.
Diz que elle é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecencias. [...]
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Catholica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das cousas que creou –
“Se é que elle as creou, do que duvido” –.¹²¹

O já referido poema intermediático de Alberto Caeiro vai ecoar tanto n’*O ano* quanto no *Evangelho*: a ênfase e as personagens envolvidas serão diferentes em cada caso, mas o tratamento narrativo é semelhante. Afinal, o narrador de ambos os romances alinha-se à visão

120. *Ibid.*, pp. 444-445.

121. Pessoa, *Obra completa de Alberto Caeiro*, pp. 41, 43.

e à abordagem irreverentes desta breve recriação de Cristo presente nos versos de Caeiro: “Esta é a história do meu Menino Jesus. / Porque razão [...] / Não ha de ser ella mais verdadeira que [...] / tudo quanto as religiões ensinam?”¹²² Mais ainda, Saramago alinha-se ao poema, e n’*O ano*, em um gesto semelhante àquele da barca do *Evangelho*, a personagem do autor dará um jeito de se projetar na história tanto de Caeiro quanto de Ricardo Reis.

Ambas as figuras, narrador e autor, têm gostos e leituras muito parecidos e são metalépticos, requerendo uma atenção especial. No entanto, ainda que em algumas ocasiões, geralmente em textos não ficcionais, o narrador e o autor pareçam se sobrepor, eles não são um só em Saramago.

Até então, tem-se falado sobretudo da categoria do narrador e da sua condução metaléptica da história: pode-se dizer que essa voz provocativa é o elemento narrativo mais constante na obra romanesca de Saramago, tornando-se uma figura ficcional que vai se projetar de um romance para o outro.¹²³

Temáticas, personagens, tempo e espaço podem variar grandemente, mas o narrador permanece, e ler a obra de Saramago em conjunto, comparativamente, é também ler a história desse narrador. Não chegamos a conhecer as suas feições, e certas precisões sobre a sua figura nos escapam, como na descrição de Deus, de quem ele claramente desgosta, mas com cuja ubiquidade se identifica. Mais de uma vez somos lembrados de que ele é onisciente: “basta pensar no pouco que sabem umas das outras as personagens mais importantes” do *Evangelho*, ao passo que “nós, pelo contrário, conhecemos tudo quanto até hoje foi

122. *Ibid.*, p. 46.

123. Retomo aqui o conceito de “figura”, de Carlos Reis, mais amplo que o de personagem. Reis inclui o narrador entre as figuras da ficção em “Figure, Person, Figuration”, in Reis e Grünhagen (orgs.), *Characters and Figures*, pp. 59-75.

feito, dito e pensado, quer por eles quer pelos outros, embora tenhamos de proceder como se o ignorássemos”¹²⁴

Somos colocados, junto com o narrador, como observadores externos, e somos recorrentemente lembrados de que tudo aquilo que acompanhamos é uma construção ficcional guiada por alguém: como leitores, mal temos tempo de suspender a descrença, sendo próprio da metalepse impedi-lo.¹²⁵

Outra marca desse narrador é a sua identificação com certas personagens, o modo como o seu discurso questionador por vezes se projeta nas falas e nos pensamentos delas. Além disso, se no seu controle da história ele é como Deus, na sua afeição por algumas das figuras que conduz ele é muito diferente, em especial no que se refere às personagens femininas. Assim, como Lídia, Maria de Magdala expressa opiniões muito parecidas com as do narrador do *Evangelho*:

Não sei nada de Deus, a não ser que tão assustadoras devem ser as suas preferências como os seus desprezos, Onde foste buscar tão estranha ideia, Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus, [...] Queres assustar-me, Vou te contar um sonho que tive, uma noite apareceu-me em sonho um menino, de repente apareceu vindo de parte nenhuma, apareceu e disse Deus é medonho, disse-o e desapareceu, não sei quem fosse aquela criança, donde veio e a quem pertencia. [...] Jesus viu o deserto, a ovelha morta, o sangue na areia, ouviu a coluna de fumo suspirando de satisfação, e disse, Talvez, talvez, porém uma coisa é ouvi-lo em sonho, outra será vivê-lo em vida, Prouvera a Deus que o não viesses a saber [...]. Sobre Magdala e o mundo, gira lentamente a cúpula de um céu crivado de estrelas. Em algum lugar do infinito, [...] Deus faz avançar e recuar as peças doutros jogos que joga, é demasiado cedo para preocu-

124. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 205.

125. Pier, “Metalepsis”, in Hühn et al., orgs., *Handbook of Narratology*, p. 193.

par-se com este [...]. Por isto é que não cura de interessar-se pelo resto da conversa que Jesus e Maria de Magdala prosseguem.¹²⁶

Como no poema de Caeiro, a personagem menos apreciada do *Evangelho* é Deus, e não é só Jesus quem terá conflitos com ele: Maria de Magdala deixa clara a sua antipatia, revelando um sonho e certos sentimentos notavelmente parecidos com os dos versos do guardador de rebanhos. Há uma vibração de mundos distintos que por um breve momento se sobrepõem: a alusão pode parecer sutil, mas não há dúvidas de que foi Caeiro quem imortalizou a personagem da criança que fala mal de Deus em sonho, e essa personagem é justamente o menino Jesus.

Maria de Magdala fala agora com outra versão de Jesus, adulto, ainda pouco íntimo de Deus, e que só poderá voltar a ser aquela criança em sonhos, na poesia ou na literatura, trazendo revelações dos bastidores do céu. As personagens não demonstram nesse momento perceber o curto-circuito metaléptico e intertextual, que é dirigido ao leitor, de quem se requer certa consciência daquelas “peças doutros jogos” jogados tanto por Deus quanto pelo narrador. E, sabemos nós, aquele narrador em outros tempos já acompanhara mais de perto o mundo paralelo dos heterônimos.

Tem-se visto como é recorrente em Saramago esse tipo de construção em que a narrativa, por um breve momento, aponta para fora e perturba as fronteiras entre criadores e personagens transficcionais. Afinal, quem exatamente é Jesus, Maria de Magdala, Fernando Pessoa, Ricardo Reis etc.? Ou: em quantas versões se desdobra cada personagem do *Evangelho* e d'*O ano*, como Maria de Magdala, ora bíblica, ora caeiriana, ora iconograficamente loira, ora cinematograficamente morena?; como Pessoa, ora herdeiro da história literária póstuma que o apresentou ao mundo, ora com um discurso tão parecido com aquele

126. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 309-310.

do narrador? Ou ainda: quem é ou quem são os autores de cada uma dessas versões, e qual a relação deles com a narrativa presente?

Uma já longa tradição nos habituou, desde pelo menos o século XIX de Honoré de Balzac e outros realistas, a buscar respostas a partir de rígidas separações, até certo ponto compreensíveis, de modo a se evitarem derivas interpretativas. Assim, entende-se que não se deve, por exemplo, confundir as personagens ou o narrador com o autor; fazê-lo seria ingenuidade.

Estudos recentes têm se dedicado a traçar as origens da categoria do narrador e o modo como ela se impôs como artifício narrativo intermediário do autor. O narrador teria surgido com o chamado romance moderno, e Balzac foi um dos primeiros a reconhecê-lo com esse nome, demonstrando ainda irritação, no prefácio à edição original de *O lírio do vale* (*Le Lys dans la vallée*, 1836), com o fato de que, “apesar da força de caso julgado, muitos ainda hoje caem no ridículo de fazer do escritor cúmplice dos sentimentos que ele atribui às suas personagens; e se ele utiliza o *eu*, quase todos ficam tentados a confundi-lo com o narrador”.¹²⁷

Balzac fez questão de deixar registrado que, “em nenhum momento, [o autor] se projetou” na narrativa, afirmação já há muito colocada em causa pelos estudos dedicados àquela obra em particular e à *Comédia humana* de maneira geral.¹²⁸ É perceptível o quanto, nesse ponto, Saramago não é balzaquiano, e as suas afirmações sobre o tema revelam

127. « Malgré l'autorité de la chose jugée, beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur » (Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p. 337). Referência obtida a partir de Patron, *Le narrateur : un problème de théorie narrative*, p. 252.

128. « *Le Lys dans la vallée* étant l'ouvrage le plus considérable de ceux où l'auteur a pris le *moi* pour se diriger à travers les sinuosités d'une histoire plus ou moins vraie, il croit nécessaire de déclarer ici qu'il ne s'est nulle part mis en scène » (Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p. 337). Sobre a presença do autor na obra, ver, na mesma edição sendo citada, a introdução de Moïse Le Yaouanc (p. LXVII-LXX).

a marca da sua própria temporalidade. Os narradores de ambos os escritores são igualmente digressivos, conversadores, metalépticos, mas, ao contrário de Balzac, Saramago queria, sim, que os seus leitores o vissem como cúmplice daquilo que compõe a sua obra, das personagens ao narrador, dos sentimentos de uns e outros aos espaços e tempos pelos quais eles circulam.

As provocações de Saramago sobre o tema são conhecidas e datam da época em que o seu estatuto e a sua fama como escritor já estavam bem consolidados: vemo-las em entrevistas e artigos, sobretudo a partir dos anos 1990,¹²⁹ e nos *Cadernos de Lanzarote*, que revelam uma parte da recepção académica do autor. Especialmente no que se refere ao narrador, mais de uma vez Saramago afirmou a sua posição como se reagisse a um debate.

Na época do lançamento do *Evangelho*, por exemplo, Sepúlveda perguntou-lhe sobre aquilo que identificava como um “terceiro Deus, que é o narrador ou o autor”, ao que Saramago respondeu: “a velhíssima questão do narrador onisciente. [...] Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos [os] teóricos da literatura, afirmaria: ‘Narrador, não sei quem é’”¹³⁰

Como sugere Saramago nesse trecho, e como defende mais de um estudo sobre o tema, a categoria do narrador é, de fato, um problema da teoria narrativa, mas não só. Se a sua sistematização é creditável ao desenvolvimento dessa teoria – que resultou em extensas tipologias e levou mesmo à definição de um seu interlocutor, o narratário, conceito ignorado por Saramago e hoje pouco utilizado –, a preocupação com a organização do discurso pela definição de uma entidade que vai comandá-lo também é própria da criação literária, revelando-se em paratextos, a exemplo do prefácio de Balzac, e na própria narrativa,

129. Ver, por ex., toda a seção “Autor-narrador” de Gómez Aguilera (org.), *José Saramago en sus palabras*, pp. 247-253.

130. Entrevista a Sepúlveda, “Deus quis este livro”, p. 31.

como se verá em Saramago: o seu narrador tem a consistência de uma categoria narrativa que se mostra como tal.

Sublinhe-se que as posições do escritor português variaram ao longo do tempo, não tanto nos romances, mas especialmente em entrevistas. Veja-se como, no início dos anos 1980, Saramago tratou da especificidade do seu narrador, sem que essa designação surgisse como problema:

O meu narrador é onisciente, onipresente, e fala de um tempo que pode ser deslocado. Ele adota todos os pontos de vista possíveis, pode estar em todos os lugares e, sobretudo, vive em todos os tempos. O narrador não prevê o futuro, mas já sabe o que acontecerá no futuro da ação. O narrador narra, intervém, organiza todos os fatos da sua fabulação e sabe aquilo que as suas personagens ignoram [...]. Ele usa esse saber de uma forma que lhe é exclusiva. As personagens não compartilham esse conhecimento, porque não podem. Nos meus romances, o comportamento das personagens e o conhecimento que o narrador já tem daquilo que vai acontecer com elas aparecem de forma simultânea.¹³¹

Saramago escreveu os seus romances em um momento em que a categoria do narrador e a sua separação do autor já estavam bem estabelecidas, e não é exagero, portanto, supor que algumas das suas afirmações respondem à teorização que ganhou força na segunda metade

131. “Mi narrador es omnisciente, onnipresente, y habla de un tiempo que puede dislocarse. Adopta todos los puntos de vista posibles, puede estar en todos los lugares y, sobre todo, habita en todo tiempo. El narrador no prevé el futuro, sino que ya sabe lo que acontecerá en el futuro de la acción. El narrador narra, juega, organiza todos los hechos de su fabulación y sabe aquello que sus personajes ignoran [...]. Ese saber lo usa de un modo que le es exclusivo. De ese conocimiento, los personajes no coparticipan, porque no pueden. En mis novelas aparecen de forma simultánea los comportamientos de los personajes y el conocimiento que el narrador ya posee de lo que les sucederá” (entrevista a Jordi Costa, “La isla ibérica”, p. 53).

do século XX, com destaque para a narratologia francesa. A simultânea recusa e concessão ao termo narrador que costumava fazer é, em parte, uma recusa à generalização ou à perspectiva de um narrador tradicional. Conforme disse na já citada entrevista dos anos 1990:

Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. [...]. O meu narrador não é o narrador realista, que está lá para contar o que aconteceu, sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que procuro [...] é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual. Porque de certa maneira, Jesus não é mais importante neste livro do que outras personagens...¹³²

Aquela referida “fusão” ou sobreposição de entidades, discursos e elementos diferentes está bem presente tanto n’*O ano* quanto no *Evangelho*, e a análise destes seria, de fato, algo redutora se o crítico se limitasse a recorrer a sistematizações demasiado restritivas de categorias narrativas – o que talvez seja válido para qualquer criação literária, na medida em que a teoria é uma ferramenta heurística, não uma fórmula a ser aplicada.

Genette foi um dos que mais marcou a terminologia narratológica com as cinco seções de *Discours du récit* (ordem, duração, frequência, modo e voz) e as tipologias a partir daí desenvolvidas. Tomando como certa a entidade do narrador, entendido como “um papel fictício” (« un rôle fictif »), Genette propõe, por exemplo, a classificação entre narrador heterodiegético, homodiegético e autodiegético, ainda sub-

132. Entrevista a Sepúlveda, “Deus quis este livro”, p. 31.

categorizados conforme o seu estatuto (extradiegético-heterodiegético etc.).¹³³

Já foi questionada não só a pertinência dessa classificação como a própria ideia de que toda narrativa tem, necessariamente, um narrador. A pesquisadora Sylvie Patron, em particular, é categórica e por vezes injusta em suas críticas a quem quer que tenha ousado defender em algum momento a solidez do conceito de narrador, de Seymour Chatman a Marie-Laure Ryan, mas sobretudo Gérard Genette.

Se é possível concordar com Patron no sentido de que a generalização do narrador pode ser um problema para a análise de algumas narrativas, quando outras estratégias deixam de ser levadas em conta; e se é possível concordar que, até certo ponto, a reflexão genettiana não corresponde, hoje, à “teoria geral da narrativa que ela pretende ser (mas uma teoria da narrativa de ficção em primeira pessoa)”;¹³⁴ é difícil subscrever a esse outro polo que parece proclamar a morte do narrador e, por extensão, a dos seus defensores, como se se jogasse fora a criança junto com a água do banho: “levar Genette a sério como teórico [...] hoje em dia não é [...] muito fácil”.¹³⁵

Um ponto importante dessa reflexão é, porém, pertinente e vai muito além de Genette, pois tem que ver com certa “exclusão do ‘mundo’, isto é, do contexto histórico mais abrangente [que] ocorre na narratologia”,¹³⁶ e convém precisar, na narratologia dita estruturalista ou clássica.

O cenário teórico hoje é bastante diferente – no que se refere, por exemplo, à interdisciplinaridade, à análise conjugada de narrativas textuais e não textuais, a uma maior preocupação com os mundos envol-

133. Genette, *Figures III*, pp. 226, 251-256.

134. « Théorie générale du récit quelle prétend être (mais une théorie du récit de fiction à la première personne) » (Patron, *Le narrateur*, p. 34).

135. « Prendre au sérieux Genette comme théoricien [...] aujourd’hui n’est [...] pas très facile » (*ibid.*, p. 13).

136. « Exclusion du ‘monde’, c’est-à-dire de la situation historique englobante, [qui] se retrouve dans la narratologie » (*ibid.*, p. 32).

vidos dentro e fora da obra literária etc. –, mas, na época de Saramago e em língua portuguesa, ainda ecoava um debate marcado por essa exclusão do mundo, tornando as personagens, como se viu, meros seres de papel e o autor, praticamente descartável. Mas mais do que Genette, quem realmente ficou conhecido por tirar o autor de toda a equação foi Barthes, que não estava entre as leituras preferidas de Saramago: “devo ser o único escritor do mundo a quem Roland Barthes nunca enfeitou e que se atreve a dizê-lo...”¹³⁷

É justamente no debate barthesiano sobre a morte do autor e, de maneira mais ampla, na predominância de uma Teoria maiúscula que então se impunha nos estudos literários¹³⁸ que parece estar a raiz do problema do narrador para Saramago. Em 1992, em um número da revista *Quai Voltaire* dedicado ao monólogo interior, Saramago publica um breve artigo em francês que, sem abordar de fato o tema do dossiê, interroga a pertinência do “narrador onisciente”. Trata-se de reagir àquela teoria e ao que entendia como as suas “evidentes fraquezas conceituais”, nomeadamente esse narrador “que se comporta como um deus”.¹³⁹

Esse argumento e os seus exemplos serão retomados e desenvolvidos em mais de uma ocasião, com destaque para o texto “O autor como narrador”, publicado na *Revista Ler*, em 1997. Nesse artigo, Saramago denuncia mais diretamente o que chama de a “usurpação” pelo narrador do lugar que caberia ao autor, perguntando-se se “a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades [...] não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a

137. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário IV*, p. 109.

138. Para uma reflexão sobre essa Teoria com inicial maiúscula e a relação entre literatura e teoria literária, ver Tihanov, “World Literature and Literary Theory”, pp. 140-149.

139. « Cette interrogation [...] est déjà dans sa formulation la reconnaissance tacite d'évidentes faiblesses conceptuelles. [...] Le 'narrateur oniscient' se comporte comme un dieu » (Saramago, « Monologue intérieur ou narrateur oniscient ? », p. 27).

um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra”.¹⁴⁰

Para Saramago, o autor não só vai dentro do livro, como ele é o livro todo, e Flaubert é invocado, como já o fora na *Quai Voltaire*, para dar respaldo ao argumento:

Não foi simplesmente para chocar a sociedade do seu tempo que Gustave Flaubert declarou que Madame Bovary era ele próprio. Parece-me, até, que, ao dizê-lo, não fez mais do que arrombar uma porta desde sempre aberta. Sem querer faltar ao respeito devido ao autor de *Bouvard et Pécuchet*, poder-se-ia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, e o sangue e a carne de tudo isso, tiveram de passar, inteiros, por uma só entidade: Gustave Flaubert, isto é, o autor, o homem, a pessoa. Também eu, ainda que tão pouca coisa em comparação, sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do convento*, e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o Diabo que lá estão...¹⁴¹

Se Flaubert realmente disse alguma vez aquela famosa frase sobre Madame Bovary, é outra história,¹⁴² mas certo é que Saramago a tornou sua e que o seu argumento tem o mérito do engajamento assumido: “não me escondo atrás do narrador. Saramago é o autor, e é ele quem

140. Saramago, “O autor como narrador”, p. 39.

141. *Ibid.*, p. 41.

142. Não há registro escrito da frase de Flaubert, que a teria dito a Amélie Bosquet, que a repetiu para alguém não nomeado que transmitiu o dito ao crítico René Descharmes, que a transcreveu, enfim, em sua tese publicada em 1909. A fórmula é considerada apócrifa (cfr. Leclerc, « ‘Madame Bovary, c’est moi’, formule apocryphe », n.p.).

conta o que conta”¹⁴³ e “existe uma implicação pessoal no que escrevo”.¹⁴⁴ No entanto, com todo o respeito que tenho pelo autor de *Memorial do convento*, arrisco dizer que, nessa argumentação, repetida várias vezes, Saramago pecou por excesso e por defeito.

É mais do que pertinente debater a ética autoral, discutir a relação entre autor e obra, e tudo isso é narrativamente bem elaborado, por exemplo, n’*O ano*, na reflexão já abordada sobre Pessoa, Unamuno e o modo como cada um respondeu ao espetáculo do seu tempo.

Contudo, no esforço em provocar os críticos literários a quem claramente se dirige – “o narrador não existe, [...] é uma invenção acadêmica graças a qual milhares de páginas de teses de doutoramento foram escritas” –,¹⁴⁵ Saramago faz de um debate complexo uma defesa desnecessária e pouco aprofundada do “narrador inexistente”, assim designado nos *Cadernos*,¹⁴⁶ em menção a mais de uma conferência que proferiu sobre o tema, provocando aquela recepção que já começara a estudar a sua obra.

Ora, se o objetivo é acabarmos com abstrações teóricas, também não caberia mais falar em personagens, entidades particularmente escoregadias nos romances de Saramago, estando a sua principal diferença em relação ao narrador no fato de que, às vezes, mas nem sempre, elas têm nome e rosto; assim, em vez de nos referirmos ao Deus ou ao Diabo do Evangelho, deveríamos toda vez dizer: Saramago.

Já há algum tempo, o narrador parece padecer do fado que o autor e as personagens sofreram em outras épocas, dados como mortos ou inconsistentes. Todos eles, porém, acabam ressuscitando, tanto na lite-

143. “Yo no me oculto detrás del narrador. Saramago es el autor y es él quien cuenta lo que cuenta” (*apud* Gómez Aguilera, org., *José Saramago en sus palabras*, p. 251).

144. Saramago em entrevista a Arias, *José Saramago: o amor possível*, p. 26.

145. “El narrador no existe, [...] es una invención académica, gracias a la cual se han escrito miles de páginas en tesis doctorales” (entrevista a Vivas, “José Saramago: ‘La globalización es el nuevo totalitarismo’”, p. 54).

146. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário IV*, p. 191.

ratura quanto na teoria. Sem ignorar a presença do autor, entendendo que ele pode, até ser certo ponto, ser identificado com o seu narrador, tanto quanto com algumas das suas personagens, do Deus e o Diabo do *Evangelho* à Lídia e ao Pessoa d’*O ano*, passando pelo João Mau-Tempo de *Levantado*, pelo Sr. José de *Todos os nomes* e pela mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira*, entre outros, opto, enfim, por continuar a recorrer a ferramentas narratológicas na análise de Saramago.

O narrador de Saramago é fascinante, e seria uma pena se ele deixasse de ser estudado, inclusive com esse nome, por um pressuposto de autoridade interpretativa autoral. Pelo potencial de sublinhar diálogos e aprofundar análises, e por reforçar ainda o quanto a construção de um estilo e, para o caso aqui, de um narrador metaléptico é tributária de outros estilos e narradores, inscrevendo-se em uma história literária,¹⁴⁷ a teoria e as suas categorias permanecem muito pertinentes. Nenhum crítico precisa se abster delas, ou rebatizá-las, por causa de algumas das posições do autor que estuda.

Essa reflexão é importante porque certos posicionamentos e análises de Saramago sobre a sua própria obra foram e continuam sendo amplamente aceites sem um debate prévio, a ponto de alguns estudos que sobre ela se têm debruçado preferirem se abster da discussão efetivamente teórica e optarem mesmo por rebatizar a categoria do narrador. Tal atitude ressalta num trabalho recente que inicia com a ressalva, repetida mais de uma vez, de que “por respeito ao seu pensamento [de Saramago], quando falamos de narrador referimos sempre ‘autor-narrador’”.¹⁴⁸

O mesmo se verifica na mais recente biografia do escritor português, que reproduz várias passagens daquele estudo anterior, como a propó-

147. Reflexão que será retomada no próximo capítulo e que é aprofundada em especial por Gilles Philippe em *Pourquoi le style change-t-il ?*

148. Real, *Pessoa & Saramago*, p. 13. Algumas páginas mais adiante, volta-se a dizer que, “respeitando o pensamento de Saramago, referimo-nos sempre ao conceito ‘autor-narrador’” (p. 24). Esse “conceito” de autor-narrador não chega a ser definido nem teorizado.

sito de seis apontamentos de Saramago que incluem reflexões sobre o narrador, analisadas (e justificadas) nos mesmos termos em ambas as obras: o narrador não possuiria “a majestática importância que as ciências do texto literário lhe atribuem”, mas seria “uma espécie de estação central entre a realidade e a consciência, podendo ser dispensada na literatura, tal como o é na pintura, [...] é um autor-outro, uma espécie de *alter ego* do autor” etc. Ao mesmo tempo, diz-se, em outro passo dos mesmos livros, que Saramago “separa com clareza o autor (conceito literário ou estético) do cidadão (conceito cívico e político)”.¹⁴⁹

Em oposição a isso, entendo que o narrador, um conceito já bastante teorizado e aprofundado, é uma das estratégias literárias ou compositivas de Saramago, que retoma, como é de praxe na criação literária, estratégias de outros escritores que o precederam na arte das palavras. Assim, respondendo ao debate proposto pelo próprio Saramago, pode-se verificar que o seu narrador não só existe como chega a se apresentar com esse nome em mais de um romance.

Em *Levantado*, no qual surge com a força que dele conhecemos, o narrador se mostra sem receios, metalepticamente comentando as suas interferências: “é um dito do narrador, que bem se dispensava”, “não foram ditas estas palavras, são as liberdades do narrador”, “distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo”, “isto são fraquezas do narrador” etc.¹⁵⁰

Nos romances que se seguirão, o narrador vai continuar conduzindo e comentando a narrativa com a mesma intensidade de *Levantado*, com a diferença de que ele se autoneamará “narrador” menos vezes,¹⁵¹ embora a ausência do termo, ou de um nome qualquer, não signifique

149. Real, *Pessoa & Saramago*, pp. 21-24, 203; Real e Oliveira, *As 7 vidas de José Saramago*, pp. 457-459, 30. Tais “conceitos” tampouco são definidos ou teorizados nessas obras.

150. Saramago, *Levantado do chão*, pp. 16, 171, 257, 283.

151. Em contextos variados, há catorze ocorrências do termo em *Levantado do chão*, ficando *A jangada de pedra* em segundo lugar, com cinco ocorrências no total.

a ausência da personagem. O problema da designação da entidade que narra a história chega mesmo a ser ironicamente enunciado, por exemplo, em *O homem duplicado*, quando se fala de certa escolha do “relator, ou narrador, na mais do que provável hipótese de se preferir uma figura beneficiada com o sinete da aprovação académica”.¹⁵²

“Para cada obra, a sua própria forma”, disse Balzac, para quem “a arte do romancista consiste em materializar adequadamente as suas ideias”.¹⁵³ Provocativo à sua maneira, o narrador metaléptico de Saramago é uma marca incontornável tanto do estilo quanto da materialização das ideias do autor, literárias, mas não só. De romance em romance, reencontramos essa figura especial, com o seu “dicionário privado”, em *Caim*;¹⁵⁴ “preocupado com a verosimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável”, em *História do cerco de Lisboa*;¹⁵⁵ assumindo com frequência a sua subjetividade, como quando diz, na *Jangada*, que “a importância relativa dos assuntos é variável, ele é o ponto de vista, ele é o humor do momento, ele é a simpatia pessoal, a objetividade do narrador é uma invenção moderna, basta ver que nem Deus Nosso Senhor a quis no seu Livro”.¹⁵⁶

N’*O ano*, o narrador não aparece com esse nome, mas não há dúvidas sobre a sua presença, assinalada por uma já conhecida e não nomeada primeira pessoa do plural: “até parece que estamos a contar a história doutro país”.¹⁵⁷ Como em outros romances, o narrador com frequência deixa o seu posicionamento bem marcado, incluindo-nos na cena e no sentimento de revolta:

152. Saramago, *O homem duplicado*, p. 55.

153. « À chaque œuvre, sa forme » ; « l’art du romancier consiste à bien matérialiser ses idées » (Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p. 337).

154. Saramago, *Caim*, p. 67.

155. Saramago, *História do cerco de Lisboa*, p. 204.

156. Saramago, *A jangada de pedra*, p. 221.

157. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 45.

Ainda no outro dia foi dito por um destes senhores que mandam em nós, Nunca mãe alguma, ao dar à luz um filho, pode atirá-lo para um mais alto e nobre destino do que o de morrer pela sua terra, em defesa da pátria, filho duma puta, estamos a vê-lo a visitar as maternidades, a apalpar o ventre às grávidas, a perguntar quando desovam, que já vão faltando soldados nas trincheiras, quais, ele o saberá, também podem ser projetos para o futuro.¹⁵⁸

No *Evangelho*, a narração em si é um tema destacado, e isso está relacionado aos intertextos a partir dos quais o romance se constrói, de modo que o narrador não apenas chegará a se apresentar como tal uma vez – “o narrador deste evangelho” –¹⁵⁹ como assumirá a já referida designação específica de evangelista. O plural com que ele frequentemente se apresenta é conspícuo, ora incluindo a nós, leitores, como em “ponhamo-nos no lugar de Jesus”,¹⁶⁰ ora marcando a sua simultânea indefinição e multiplicidade, de maneira a destacar o jogo da ficção.

Assim, quando Jesus narra a sua própria história a Maria de Magdala, o narrador nos diz que o rapaz relata tudo aquilo que aos leitores já foi contado, e que, portanto, não será repetido, embora tal narração inclua “certos pormenores que então não achámos que merecessem a pena”, além de “muitos e muitos pensamentos que deixámos escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós, evangelista, estar em todo o lado”.¹⁶¹

Há que convir que, se alguém pedisse para os leitores de Saramago esboçarem um retrato falado do seu narrador sem rosto a partir da leitura do conjunto da sua obra, é provável que essa personagem resultasse muito parecida com um Saramago de cabelos brancos, com

158. *Ibid.*, pp. 305-306.

159. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 127.

160. *Ibid.*, p. 198.

161. *Ibid.*, pp. 308-309.

sessenta e poucos anos, pós-*Levantado*, um grande leitor e cinéfilo com a vivência do século XX, alguém que, em um romance cuja história se passa 2 mil anos atrás, não receia “imaginar sentimentos modernos e complexos na cabeça de um aldeão palestino nascido tantos anos antes de Freud, Jung, Groddeck e Lacan terem vindo ao mundo”.¹⁶²

É provável, também, que o retrato falado do Deus e do Diabo do *Evangelho* resultasse muito parecido com esse mesmo Saramago, e isso tanto pelos detratores quanto pelos fãs do romance. Pelo encontro de mundos distintos que constantemente sugere, a metalepse pode ter esse efeito de “fusão”, e em Saramago é pertinente lê-la como uma marca da implicação do autor na obra, autor este que, nos tempos que correm, reabilitado, pode propor outra provocação: ingenuidade seria supor que o autor não tenha nenhuma relação com a obra, com o seu narrador, com as suas personagens etc.

Para além da identificação autoral que excede uma só categoria, note-se que, em Saramago, ainda pode acontecer de o narrador se separar de certa figura que aparece na história com a voz e os contornos de um autor-investigador. Mais de uma vez, surge uma personagem específica que sugere uma *cameo appearance* de alguém que pode, ou não, ser identificado com Saramago.

Antes de passar para os exemplos disso que se poderia chamar de participação especial do escritor, à maneira do cinema, é preciso fazer algumas ressalvas, necessárias pelo risco de indissociação e mesmo de simplificação que esse tipo de debate pode trazer. Por mais que Saramago diga que é o narrador ou as suas Mesdames Bovary, ou ainda que ele afirme estar diretamente presente em determinado episódio da narrativa, a ficcionalidade literária não é menor, não se está passando da ficção ao documentário.

Nesse contexto, afirma-se a pertinência do conceito de metalepse, que sublinha o quanto diferentes tipos de cruzamento de níveis narra-

162. *Ibid.*, p. 200.

tivos fazem parte do jogo ficcional; eles são uma forma de a narrativa interpelar o leitor e trazer para o primeiro plano o debate sobre a sua própria elaboração, entre outras funções. Recorde-se que a personagem do diretor Cecil B. DeMille, representando a si mesmo em *O crepúsculo dos deuses*, é, naquele contexto narrativo, uma figura tão ficcional quanto a personagem Norma Desmond, representada por uma atriz com outro nome (Gloria Swanson). Ocorre que a personagem de DeMille é metaléptica, jogando com a dupla percepção que o leitor tem dos mundos envolvidos, e, como outros dispositivos ficcionais, a metalepse vai ter uma função na história – nesse caso, por exemplo, falar de Hollywood, dos seus dramas, das suas *prime donne* etc.

Voltando a Saramago, vê-se que já em *Levantado do chão* parece haver uma *cameo appearance*, em um episódio singular em que um autor é chamado por esse nome. O efeito metaléptico, nesse caso, é mais destacado que, por exemplo, nas famosas aparições de Hitchcock em seus filmes – a exemplo do início do já citado *Ladrão de casaca*, em que, como em outros longas, vemos o diretor no transporte público, como passageiro sentado ao lado da personagem de Cary Grant fugindo da polícia (9’40”). Em Saramago, a personagem do autor não só entra em cena como se pronuncia, um gesto chamativo que vai se repetir e consolidar um estilo, levando-nos a prestar atenção nessas aparições, como acontece nos filmes de Hitchcock.

A aparição mais marcada em *Levantado* ocorre no capítulo dezesse, um dos mais pungentes e cinematograficamente bem construídos da obra de Saramago, quando a trajetória da família Mau-Tempo dá lugar à história da morte de Germano Vidigal. Depois que este morre dos ferimentos que sofreu sob tortura, um médico é convocado para atestar que se tratou de suicídio, mas uma personagem que, de início, parece ser o narrador plural do romance corre atrás dele para exigir explicações: “se nos apressarmos, ainda apanharemos o senhor doutor Romano, [...] podemos pedir-lhe que levante a mão direita, Jura dizer

a verdade, toda a verdade e só a verdade, para os doutores tem de ser assim”.¹⁶³

O tal doutor desconversa, discorrendo sobre o que pode ser considerado um suicídio, sendo então acusado por uma figura que se torna singular: “Será mentiroso, Romano doutor e delegado e saúde [...]. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porquê, Por medo, Vá em paz, doutor Pilatos, [...] Adeus, senhor autor, Adeus senhor doutor”.¹⁶⁴ A intervenção da personagem autor é breve, e não seria difícil confundi-la com o narrador, que não toma, porém, parte no diálogo, retomando no parágrafo seguinte a sua narrativa e a sua predominante primeira pessoa do plural (“esta rua em que estamos”).¹⁶⁵ Assim, por um breve instante, a figura de um autor ganha consistência; vemo-lo ali com corpo, voz e função, metalepticamente conversando com outra personagem que está apenas de passagem.

Esse tipo de aparição não é raro em Saramago; o que é particular de *Levantado* é aquela designação de autor. Encontramos uma situação parecida n’*O ano*, e o modelo de *Levantado* pode sugerir outra aparição específica de uma personagem autor em vias de investigar fatos para a sua obra. Em um capítulo que pormenoriza a rotina e os hábitos de Ricardo Reis, surge uma cena em que se supõe o que aconteceria se um “curioso” fosse “averiguar que maneiras tinha Ricardo Reis à mesa”.¹⁶⁶ A cena logo passa da possibilidade à realização, e vemos o tal curioso entabulando um diálogo com os criados galaico-portugueses de um restaurante. O narrador não se identifica com essa personagem curiosa, que ganha a forma de uma primeira pessoa conversando com outras:

Comia sempre sozinho, Sempre, o que tinha era um costume, Qual, Quando nós íamos a tirar o outro talher da mesa, o que estava defronte dele,

163. Saramago, *Levantado do chão*, p. 186.

164. *Ibid.*

165. *Ibid.*, p. 187.

166. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 316.

pedia que o deixássemos ficar, que assim parecia a mesa mais composta, [...] Lembram-se de alguma vez ter encontrado um amigo ou um conhecido, mesmo que não se sentassem à mesa, Nunca, era como se tivesse acabado de chegar de um país estrangeiro, assim como eu quando vim de Xunqueira de Ambia, não sei se me entende, Entendo muito bem, todos nós já passámos por isso, Vossa excelência deseja mais alguma coisa, tenho de ir servir aquele freguês do canto, Vá, vá obrigado pelas informações.¹⁶⁷

O narrador de Saramago não tem receios em assumir a parte que lhe cabe de intervenção, podendo-se supor que não é sempre sua a voz ou as vozes que com frequência se insinuem na narrativa, como no já referido “aparte que alguém lançou” no meio da conversa entre Ricardo Reis e Salvador,¹⁶⁸ como na enigmática cena da barca com que esse capítulo se abriu, em que duas vozes se imiscuem no diálogo para falar de heterônimos.¹⁶⁹

O narrador vai mesmo sublinhar a estranheza desse tipo de intervenção, que não toma como sua, a exemplo deste outro trecho do *Evangelho*: “Não és ninguém se não te quiseres a ti mesmo, não chegas a Deus se não chegares primeiro ao teu corpo. Quem disse estas palavras, não se sabe, porém Deus não as diria, não são contas do seu rosário, de Pastor, sim, poderiam ser, se não estivesse tão longe daqui.”¹⁷⁰

Não é de hoje nem foi Saramago quem inventou o recurso de se projetar de alguma forma na obra, mas talvez hoje, sem os receios do estruturalismo – legítimos na época em que se manifestaram, depois de uma fase de leituras biografistas tão problemáticas, quando não racistas –,¹⁷¹ a própria teoria literária possa assumir e estudar tal fenômeno de representação com mais facilidade.

167. *Ibid.*, pp. 316-317.

168. *Ibid.*, p. 80.

169. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 390.

170. *Ibid.*, p. 270.

171. É o caso da já mencionada análise de Machado de Assis feita por Sílvio Romero.

A pintura pode igualmente servir de modelo e comparação: mesmo quando o alvo do retrato é outro, um pintor pode querer se fazer notar ou se associar mais claramente à obra, e isso muito além do seu estilo e da sua assinatura, como Manet que, pintando Zola (1868, museu d'Orsay), reproduz no fundo do plano, entre outras imagens, uma versão ligeiramente alterada de sua conhecida e polêmica *Olympia* (1863, museu d'Orsay).

São ainda antigos e diversos os exemplos em que o pintor vai se desenhando numa cena que, em princípio, não é sua, como parece ser o caso de Dürer, que se transforma em rei mago em sua *Adoração dos magos* (1504, Gallerie degli Uffizi); ou, de maneira ainda mais direta, como Velázquez em *As meninas* (1656, museu do Prado), exemplo citado por Saramago em uma de suas defesas da inexistência do narrador,¹⁷² entendendo, de novo, que tudo o que está ali seria o autor. Não obstante, um dos problemas desse tipo de generalização é que Saramago deixa de notar que Velázquez quis projetar-se de maneira específica naquela composição, pintando-se de corpo inteiro, observando a sua própria criação, e tudo isso produz sentidos; não por acaso esse tipo de obra, metaléptica, composta por várias camadas, gera tantas análises.¹⁷³

A chave que me leva a buscar certas aparições de uma personagem autor na obra, tenha ela ou não um nome, foi dada, enfim, pelo próprio escritor em uma de suas conferências, pronunciada em uma jornada de estudos dedicada a Borges e publicada sob o título “Algumas provas da existência real de Herbert Quain”.¹⁷⁴ Todo o jogo do seu texto vai

172. “Si para todo lo que se expresa hace falta un narrador ¿dónde está el narrador en Las meninas?” (*apud* Vivas, “José Saramago: ‘La globalización es el nuevo totalitarismo’”, p. 54).

173. A exemplo da conhecida leitura que Foucault fez da pintura de Velázquez no primeiro capítulo de *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (1966), pp. 19-31.

174. A conferência foi feita na Universidade de Bérgamo, a 24 de março de 2000, e uma parte da versão do texto em italiano saiu um dia antes no diário *Corriere della Sera*, sob o título “Io, nel labirinto di Borges” (n.p.). A publicação em espanhol da conferência completa já traz o título “Algunas pruebas de la existencia real de Herbert Quain” (em *Reencuentros*

ser, portanto, borgiano: Saramago diz que pode comprovar a existência tanto de Quain quanto de Ricardo Reis graças à presença de ambos n’*O ano da morte de Ricardo Reis*. Por acaso, essa obra foi assinada pelo próprio Saramago, mas Borges poderia muito bem tê-la escrito, para ele isso “teria sido uma brincadeira de crianças”.¹⁷⁵

A prova cabal, ao menos da existência de Reis, está em que o próprio Saramago teria feito uma ponta no livro, tendo sido visto pelo protagonista na cena da viagem a Fátima:

Ora, por mais incrível que pareça, aquele rapaz de treze anos que desceu do comboio na estação de Mato de Miranda, em 1936, era eu. É verdade que hoje, passados tantos anos, me será impossível recordar se um senhor com cara de médico e de poeta esteve a olhar para mim enquanto eu abraçava a minha avó, mas se Ricardo Reis afirma que me viu da janela do comboio, quem sou eu para atrever-me a dizer o contrário? [...] Seja como for, creio ter deixado claramente demonstrado que há, ou pelo menos houve quando eu tinha treze anos, uma relação directa e quase visceral entre Borges, Herbert Quain, Ricardo Reis e eu próprio.¹⁷⁶

José Saramago tinha treze anos em maio de 1936, quando Reis faz a sua viagem na ficção. A Azinhaga e a senhora que vem receber aquele

con Borges, pp. 11-20). Cito aqui a versão completa em italiano recentemente publicada por Giorgio de Marchis.

175. “Un gioco da ragazzi dare vita a Ricardo Reis” (Saramago, “Alcune prove della reale esistenza di Herbert Quain”, p. 122).

176. “Ora, per quanto possa sembrare incredibile, quel ragazzo di tredici anni che scese dal treno alla stazione di Mato de Miranda nel 1936, era io. È vero che oggi, dopo tanti anni, per me è impossibili ricordare se un signore con la faccia da medico e da poeta mi stesse guardando mentre abbracciavo mia nonna, ma se Ricardo Reis afferma che mi vide dal finestrino del treno, chi sono io per osare dire il contrario? [...] In ogni caso, credo di aver chiaramente dimostrato che c’è, o quanto meno c’è stato, quando avevo tredici anni, un legame diretto e quasi viscerale tra Borges, Herbert Quain, Ricardo Reis e me” (*ibid.*, pp. 128-129).

rapaz (“uma mulher idosa, descalça, vestida de escuro [...] viera esperar o neto que vive em Lisboa”)¹⁷⁷ poderiam corresponder ao cenário e à avó da infância várias vezes narrada por Saramago, que em um dos discursos do Nobel relata como acabou por transformar os seus avós, “as pessoas comuns que eles haviam sido”, “em personagens literárias”.¹⁷⁸ Ainda que a presença de uma personagem associada ao escritor só seja reconhecida após a intervenção externa deste na obra, pode-se ler nisso tudo um jogo metaléptico que nos faz encontrar, no romance, uma possível personagem ficcional de um Saramago de treze anos.

Ocorre, porém, que mesmo que passemos a ler aquela personagem como uma *cameo appearance*, sabe-se que aquele não é o Saramago do mundo real, mas uma sua personagem: o jogo borgiano é efetivamente um jogo e não se pode esquecer disso.

Mais ainda, e é a este ponto que quero chegar, nem na sua projeção ficcional Saramago está sozinho, conforme sugeriu em suas críticas ao narrador e a quem o estuda: “eu estou ali e sou o único que tem de inventariar tudo. [...] O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo. E, talvez, o leitor não leia o romance, mas o romancista”.¹⁷⁹ Aquele “eu sou” torna-o tão antipático quanto o Deus veterotestamentário do *Evangelho*, isolado num universo que é só seu, mas felizmente não é isso que encontramos na obra de Saramago, tão metaléptica, tão marcada por uma profusão de vozes, textos, *media*, mundos. Daí que mesmo aquele rapazinho de treze anos é, na verdade, metade saramaguiano, metade caeiriano:

177. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 362.

178. Saramago, “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, in *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, p. 74.

179. “Yo estoy allí y soy el único que tiene que inventario todo. [...] El narrador soy yo, y yo soy los personajes, en el sentido de que soy el señor de ese universo. Y, a lo mejor, el lector no lee la novela, sino que lee al novelista” (*apud* Vivas, “José Saramago: ‘La globalización es el nuevo totalitarismo’”, p. 54).

[Ricardo Reis] lembrou-se do rapazinho magro naquela estação, a quem a avó, devia ser avó, pela idade, dissera, Meu rico filho, que estará ele a fazer agora, com certeza descalçou os sapatos, é a primeira coisa que faz quando chega à aldeia, a segunda é descer ao rio [...]. Tudo parece absurdo a Ricardo Reis, este ter vindo de Lisboa a Fátima, [...] este pensar num rapazinho visto de relance numa sossegada estação de caminho de ferro, este desejo súbito de ser como ele, de limpar o nariz ao braço direito, de chapinhar nas poças de água, de colher as flores e esquecer-las, de roubar a fruta dos pomares, de fugir a chorar e a gritar dos cães, de correr atrás das raparigas e levantar-lhes as saias, porque elas não gostam, ou gostam, mas fingem o contrário, e ele descobre que o faz por gosto seu inconfessado, Quando foi que vivi, murmura Ricardo Reis, e o peregrino do lado julgou que era uma oração nova, uma prece que ainda está à experiência.¹⁸⁰

Pelos olhos de Ricardo Reis, aquele rapaz torna-se o menino Jesus de Caeiro, uma personagem querida por Saramago, com quem ele se identifica – aliás, quão caeirianas não são as suas descrições autobiográficas da infância? –,¹⁸¹ e em cuja pele ficcionalmente se projeta n’*O ano*. Conforme os versos do guardador de rebanhos:

Tinha fugido do céu.
Era nosso de mais para fingir
De segunda pessoa da trindade. [...]

Hoje vive na minha aldeia commigo.
É uma creança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas pôças de agua,
Colhe as flores e gosta d’ellas e esquece-as.

180. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 371-372.

181. Como se vê, por ex., em *As pequenas memórias*, *passim*.

Atira pedras aos burros,
Rouba a fructa dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que ellas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atraz das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas ás cabeças
E levanta-lhes as saias.¹⁸²

Em Saramago, narrar é projetar a si mesmo na história, mas falar de si é também, ou sobretudo, ficcionalizar-se. Lidos em conjunto, confrontadas as suas personagens variadas e repetidas, *O ano e Evangelho* permitem entender melhor a criação de Saramago, permitem aprofundar a análise do jogo metaléptico de apropriação, repetição e transformação que lhe é próprio, permitem mesmo encontrar figuras autorais circulando entre outras personagens, falando de si tanto quanto daquele conjunto de autores admirados pelo escritor. Cabe agora aprofundar, enfim, o modo como tudo isso se conjuga em um estilo, que é singular, ao mesmo tempo que é todo feito de peças e ferramentas emprestadas.

182. Pessoa, *Obra completa de Alberto Caeiro*, pp. 41-42.

CAPÍTULO 6

“Agora lê saramagos”: a construção de um estilo

Esplanada, Manuel António Pina

Naquele tempo falavas muito de perfeição,
da prosa dos versos irregulares
onde cantam os sentimentos irregulares.
Envelhecemos todos, tu, eu e a discussão,

agora lê saramagos & coisas assim
e eu já não fico a ouvir-te como antigamente
olhando as tuas pernas que subiam lentamente
até um sítio escuro dentro de mim.

O café agora é um banco, tu professora de liceu;
Bob Dylan encheu-se de dinheiro, o Che morreu.
Agora as tuas pernas são coisas úteis, andantes,
e não caminhos por andar como dantes.¹

Esse poema de Pina integra a coletânea *Um sítio onde pousar a cabeça*, uma pequena edição de autor publicada no Natal de 1991, quando Saramago já era Saramago, com um estilo facilmente reconhecível e, para o desgosto de alguns dos seus contemporâneos e conterrâneos, apreciado por muitos dentro e fora de Portugal. Saramago vendia livros, vivia da sua escrita, fazia sucesso e, pior, não era modesto nem

1. Pina, *Todas as palavras*, p. 155.

discreto nas suas críticas e opiniões. Recorde-se ainda que foi por essa época que o *Evangelho* foi lançado, envolto desde o princípio em uma aura de polémicas.

Os despeitos e desprezos que também marcaram a recepção de Saramago já são bem conhecidos, e o próprio escritor não hesitou em registrá-los e a reagir a eles em seus *Cadernos de Lanzarote*, depois que deixou de morar em Portugal. Não é, porém, o meu objetivo insistir nisso; se é certo que o poema atesta parte daquela recepção algo incomodada com o sucesso de Saramago, tais versos deixam entrever, ao mesmo tempo, certa consagração que está em passar de nome próprio a nome comum: quantos autores, para o bem ou para o mal, são reconhecidos com essa facilidade? E o que faz de Saramago “saramagos”?

Aproprio-me dos versos e dos plurais do poema de Pina para tratar, portanto, do estilo de Saramago. Ao mesmo tempo que há elementos que permitem definir os contornos da sua escrita, individualizando-a, o conjunto da sua obra não só é variado – no que se refere aos romances, pode-se já antecipar uma divisão em, pelo menos, três Saramagos – como se liga a outras: há, de fato, muitas “coisas assim”, muitos outros autores que utilizaram, por exemplo, as mesmas ferramentas narrativas de Saramago. Nesse sentido, falou-se já sobre como a intertextualidade, a intermedialidade e a metalepse não são exclusivas de um autor, e que a própria utilização dessas ferramentas por Saramago com frequência é reflexo de um diálogo com outras obras e com uma tradição literária.

A noção de estilo é utilizada aqui numa acepção bastante ampla, como aquilo que permite que se reconheça um autor, que pode torná-lo até representativo de certa prosa, como se vê no poema de Pina. Na formulação de Paul Valéry, “o estilo resulta de uma sensibilidade especial em relação à linguagem. Não é algo que se adquire, mas que se desenvolve”.²

2. « Le style résulte d'une sensibilité spéciale à l'égard du langage. Cela ne s'acquiert pas ; mais cela se développe » (Valéry, « La pensée et l'art français », *Œuvres*, tome II, p. 1053).

Esse desenvolvimento, lembra Valéry, também é fruto do “estímulo da concorrência e do exemplo”,³ de uma escrita que responde ao seu tempo, aos seus pares, à tradição. Um estilo, uma obra, não se constroem sozinhos, e esse é um dos pontos que se continuará a enfatizar a propósito de Saramago e que é válido para o estudo de outros autores; a reflexão de Gilles Philippe sobre o tema já demonstrou a que ponto a estilística deve se libertar “de uma definição do estilo como mera assinatura redacional de uma individualidade”.⁴

O estilo pressupõe uma identidade formada por escolhas que costumam ser associadas à expressão, à utilização daquela linguagem comum de que fala Valéry. Conforme Katie Wales, o “estilo refere-se à maneira distintiva de expressão percebida na escrita ou na fala”.⁵ Ou seja, o estilo costuma ser definido pela forma mais do que pelo conteúdo.⁶ Esse tipo de definição é útil, mas não basta; ainda que aqui se tenha dado grande destaque à forma, sobretudo no que se refere à marca estilística do narrador metaléptico de Saramago, o chamado conteúdo não é menos importante.

O estilo de Saramago é feito também das suas escolhas narrativas, e não só de narração; ele pode ser igualmente definido pelo modo como a sua obra se constrói com personagens transficcionais, histórias, textos, filmes, jornais etc. recuperados e retrabalhados. É pertinente, nesse sentido, associar a noção de estilo à de “estratégia narrativa”, entendida, segundo Carlos Reis, como “o conjunto interarticulado de dispositivos e de categorias que conduzem à estruturação do relato, bem como à sua enunciação, visando à produção de efeitos e reações”.⁷

3. « Excitation de la concurrence et de l'exemple » (*ibid.*).

4. « D'une définition du style comme simple signature rédactionnelle d'une individualité » (Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, p. 52).

5. “Style refers to the perceived distinctive manner of expression in writing or speaking” (Wales, *A Dictionary of Stylistics*, p. 397, verbete “style”).

6. “Style itself is commonly seen as a choice of form (‘manner’) to express content (‘matter’)” (*ibid.*, p. 169, verbete “form”).

7. Reis, verbete “estratégia narrativa”, *Dicionário de estudos narrativos*, p. 116.

Sabe-se que o conceito de estilo é mais próprio da estilística do que da narratologia, campo de estudo no qual este ensaio se insere, e utilizo-o, portanto, com algumas ressalvas. Já a noção de forma, mais utilizada também pela estilística, pode por vezes se sobrepor ao conceito narratológico de discurso, mas ambos não se confundem. Enquanto a estilística, em geral, preocupa-se mais com técnicas provindas de escolhas linguísticas pontualmente analisadas, a narratologia volta-se para estruturas e categorias de organização mais amplas da narrativa.⁸

É nesse nível narratológico mais amplo associado a uma noção alargada de estilo, buscando contemplar tanto a história quanto o discurso, tanto a linguagem do autor quanto as suas estratégias macroestruturais de composição narrativa, que se propõe uma reflexão sobre aquilo que se poderia chamar o “talento individual” de Saramago, para recuperar a expressão de T. S. Eliot, que já assinalava o quanto um “talento” se sobressai também por ser herdeiro de outros, ao se inscrever numa conversa literária contínua.

Trata-se de destacar agora certos elementos e certas estratégias que, já analisados n’*O ano* e no *Evangelho*, se revelam importantes no conjunto da obra romanesca de Saramago. Em geral, os livros acadêmicos que tratam desse conjunto ou de uma fase da obra do escritor português costumam se centrar mais em temáticas do que em aspectos formais, linguísticos e narrativos, e percebe-se ainda um pendor para análises sociológicas. A abordagem propriamente narratológica ainda é pouco comum, e a reflexão que se fará a seguir busca ser ao mesmo tempo uma forma de apontar linhas de pesquisa e perguntas que os romances do escritor colocam para os leitores de hoje, talvez já menos malvistas que na época em que Pina compôs “Esplanada”: aquele tom de desdém para com as escolhas de leitura da namorada do poema passou a ser um tanto mais raro.

8. Cf. Dan Shen, “Stylistics and narratology”, in Burke (org.), *The Routledge Handbook of Stylistics*, pp. 191-194.

Acrescente-se que a reflexão sobre o estilo de um autor é fruto da sua consagração, do reconhecimento de que há, nele, algo que o torna singular e mesmo popular. Será que Pina, naquele tempo, poderia imaginar que um dia o seu poema conteria não um, mas dois Nobéis de Literatura? Saramago e mesmo a leitora mencionada no poema revelam, enfim, que bons escritores, bons leitores, bons professores de liceu e bons amantes também se fazem com tempo e maturidade.

“Em verdade, em verdade vos digo”: a intertextualidade metaléptica

O esforço literário ou poético de representar, recriar ou estabelecer um diálogo com determinado patrimônio histórico e cultural passa pela exploração de uma biblioteca. Tal exploração, parte incontornável do processo criativo de Saramago n’*O ano* e no *Evangelho*, também é sinônimo da intertextualidade que, acredita-se, seria constitutiva de qualquer obra literária. Nesse sentido, esses dois romances, como outros que Saramago compôs ao longo da década de 1980, sobretudo *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa*, poderiam servir como comprovação daquela regra, definidos pela sua relação de realização, de transformação ou de transgressão “de modelos arquetípicos”,⁹ modelos estes muitas vezes canônicos, mas não só.

Da constatação do diálogo intrínseco à criação literária, a intertextualidade pode passar a designar, então, um método comparativo de análise. Conforme se afirmou em um livro dedicado a esse tipo de investigação, Saramago estaria preocupado com “as implicações políticas, estéticas e epistemológicas da teoria da intertextualidade e da prática da alusão literária”.¹⁰

9. « Vis-à-vis des modèles archétypiques » (Jenny, « La stratégie de la forme », p. 257).

10. “The political, aesthetic, and epistemological implications of the theory of intertextuality and of the practice of literary allusion” (Martins e Sabine, *In Dialogue with Saramago*, p. 1).

No entanto, se a intertextualidade é um fato, ao menos nos romances aqui mencionados, toda a generalização teórica sobre essa prática também coloca problemas para a literatura em geral e para Saramago em particular, pois perde-se a dimensão da especificidade de cada obra, incluindo aquelas que se abstêm de jogar o jogo da intertextualidade, que o exploram em níveis bastante variados, ou então que procuram subvertê-lo de alguma forma.

O ano e Evangelho aproximam-se por uma composição intertextual em muitos aspectos parecida, mas, como se viu, há grande variação na sua intertextualidade de base, isto é, no material textual literário, religioso, histórico etc. de que ambos são feitos. Trata-se agora de insistir na comparação dos dois e de expandir a reflexão para outras obras do escritor português.

O objetivo será mostrar que: 1) a intertextualidade é constitutiva do estilo romanescos de Saramago, embora o grau de sua utilização varie bastante de *Terra do pecado* (1947) ao romance póstumo e inacabado *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014), sendo *O ano e Evangelho* exemplos da sua exploração mais intensiva e programática; 2) a intertextualidade não está presente apenas no nível da narrativa, no empréstimo de personagens e enredos; a sua presença é particularmente destacada no discurso do narrador, e esse aspecto em especial permite uma reflexão mais aprofundada sobre o estilo de Saramago; 3) enfim, a intertextualidade ganha em ser lida com a metalepse: mais do que a presença em si de outros textos, destaca-se em Saramago o modo como eles são repetidos, transformados e mimetizados, servindo para o comentário da narrativa e para a interpelação do leitor.

Cabe mencionar, assim, alguns outros romances de Saramago que são, à sua maneira, e sem que se pretenda dar conta aqui da complexidade particular a cada um, atravessados por intertextualidade, a fim de reforçar aquela perspectiva de um estilo que é também construído por leituras e recriações de outros textos.

Pode-se dizer que certo processo criativo intertextual remonta já ao primeiro livro de Saramago, escrito quando ele contava apenas 24 anos. *Terra do pecado*, obra de juventude pouco apreciada pelo próprio autor e só reeditada no final dos anos 1990,¹¹ é marcado por personagens queirosianas, um tanto mais recatadas em seus pensamentos e atos, em conformidade com o que a época permitia: um casal burguês, uma mulher que, já viúva, quase se envolve com um parente, uma criada invejosa e controladora, como n'O *primo Basílio*; entre outras personagens, destacam-se ainda um padre bondoso e um médico ateu que, como no final d'O *crime do padre Amaro*, se antagonizam, discutem, se entendem.

Respondendo a Carlos Reis sobre a sua formação como escritor e sobre a sua biblioteca, Saramago diz que “aquele livro resulta de leituras mal arrumadas e mal organizadas”; “evidentemente que li o meu Eça”, havendo no romance, por exemplo, “uma criada que se chama Benedita e que vem em linha recta da Juliana d'O *primo Basílio*”.¹²

Para Carlos Nogueira, *Terra do pecado* antecipa tematicamente o Saramago dos romances de maior “fulgor estético e ideológico”, em especial na questão do “mal como fenómeno social e ideológico, como cultura e produto da cultura”.¹³ Mesmo que, ainda segundo o mesmo estudo, não caiba ler o romance por uma lente demasiado naturalista, insisto que as suas personagens intertextuais herdaram, inevitavelmente, certas características dos seus modelos: o doutor Viegas, se chega de fato a ser uma espécie de “*alter ego* do jovem Saramago”,¹⁴ revela certo

11. Recentemente, esse livro começou a ser publicado sob o título *A viúva*, que teria sido aquele escolhido por Saramago, mas alterado pelo editor em 1947 (Saramago, *Terra do pecado*, p. 5). Não obstante, o livro chegou a ser reeditado em vida de Saramago, sem alteração no título, razão pela qual o mantemos.

12. Saramago in Reis, *Diálogos com José Saramago*, pp. 35-36, 40.

13. Nogueira, “*Terra do pecado*: ‘o fator Deus’ no primeiro Saramago”, pp. 27, 20.

14. *Ibid.*, pp. 28-29.

parentesco com um doutor Gouveia, sempre escandalizando pela sua “irreligião”,¹⁵ sempre hábil na retórica.

Quase trinta anos vão decorrer até a publicação do seu segundo romance, *Manual de pintura e caligrafia* (1976). Nesse ínterim, Saramago escreverá muitas crônicas, alguns livros de poesia e contos e um outro romance, *Claraboia*, terminado em 1953, mas só publicado postumamente, em 2011.

Manual pode ser lido como um processo de organização daquelas leituras, igualmente atestadas pelas composições feitas em outros gêneros que o antecederam. Assim, o narrador de *Terra do pecado e Claraboia*, que não participa, não interfere nem se mostra na história, transforma-se, em *Manual*, em um narrador em primeira pessoa (ou “autodiegético”, na classificação de Genette)¹⁶ que, de pintor e leitor, passa a escritor. Esse narrador não só transcreve e analisa as suas leituras, de Defoe a Rousseau, como insere ao longo da narrativa uma série de exercícios de escrita autobiográfica, como que treinando a mão em narrativas de viagem, escrevendo crônicas que vão se transformando em ficção, e fazendo-o sempre em diálogo com outros livros, pinturas, filmes, monumentos:

Outras vezes tenho copiado textos desde que comecei a escrever, e por diferentes razões, para apoiar um dito meu, para opor, ou porque não seria capaz de dizer melhor. Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são.¹⁷

15. Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 577.

16. Genette, *Figures III*, p. 253.

17. Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, pp. 91-92.

Trata-se de um romance que traz, no corpo do texto, as suas referências e as suas notas de rodapé. Também já se procurou assinalar, a propósito de *Manual*, certa continuidade temática com o Saramago de *Levantado do chão* em diante, e Roberto Vecchi, por exemplo, ainda vai problematizar a ideia de “dois Saramagos”, que poderia resultar numa perspectiva genealógica e evolucionista da obra e condicionar, ou limitar, a análise daquela que seria a primeira fase do escritor.¹⁸ Na época em que Vecchi escreveu, é possível que aquela separação fosse a tendência predominante; arrisco dizer que, hoje, a tendência oposta, de indissociação, é que precisa ser problematizada.

A ideia de uma ausência de ruptura e mesmo de diferenças marcantes de uma obra e de uma fase para a outra deriva de um fenômeno de recepção comum, associando-se à institucionalização canônica da personagem do autor, que, com o conjunto de seus livros republicados numa mesma coleção, surge como figura una e constante, com uma obra orgânica, coesa. Disso ainda pode decorrer que o mérito de elaboração narrativa de um livro se projete para outro graças ao nome que o assina.

Se é certo que o escritor é o mesmo e que o seu interesse por determinados temas, imagens, espaços etc. se manteve ao longo de sua obra – conforme buscou mostrar Horácio Costa, por exemplo, na sua análise das publicações que antecedem *Levantado* –,¹⁹ houve uma alteração profunda na forma narrativa, e insisto aqui no trabalho do romancista. Nesse caso, poder-se-ia falar em três fases. Esse tipo de divisão não é e nem poderia ser rígida e de maneira alguma proponho uma classificação fechada.

Sabe-se que o próprio Saramago propôs uma divisão da sua obra, recorrendo à metáfora da estátua e da pedra. O marco divisor seria *Ensaio sobre a cegueira*, em que teria havido uma mudança de “perspecti-

18. Vecchi, “Os dois Saramagos? A arte do testemunho”, pp. 229-237.

19. Costa, *José Saramago: o período formativo, passim*.

va”, “não de qualidade”.²⁰ No entanto, parece haver uma valoração, por parte do escritor, dos seus romances mais recentes, da fase da “pedra”, que eram (e talvez continuem sendo) menos queridos pela crítica acadêmica a quem Saramago claramente estava respondendo.

Recorde-se que a conferência em questão foi proferida na Universidade de Turim, em maio de 1998, e que toda a parte inicial dessa fala em que “o autor explica-se”, conforme subtítulo da publicação que dela resultou, foi dedicada a uma defesa do quanto os seus primeiros romances não deveriam, de forma alguma, ser classificados como históricos – uma perspectiva a partir da qual as suas obras mais conhecidas já vinham sendo analisadas.

Saramago entende que os romances daquela que seria a sua segunda fase revelariam “um caminho em direção ao essencial”; o escritor estaria, enfim, “a penetrar mais profundamente na pedra obscura do ser do que até então tinha sido capaz”.²¹

Tal interpretação, assim como outras simplificações de Saramago sobre a sua própria escrita – a exemplo de quando fala da “ausência de estratégias literárias no meu trabalho” –,²² soam particularmente problemáticas. Prefiro não recorrer, portanto, nem aos critérios de divisão nem à metáfora de Saramago – que parece ser, além disso, um empréstimo indireto e invertido de uma reflexão antiga da história da arte, aludido por uma leitora em uma das cartas transcritas por Saramago nos *Cadernos de Lanzarote*.²³

Insisto, então, no fato de que a divisão sumária aqui proposta tem que ver com questões estilísticas e visa apenas realçá-las, sem que se

20. Saramago, *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, p. 42.

21. *Ibid.*, p. 48.

22. *Ibid.*, p. 44.

23. “Freud decía del psicoanálisis lo mismo que Miguel Ángel de la escultura, que tan sólo sacaba los sobrantes del mármol, que la escultura estaba ya en su interior. Y usted hizo lo mismo conmigo a través de sus libros” (in Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário V*, p. 172).

queira, nesse processo, simplificar as obras que pertenceriam a cada fase. Entendo, assim, que a primeira ruptura mais significativa ocorre com *Levantado*, e a segunda, menos drástica mas também perceptível, dá-se com *Ensaio sobre a cegueira*. O jogo com a intertextualidade altera-se em cada fase, ao passo que o narrador metaléptico, que efetivamente surge com *Levantado*, é um elemento constante tanto na segunda quanto na terceira fase.

O modo como a citação, a forma mais elementar de intertextualidade, é utilizada na primeira e na segunda/terceira fase ajuda a ilustrar as suas diferenças. Num primeiro momento, a citação é aspeada, referenciada, obediente. Em *Terra do pecado*, ela costuma aparecer nos diálogos das personagens, apresentados em sua forma romanesca padrão:

[Maria Leonor] – A única coisa que sei é que nada sei! Recorda-se de quem disse isto? [...]

[Doutor Viegas] – Vá lá uma referenciazinha clássica!... Pois claro que me lembro, foi o velhíssimo Sócrates. E desde então não avançámos um passo sequer. Adeus, Maria Leonor!... – e voltando-se para o padre: – Vamos, meu amigo, meu semeador de ilusões?²⁴

Claraboia segue o mesmo estilo, ambos com poucas citações, ao passo que *Manual* é enciclopédico e por vezes redundante, cheio de referências e menções a autores (não raro incluindo a sua biografia, como no caso de Séneca),²⁵ além de parêntesis, repetições, pleonasmos.²⁶ As citações costumam ser extensas, rigorosamente assinaladas como tal:

24. Saramago, *Terra do pecado*, p. 142.

25. Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, p. 23.

26. Alguns exemplos, que já servem para dar uma ideia do estilo em questão, consideravelmente melhorado nos romances seguintes: “tudo fora combinado através da secretária Olga (impropriamente digo através: exato seria dizer por intermédio de)”; “deitava-me com ela (para relações sexuais, claro)”; “nossa primeira relação (sexual)”; “tenho duas mãos, e sendo assim devia dizer em que mão me deu Adelinha as palmadinhas, mas parece

E que é, afinal, o deserto? Aquele que o Lawrence da Arábia contemplou, na fita, durante uma longuíssima noite? É uma cena de efeito seguro, bem pensada, mas, se formos a ver, pouquíssimo original. Querer retomar o ilustre e evangélico exemplo do Gethsemane, pode ser eficaz, não nego, mas demonstra pouca imaginação. Foi escrito: “E, saindo, foi, como costumava, para o Monte das Oliveiras [...]. / E disse-lhes: Porque estais dormindo? Levantai-vos e orai, para que não entreis em tentação” (Lucas, 22, 39-46).²⁷

A tradução citada em *Manual* corresponde à versão da Bíblia Almeida Revista e Corrigida, uma das mais conhecidas, como se viu. Serão igualmente significativas as citações, inclusive bíblicas, feitas a partir de *Levantado*, mas é bem outro o procedimento. A elas se entrelaçam vozes alheias, sobretudo a do narrador, resultando naquela abordagem que traça um movimento de dentro para fora, com frequência mais desestabilizador do que a crítica direta, enunciada antes ou depois das aspas: “a sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio”.²⁸

Cenas são recriadas, numa atualização de versículos, histórias e personagens, dos 22 trabalhadores “apóstolos” militando por melhores condições de trabalho ao nascimento auspicioso de Maria Adelaide, visitada por reis magos mais em acordo com os tempos de então.²⁹

De certo modo em consonância com esses novos tempos, há igualmente uma série de diferenças temáticas e de perspectiva da primeira para a segunda fase. Por exemplo, não é mais a história dos patrões e dos dramas pequeno-burgueses de *Terra do pecado* e mesmo de *Ma-*

que isto não se costuma explicar quando se escreve, a não ser que seja mesmo indispensável” etc. (*ibid.*, pp. 35, 40, 60, 114).

27. *Ibid.*, pp. 151-152.

28. Saramago, *Levantado do chão*, p. 12. O trecho refere-se a Gn. 1:22, 28.

29. *Ibid.*, pp. 150, 311-319.

nual que interessa contar, mas a dos seus empregados, daquelas personagens *a priori* invisíveis e descartáveis: é a vez das Beneditas e Olgas exploradas, das mulheres a dias sem nome, do enfeitado Catarino, do abegão Jerónimo etc.³⁰

Com esses exemplos quero sublinhar que também há, de uma fase para a outra, um salto qualitativo que pode ser visto como tal, sem que com isso se desmereçam as obras anteriores a *Levantado*; ocorre, porém, que Saramago não é lido por causa delas, mas elas são lidas sobretudo por causa do Saramago que veio depois.

Essa diferença é fruto de uma trajetória, de um acúmulo e de uma reorganização de leituras, de um trabalho estilístico e narrativo. A pontuação que se tornará característica de Saramago, frequentemente destacada, é apenas um dos elementos dessa transformação. Veja-se, nesse sentido, como uma mesma citação das palavras regeneradoras de Unamuno vai assumir formas diferentes, primeiro em *Manual*, depois n' *O ano*:

Morte e destruição. Algum tempo mais tarde, contado por anos, saberei do grito do franquista Millan Astray. E mais tarde ainda, enfim, aprenderei, e saberei quase de cor, as palavras de Unamuno: “Há circunstâncias em que calar-se é mentir. Acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido: Viva a morte! Este paradoxo bárbaro repugna-me. O general Millan Astray é um aleijado. Não há descortesia nisto. Cervantes também o era. Infelizmente, há hoje em Espanha demasiados aleijados. Sofro ao pensar que o general Millan Astray poderia fixar as bases duma psicologia de massa. Um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes, procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros.”³¹

30. Benedita, Catarino e Jerónimo são personagens de *Terra do pecado*; Olga e uma mulher a dias sem nome, que trabalha para o narrador, são personagens de *Manual*.

31. Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, p. 157.

Ricardo Reis respondeu sem responder, Por este mar que daqui vemos, vem navegando um general espanhol para a guerra civil [...], Foi-me dito que esse general, que se chama Milan d'Astray, há de encontrar-se um dia com Miguel de Unamuno, gritará Viva la muerte e ser-lhe-á respondido, E depois, Gostaria de conhecer a resposta de Don Miguel, [...] O mais que posso fazer é admitir uma hipótese, Qual, Que o seu reitor de Salamanca responderá assim há circunstâncias em que calar-se é mentir acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido viva a morte este paradoxo bárbaro repugna-me o general Milan d'Astray é um aleijado não há descortesia nisto Cervantes também o era infelizmente há hoje em Espanha demasiados aleijados sofro ao pensar que o general Milan d'Astray poderia fixar as bases numa psicologia de massa um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer aos outros, Acha que ele dará essa resposta, De um número infinito de hipóteses, esta tem de ser uma.³²

Há um desaprendizado intencional da escrita: da citação respeitosa, com aspas e pontuação à risca, passa-se a um discurso oral, canibalizado, saído precisamente da boca de Pessoa que, como já se sublinhou, é associado a Miguel de Unamuno. A pontuação, tantas vezes referida pelos críticos de Saramago na época da polémica do *Evangelho*, é fruto de um trabalho pensado – e destaque-se que a falta de pontuação é mais marcada no referido trecho do que em outros, tratando-se de um contexto de fala. Há ainda um jogo complementar com o tempo e com as referências, que exigem um esforço maior de leitura: o leitor tem de se haver com uma hipótese futura concretizada, com uma citação fiel que não tem, porém, o formato textual da citação fiel.³³

32. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 456-457.

33. Não há consenso sobre a resposta exata de Unamuno, mas o discurso citado por Saramago é aquele que foi divulgado na imprensa da época. Ver, por ex., a transcrição apresentada por Thomas, *The Spanish Civil War*, pp. 353-355.

A diferença de pontuação atesta um trabalho maior tanto de apagamento disso que tenho chamado de notas de rodapé quanto de incorporação das referências na narrativa e na narração: as citações tornam-se parte da história e do discurso, não raro indissociáveis de um e outro na leitura. Ainda no que se refere à pontuação, lembre-se de que, n’*O ano*, o narrador não reproduz, mas descreve o “ponto e vírgula medido a desprazer” de uma ode de Ricardo Reis, os parêntesis no título de nobreza de um político mencionado n’*O Século* e as reticências de um obituário de Pessoa.³⁴

Já se indicou o quanto cada uma dessas opções é demarcada, e sublinhe-se que a partir de *Levantado* desaparecem, por exemplo, as reticências dos romances de Saramago. Elas estão bem presentes nos três romances anteriores, nas peças de teatro, nos contos e nas crônicas – e chegam mesmo a aparecer em alguns dos títulos de *Folhas políticas*, como em “Adeus, adeus...”³⁵ Elas serão ainda recorrentes nos *Cadernos de Lanzarote* e, em geral, nos textos não ficcionais.

É preciso evitar, porém, afirmações generalizadoras a esse respeito; podemos encontrar outros, poucos, sinais de pontuação em *Levantado* (como pontos de interrogação, dois pontos e ponto e vírgula).³⁶ Mesmo assim, é certo que a diferença de uma fase para outra é destacada em termos de pontuação. Esse é, de novo, o romance que marca uma transição estilística, completada em *Memorial*, no qual, à exceção das epígrafes, passa a haver quase que exclusivamente apenas vírgulas e pontos finais: é como se o espaço da citação, da interrogação, da exclamação, da reticência etc. fosse preenchido por um narrador comentador, intrusivo, metaléptico.³⁷

34. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 418, 94, 101.

35. Saramago, *Folhas políticas*, pp. 58, 96, 161 etc.

36. Há ponto de interrogação já na epígrafe de Garrett e em outros trechos (Saramago, *Levantado do chão*, pp. 12, 43 etc.). Há dois pontos no início do livro (pp. 9, 48 etc., até o cap. 7) e há ainda um ponto e vírgula (p. 118).

37. Há, porém, exceções à regra, como nesta citação de *História do cerco de Lisboa*: “O infante

A narração é, portanto, a chave da transformação estilística inaugurada com *Levantado*, e o narrador será, como já se disse, a figura mais constante dos romances de Saramago escritos a partir dos anos 1980. Mais de uma vez, o escritor deu testemunho dessa transformação, reconhecendo, por exemplo, “que *Levantado do chão* marcou uma ‘passagem’ em toda a minha escrita, tanto em sentido temporal como estilístico e de género”.³⁸ Nos *Diálogos*, Saramago relata a Carlos Reis como essa mudança ocorreu:

Provavelmente encontrei-me no *Levantado do chão*, que é um livro que foi escrito daquela maneira pelo facto de eu ter estado no Alentejo e de ter ouvido contar histórias. Estive no Alentejo em 1976 e saí de lá com o livro todo arrumado na cabeça. O livro foi escrito três anos depois, sendo certo que escrevi o *Manual de pintura e caligrafia* e *Objecto quase* provavelmente (há algum exagero nisto, mas apetece-me dizê-lo) porque não sabia como havia de escrever o *Levantado do chão*. E a prova [...] encontra-se talvez no meio dos papéis que tenho para aí, onde é possível ver o momento em que ele nasceu. Acabei por me decidir a escrever o livro, sabia o que queria contar, mas aquilo não me agradava, havia uma resistência em escrever o livro; mas comecei a escrevê-lo, fui até à página vinte e tal e de repente, sem reflectir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de um lado os prós e do outro lado os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo.³⁹

É em *Levantado* que nasce de fato aquele narrador tão conhecido de Saramago, a organizar aquele material narrativo previamente coletado.

D. Afonso, quando ouviu tão singular promessa, se prostrou de novo por terra e, adorando ao Senhor, lhe disse: Em que merecimentos fundais, meu Deus, uma piedade tão extraordinária como usais comigo?” (p. 153), ou neste trecho, também uma citação, de *Ensaio sobre a lucidez*: “fazendo suas as duras palavras do poeta, Porque te lanças aos pés / das minhas botas grossas?” (p. 169).

38. Saramago, *Cadernos de Lanzarote: diário II*, p. 196.

39. Saramago in Reis, *Diálogos com José Saramago*, p. 42.

E o escritor reconhece o quanto essa voz, ou esse estilo, tem a particularidade de ser, significativamente, feito de outras vozes, e isso vai do vocabulário e da oralidade dos contadores de história do Alentejo a todo um universo de referências utilizado por Saramago ao longo da sua obra.

Compreende-se, assim, o quanto a intertextualidade em Saramago é marcante e, à semelhança do que se propôs aqui, ela já foi muitas vezes analisada sobretudo em relação àquela que se designou de segunda fase, com romances construídos a partir de personagens e enredos tomados de empréstimo e retrabalhados. Nesse sentido, *O ano e Evangelho* destacam-se pelo fato tanto de seus protagonistas quanto de sua base narrativa serem intertextuais.

Esses dois romances também revelam, porém, um jogo de apropriação menos evidente, na assunção, pelo narrador, de discursos alheios, e as marcas dessa colagem nem sempre são facilmente visíveis. Expressões ou mesmo frases inteiras saídas de outros textos contribuem para a narração, para o seu estilo irônico, copioso, anacrônico, didático, conforme o caso. E esse tipo de intertextualidade continuará presente mesmo naquelas obras que não são, em princípio, construídas a partir de outras, inclusive os romances mais alegóricos da chamada terceira e última fase.

Poder-se-ia dizer que este segundo nível de intertextualidade, menos direto, é aquele que se acredita estar presente em qualquer obra, o empréstimo mais ou menos consciente que todos fazemos dos textos que lemos, conforme sugere o narrador de *Manual*, como que justificando o seu procedimento: “estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. 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”.⁴⁰

40. Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, p. 89.

Não há dúvidas de que isso ocorre, mas insisto que, em Saramago, mesmo esse tipo de intertextualidade é, com maior frequência, fruto de um trabalho programático. Esse trabalho textual, e não a referência aleatória de memória, dá corpo e consistência à narração e pode ainda produzir uma camada a mais de sentido, pela remissão a outro contexto, sempre que o leitor se dá conta do jogo sendo feito.

O discurso bíblico, presente em tantos romances, é o que mais facilmente permite ilustrar esse jogo intertextual que pode ser sutil, mas que não é menos consciente da sua apropriação: em alguns casos, é ainda de citação direta que se trata. Com lugar garantido na biblioteca cultural do Ocidente, tal referência pode ser percebida com maior ou menor facilidade dependendo do conhecimento do leitor.

No *Evangelho*, pelo diálogo desde o início estabelecido com a Bíblia, certas alusões podem saltar mais à vista, como quando o narrador reproduz o estilo próprio do relato da criação do mundo de Gênesis 1 para descrever aquilo que vai marcar, de fato, o início da história de Jesus, um início um tanto heterodoxo dadas as personagens envolvidas. Assim, logo que Jesus passa a conviver com Pastor, lemos que “este foi o primeiro dia”, e, depois que ele conhece Maria de Magdala, temos que “há que ver que o mundo tinha começado, o que se chama começar, faz apenas oito dias”.⁴¹

Com frequência, o estilo de um livro bíblico, mais do que um versículo específico, é emulado, como quando se recorre à linguagem dos Salmos em “os olhos do Senhor contemplam com benignidade o piedoso proprietário de bens tão profusos”,⁴² ou quando o narrador faz uso de uma repetição própria do evangelho de João: “*em verdade, em verdade* vos digo, não há limites para a malícia das mulheres, sobretudo as mais inocentes”.⁴³

41. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pp. 235, 288. Ecos de Gn. 1.

42. *Ibid.*, p. 229. Ecos de Sl. 34:16, 11:4 etc.

43. *Ibid.*, p. 37 (grifo meu). Ecos de Jo. 5:19, 5:24-25 etc.

Cabe fazer aqui um parêntesis sobre a outra obra de Saramago que se constrói direta e indiretamente a partir do texto bíblico. Dada a sua temática, *Caim* (2009) costuma ser associado ao *Evangelho*, mas em termos de elaboração ele é muito diferente, sem a complexidade intertextual e narrativa do outro romance, escrito quase vinte anos antes. *Caim* aproxima-se nesse sentido mais de *Terra do pecado*, com as suas personagens intertextuais naturalistas pouco desenvolvidas, do que de *Evangelho*. Certo é que o trabalho de pesquisa e criação realizado para *Caim* claramente foi menor do que aquele feito para outros romances, e ali também as leituras por vezes parecem “mal organizadas”.

O grau de elaboração intertextual, seja na sua forma direta ou indireta, é um critério útil para entender a diferença qualitativa marcante entre algumas obras de Saramago, um tema talvez pouco popular, tendo em vista a já referida institucionalização do autor e o que parece ser uma tendência crítica atual de fazer-lhe apenas o elogio. Não quero com isso sugerir, porém, que é a intertextualidade em si que vai definir a qualidade de suas obras – e reforço que estou falando aqui exclusivamente do estilo de Saramago –, pois outros romances menos intertextuais, como *Ensaio sobre a cegueira*, não deixam dúvidas sobre a sua complexa elaboração narrativa.

Ocorre que *Caim*, o último romance de Saramago publicado em vida, se propõe a jogar um jogo parecido com o do *Evangelho* e d’*O ano*, mas o resultado é bem outro. Embora ambicione atravessar várias histórias e vários livros veterotestamentários complexos, *Caim* não tem o mesmo rigor do *Evangelho*, pois falta-lhe a contextualização histórica, a complexidade crítica, o desenvolvimento de personagens, temas e enredos, o humor e a poesia que se destacam no *Evangelho* e n’*O ano*, por exemplo.⁴⁴ Entendo, porém, que a baixa complexidade intertextual e narrativa de *Caim* é uma exceção no conjunto da obra de Saramago.

44. Alguns exemplos que ajudam a dar uma ideia do estilo do livro e da falta de desenvolvimento de personagens, temas e enredos complexos: “além de tão filho da puta como o

Seja como for, sabe-se que não é só em *Evangelho e Caim* que encontramos um diálogo direto e indireto com o discurso bíblico. Além da recriação de episódios e personagens, como nos exemplos já mencionados de *Levantado*, temos versículos parodiados, com destaque para *Memorial* (“dai a César o que é de Deus, a Deus o que é de César”);⁴⁵ citações literais, a exemplo de *Ensaio sobre a cegueira*, que transcreve Gn. 1:1 na versão dos Capuchinhos;⁴⁶ e ainda citações indiretas dessa mesma tradução da Bíblia, como um versículo da primeira carta aos Coríntios recuperado n’*As intermitências da morte*.⁴⁷

O *ano* é particularmente rico em referências bíblicas. Em dado momento, o narrador chega a listar versículos diferentes dos evangelhos, citados provavelmente a partir da versão do padre António Pereira de Figueiredo (baseada na Vulgata, não nos idiomas originais), da qual também consta um exemplar na biblioteca de Saramago (edição de 1937):

Por isso é duvidoso ter-se despedido Cristo da vida com as palavras da escritura, as de Mateus [27:46] e Marcos [15:34], Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste, ou as de Lucas [23:46], Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ou as de João [19:30], Tudo está cumprido, o que Cristo disse foi, palavra de honra, qualquer pessoa popular sabe que é esta a verdade,

senhor, abraão era um refinado mentiroso”, “lilith era insaciável, as forças de caim pareciam inesgotáveis, insignificante, quase nulo, o intervalo entre duas ereções e respectivas ejaculações, bem poderia dizer-se que estavam, um e outro, no paraíso do alá que há de ser”, “um ódio desmedido ao cavaleiro que montava a égua lilith e a fazia relinchar como nunca” etc. (Saramago, *Caim*, pp. 67, 51-52).

45. Saramago, *Memorial do convento*, p. 160. Trata-se de uma inversão de uma resposta de Jesus a fariseus em um episódio narrado nos três sinópticos. Ver, por ex., Mc. 12:17: “Dai, pois, a César o que é de César e a Deus o que é de Deus”.

46. Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, p. 244.

47. “Então poderá perguntar, Morte onde esteve a tua vitória” (Saramago, *As intermitências da morte*, p. 138). No original: “Onde está, ó morte, a tua vitória?” (1 Co. 15:55).

Adeus, mundo, cada vez a pior. Mas os deuses de Ricardo Reis são outros, silenciosas entidades que nos olham indiferentes.⁴⁸

O diálogo com o texto bíblico tem que ver igualmente com a sua linguagem, com os seus ditos canônicos, com o seu estilo, e é nesse ponto que quero insistir, na medida em que o discurso bíblico vai se transformar no discurso do narrador.

Retome-se o exemplo do conhecido “em verdade, em verdade vos digo” de João, conforme tradicionalmente traduzido para o português,⁴⁹ uma expressão com um sabor arcaico característico que, com as suas variações, será repetidas vezes utilizada ao longo da obra de Saramago, a ponto de se tornar uma marca do seu próprio estilo.

Num exemplo d’*O ano* já apresentado aqui, a expressão dá ao narrador certa autoridade evangélica no gesto metaléptico de se dirigir ao seu leitor: “em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo”.⁵⁰ Há outros exemplos, talvez menos conspícuos, mas aos quais a expressão, mesmo reduzida, estabelece um ritmo e um tom particular, como em “todas estas palavras são inúteis, e isso ainda é o melhor que podemos dizer delas, quase todas, em verdade, hipócritas”, “pois que em verdade não são isto bens que seja preciso guardar” etc.⁵¹

A retórica joanina do “em verdade” combina com o estilo do narrador metaléptico de Saramago, também poético, afirmativo e afeito ao ritmo musical da repetição. Em alguns casos, o diálogo com a linguagem bíblica torna-se mais explícito, como quando, em *Levantado*, o narrador

48. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 64-65.

49. Segundo Lourenço, a expressão reduplicada aparece 25 vezes em João; Lourenço a traduz como “amém, amém” (in *Bíblia, v. I.*, nota a Jo. 1:51, p. 327). Tanto a Almeida (Revista e Atualizada) quanto a Bíblia dos Capuchinhos optam pela forma mais conhecida “em verdade, em verdade”.

50. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 22.

51. *Ibid.*, pp. 250, 411.

anuncia que “em verdade vos digo é hoje o dia do juízo”, para então se explicar: “são exageros do narrador, efeitos de educação medieval”.⁵²

A forma reduplicada da expressão aparece, por exemplo, em *Jangada*, numa sobreposição de citações: “arrepiam-se as carnes e o cabelo só de imaginar o assombroso momento, [...] em verdade, em verdade vos digo, não há mal que não lhe venha”.⁵³ Além da estrutura proverbial e da expressão joanina, o último trecho recorre a um verso camoniano do episódio do Adamastor.⁵⁴

É nesse sentido, portanto, que se pode falar num estilo que é simultaneamente intertextual e metaléptico: há uma apropriação discursiva que, subsumida pela retórica do narrador, serve para o comentário da narrativa ou para uma interpelação do leitor (aquele “vos” recorrente, já sublinhado a propósito d’*O ano*). E esse estilo de narração continuará presente nos romances da terceira fase, a exemplo de *Ensaio sobre a lucidez*⁵⁵ e d’*A viagem do elefante*, romance que retoma, até certo ponto, o processo de composição de base intertextual da segunda fase: “em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso”.⁵⁶

Difícilmente será possível precisar de quantos empréstimos é feito um romance e um estilo, e o ganho do trabalho crítico não está no esgotamento de tais referências, mas na demonstração daquilo que a presença delas proporciona. Em outras palavras, ler Saramago é também ler e redescobrir outros autores e textos, e isso, acredito, é parte daquilo que torna essa criação tão atrativa, um objeto de estudo inesgotável.

52. Saramago, *Levantado do chão*, pp. 328-329.

53. Saramago, *A jangada de pedra*, p. 208.

54. Camões, canto V, estrofe 40 d’*Os Lusíadas*, p. 238.

55. “Em verdade, em verdade vos digo, só um fanático da legalidade e do respeito devido aos superiores se curvaria para levantar do ignominioso chapuz a explicação do parentesco entre a cegueira geral de há quatro anos e esta maioritária, de agora” (Saramago, *Ensaio sobre a lucidez*, pp. 202-203).

56. Saramago, *A viagem do elefante*, p. 188.

Lemos nos seus romances histórias, poemas e ditos bíblicos tanto quanto versos de Camões, outra referência que servirá recorrentemente de material para narrativas, como no caso d'*O ano*, mas cuja presença é destacada sobretudo no substrato do discurso do narrador, que se apropria de expressões e imagens, tornando-as suas, repetindo-as de um romance a outro: “arrepiam-se as carnes e o cabelo da multidão, o sobrenatural veio e soprou sobre duzentas mil cabeças, alguma coisa vai ter de acontecer”.⁵⁷

O trecho camoniano em questão, um entre vários, insere-se num episódio importante d'*O ano*, a ida de Ricardo Reis a Fátima, uma experiência construída com tons bastante realistas. Esse exemplo permite aprofundar o nível de apropriação discursiva que se tem buscado sublinhar, algo que, em outros contextos, poderia até gerar um debate sobre plágio.⁵⁸

O episódio também destaca a função crítica desse tipo de apropriação, pois a intertextualidade em Saramago não visa apenas à revisitação dos clássicos, que, como se viu, são lidos lado a lado com textos de natureza diversa. No entanto, por vezes não há um ruído intertextual nos seus romances, uma indicação de colagem e empréstimo, e o discurso narrativo, com toda a sua carga de ironia característica, parece provir exclusivamente da pena do escritor, como neste longo trecho:

O sol vai descendo, mas o calor não abranda. No terreiro imenso parece não caber um alfinete [...]. Ricardo Reis levanta-se, vai dar uma volta pelas cercanias, e então, não pela primeira vez, mas agora mais cruamente, apercebe-se duma outra peregrinação, a do comércio e mendicância. Aí estão *os pobres de pedir e os pedinchões*, distinção que não é meramente formal [...]. Pela técnica não se distinguem, aprendem da comum ciência, e tanto

57. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 375.

58. Aprofundo esse debate em “A Reader’s Novel: Appropriations and Recreations in *The Year of the Death of Ricardo Reis*, by José Saramago”, in Baron et al. (orgs.), *Die Produktivität des Plagiats / The Productivity of Plagiarism*, pp. 191-203.

lamuria um como suplica outro, de mão estendida, às vezes as duas, cúmulo teatral a que é muito difícil resistir, Uma esmolinha por alma de quem lá tem, Deus Nosso Senhor lhe dará o pago, Tenham dó do ceguinho, tenham dó do ceguinho, e outros mostram a perna ulcerada, o braço mirrado, mas não o que procuramos, de súbito não sabemos donde veio o horror, esta *cantilena* gemebunda, romperam-se os portões do inferno, que só do inferno podia ter saído um fenómeno assim, e agora são os *cauteleiros* apre-goando os números da sorte [...]. Arremetem os *vendedores de mantas, de gravatas, de lenços, de cestos, e os desempregados, de braçadeira posta*, que vendem *postais-ilustrados*, [...] este pobre não é pedinchão nem é de pedir, se pede é só porque está desempregado [...]. Mas o pior de tudo, porque ofende a *paz das almas e perturba a quietude* do lugar, são os *vendilhões*, pois são muitos e muitas, livre-se Ricardo Reis de passar por ali, que num ápice lhe *meterão à cara*, em insuportável gritaria, Olhe que é barato, olhe que foi benzido, *a imagem de Nossa Senhora em bandejas, em esculturas*, e os *rosários* são aos molhos, e os crucifixos às grosas, e as medalhinhas aos milheiros, os corações de Jesus e os ardentes de Maria, as últimas ceias, os nascimentos, as verónicas, e, sempre que a cronologia o permite, os três pastorinhos de mãos postas e joelhos pé-terra.⁵⁹

Toda essa cena, que prossegue ainda por mais algumas páginas, se constrói a partir do relato de um enviado especial d’*O Século* a Fátima, publicado no dia 14 de maio de 1936.⁶⁰ Saramago recorre, portanto, à narração de outro cronista, à sua experiência física e emocional no meio do povo, às suas expressões e aos seus termos pejorativos (grifados em itálico), ao seu desprezo e horror pelos “pobres de pedir”, “pedinchões” e “vendilhões”, um termo com aura bíblica escolhido já pelo enviado especial – pense-se no conhecido e já referido episódio em que Jesus expulsa os vendilhões do Templo de Jerusalém.

59. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 372-374 (grifos meus).

60. Rosa (dir.), “A peregrinação a Fátima”, *O Século*, 14 maio 1936, p. 5.

O relato do cronista original é expandido, a ele somam-se as vozes imaginadas de todo aquele mundo de pobres que vai passar a cercar Ricardo Reis na ficção, cujo realismo é em parte devido àquele outro texto. De jornais, porém, não se fala nesse momento do livro; a sua medialidade não entra em questão aqui, e é uma transcrição na agenda preparatória, nas entradas de 15 e 16 de maio, que permite recuperar o relato que serviu de base para o episódio, fornecendo-lhe cenário, objetos, personagens e até um tom narrativo depreciativo que convém ao estilo do narrador de Saramago naquele momento.

Viu-se já como esse fenômeno de apropriação discursiva também ocorre no *Evangelho*, nas suas muitas listas, no seu vocabulário bíblico, judaico, histórico e moderno que imita e parodia as referências sendo recuperadas e expandidas na narrativa, referências estas que vão se projetar na narração: há uma contaminação que é, em muitos casos, trabalhada, estilizada. Nesse sentido, o narrador de Saramago, crucial para a compreensão do seu estilo, é bíblico e épico, mas também jornalístico, pessoano, borgiano, proverbial, enfim, feito de leituras diversas, do cânone a narrativas pouco conhecidas de 1936 e a *Jesus no seu tempo*.

Conforme a análise d'*O ano* e do *Evangelho*, o estudo dos materiais preparatórios permite apreender melhor a dimensão de todo esse trabalho mimético operado pelo narrador de Saramago. É certo que esses dois romances têm em comum um grau invulgar de intertextualidade, mas é bem possível que, na medida em que se tornem disponíveis, o estudo dos materiais preparatórios de outros romances revele que há muito mais intertextualidade do que inicialmente se poderia pensar: a exploração do espólio de Saramago pode, de fato, abrir caminho para novas pesquisas e reflexões.⁶¹

61. Divulgar o espólio do escritor e incentivar novas pesquisas sobre o tema foram precisamente alguns dos objetivos da exposição “A oficina de Saramago” (Biblioteca Nacional de Portugal, 6 de junho a 8 de outubro de 2022) e, na sua versão espanhola, “El taller de Saramago” (Biblioteca Nacional de España, 9 de novembro de 2022 a 8 de janeiro de 2023), que

O narrador multifacetado de Saramago não tem, enfim, um nome próprio nos romances escritos a partir de *Levantado*, mas entendo que a sua posição e função são com frequência semelhantes à do Velho do Restelo camoniano, uma personagem cara a Saramago, recriada e atualizada em um poema intertextual e intermediático incluído no seu segundo livro publicado, a coletânea *Os poemas possíveis*, de 1966.

Dois elementos são dignos de nota na obra do escritor, analisada no seu conjunto: a sua elaborada criação a partir de outras referências e outros *media* e o imperativo de interpelar o seu interlocutor sobre os problemas permanentes do mundo, da indiferença à cegueira dos homens, da sua cobiça à sua tendência de se isentar da parte de responsabilidade que lhes cabe. Daí que a intertextualidade metaléptica do escritor é, sobretudo, um gesto político, dirigido aos seus ouvintes contemporâneos, relembrando o passado para falar do presente e alertar sobre o futuro:

Fala do Velho do Restelo ao astronauta

Aqui, na Terra, a fome continua.
A miséria, o luto, e outra vez a fome.

Acendemos cigarros em fogos de napalme
E dizemos amor sem saber o que seja.
Mas fizemos de ti a prova da riqueza,
E também da pobreza, e da fome outra vez.
E pusemos em ti sei lá bem que desejo
De mais alto que nós, e melhor e mais puro.

comissariei com Carlos Reis. Para uma análise de alguns materiais preparatórios de outros romances de Saramago, ver, portanto, os estudos elaborados no âmbito dessa exposição (Reis e Grünhagen, orgs., *A oficina de Saramago*, pp. 11-21, 22-32).

No jornal, de olhos tensos, soletramos
As vertigens do espaço e maravilhas:
Oceanos salgados que circundam
Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
Onde come, brincando, só a fome,
Só a fome, astronauta, só a fome,
E são brinquedos as bombas de napalme.⁶²

Intermedialidade, efeitos especiais ou como se apaixonar na ficção

“O maestro interrompeu o ensaio, [...] pretende que nesta passagem os violoncelos, justamente os violoncelos, se façam ouvir sem parecer que soam, [...] a arte é assim, tem cousas que parecem de todo impossíveis ao profano e afinal de contas não o eram, [...] a vida é uma orquestra que sempre está tocando, afinada, desafinada, um paquete titanic que sempre se afunda e sempre volta à superfície.”

JOSÉ SARAMAGO⁶³

Como tantos outros escritores, Saramago dispôs-se a tratar daqueles grandes temas da existência humana, grafáveis com inicial maiúscula: a Vida, a Morte e o que nesse intervalo pode acontecer, incluindo o Amor. Colocados nesses termos, porém, tais temas podem provocar cenhos franzidos em leitores mais exigentes, o que não seria de estranhar: a dificuldade de abordá-los tem que ver não apenas com o seu

62. Saramago, *Os poemas possíveis*, p. 76.

63. Saramago, *As intermitências da morte*, pp. 185-186.

caráter universal e, o que também é consequência disso, frequentemente banal, mas sobretudo com o fato de que a história da literatura não carece, enfim, de histórias de vida, morte e amor.

No caso deste último em particular, há ainda o receio de que até falar de amor possa parecer ingênuo, uma hesitação que reflete a dificuldade da escrita de maneira geral. Umberto Eco o expressou em sua já mencionada reflexão sobre o que, a seu ver, seria “pós-moderno”, enunciando aquela que é uma das principais estratégias da literatura:

Penso na atitude pós-moderna como naquela de um homem que ama uma mulher muito culta e que sabe que não pode lhe dizer “eu te amo desesperadamente”, pois ele sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que essa frase já foi escrita por Barbara Cartland. No entanto, há uma solução. Ele poderá dizer: “Como diria Barbara Cartland, eu te amo desesperadamente”. Tendo evitado a falsa inocência, tendo expressado claramente que não se pode falar de maneira inocente, ele terá mesmo assim dito a essa mulher o que queria lhe dizer: que ele a ama, e isso numa época de inocência perdida. Se a mulher jogar o jogo, ela terá recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceitado o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor.⁶⁴

64. « Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « Je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément. » Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie... Mais tous deux auront réussi une fois encore à parler d'amour » (Eco, *Apostille au Nom de la rose*, pp. 77-78).

Saramago, como já o tinham feito Garrett, Machado e tantos outros, recorre a essa estratégia, e o narrador metaléptico de cada um deles contribui enormemente para colocar em prática o exercício simultâneo e não inocente da citação e da atualização de temas tão antigos quanto o homem.

A estratégia da criação pela revisitação vai, porém, muito além das citações: para falar de amor e do que mais lhe interessava tratar, Saramago vai se servir igualmente de estratégias de representação próprias de outros *media*. Garrett, Machado e outros também o fizeram a seu tempo, o primeiro compondo, por exemplo, românticas personagens parodiadas “como aqueles pintores da Idade Média que entrelaçavam nos seus painéis dísticos de sentenças, fitas lavradas de moralidades e conceitos”,⁶⁵ ou então, como faz Machado em *Dom Casmurro*, espalhando retratos pela narrativa e servindo-se deles para descrever personagens, atualizá-las e questioná-las. No entanto, uma diferença crucial de Saramago, pelo menos em relação àqueles dois escritores, é o fato de ele ter escrito numa época de marcada proliferação de *media*, e no tempo de um *medium* que desenvolveu uma linguagem muito específica, inclusive para tratar de amor: o cinema.

Como se sabe, na ficção, de maneira geral, o amor costuma manifestar-se de modo rápido, quando não fulminante. Além disso, nos casos em que o amor é um dos eixos da história, a sua presença é, com frequência, desde cedo sugerida ou explicitada. Essa convenção narrativa é particularmente conhecida no cinema, pois basta uma troca de olhares, um *close-up* emotivo envolto numa melodia extradiegética, de preferência com violinos, para que se antecipe um par romântico. Pense-se, por exemplo, no primeiro olhar trocado por Charles (Jeremy Irons) e Sarah (Meryl Streep) em *A mulher do tenente francês* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981), dirigido por Karel Reisz e com roteiro de Harold Pinter. Naquele plano da narrativa, que consegue

65. Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 117.

recriar a metalepse que marca a obra original de John Fowles (1969), cada uma das personagens vai depois reconhecer que estava “perdida desde o momento em que te vi”.⁶⁶

A convenção do amor que chega subitamente está longe, porém, de se restringir ao cinema – uma convenção que, diga-se de passagem, tem a sua razão de ser: seres ficcionais não podem perder muito tempo, como costumam fazer os seus pares no mundo real. Recorde-se, ainda, o exemplo de uma das óperas mais conhecidas do mundo, *La Traviata*, composta por Giuseppe Verdi e com libreto de Francesco Maria Piave, uma adaptação de outra adaptação (a peça de Dumas filho baseada em seu próprio romance, *A dama das camélias*).

Com sua heroína abnegada e burguesa,⁶⁷ *La Traviata* sintetiza de maneira exemplar o gesto, também estético, de se apaixonar na ficção: embora rejeite Alfredo de início, Violetta logo se vê repetindo musicalmente as palavras da declaração de amor que ele lhe fizera.⁶⁸ Ela tenta defender-se do sentimento (“Sempre libera”), mas a voz de Alfredo chega-lhe dos bastidores e a ária de cada um vai sobrepor-se, completar-se, até que o primeiro ato termina, enfim, com Violetta e Alfredo cantando, por assim dizer, a mesma música.

A literatura, como lembra o narrador da *Jangada*,⁶⁹ não consegue jogar da mesma forma com a simultaneidade de vozes, sons e acontecimentos, mas Saramago não deixou de tentar criar, com palavras, efeitos de sobreposição e efeitos musicais mais próprios a outros *media*. A música em si, com sua função de trilha sonora, vai se destacar em mais de um romance de Saramago.

66. “Lost from the moment I saw you” (1’26”).

67. Baseio-me na leitura de Neuschäfer, « Introduction », in Dumas fils, *La Dame aux camélias : le roman, le drame, La Traviata*, pp. 20-22.

68. Alfredo: “Di quell’amor ch’è palpito dell’universo intero, misterioso, altero, croce e delizia al cor”; Violetta: “A quell’amor ch’è palpito dell’universo intero, misterioso, altero, croce e delizia al cor” (Verdi, *La Traviata*, pp. 40, 66).

69. Saramago, *A jangada de pedra*, p. 12. Trecho analisado no início do segundo capítulo deste ensaio.

N’O ano, é já significativo o fato de a telefonia ser constantemente referida. Para além do seu papel político, acompanhando os jornais como meio de informação e fazendo, como aqueles, um retrato em geral “péssimo” de qualquer oposição ao *status quo*, a telefonia permite trazer música a certos episódios, acompanhando-lhes no tom.

Por exemplo, estando Ricardo Reis um tanto contrariado, vendo no Hotel Bragança apenas “pessoas soturnas”, “a telefonia, baixinho, mói umas cançonetas portuguesas de revista, estríduladas, esganiçadas, que nem a surdina disfarça”.⁷⁰ Quando Marcenda entra em cena, porém, a música muda, e o gênero ópera vai servir para marcar a posição social e a construção do relacionamento dos dois, frequentadores de teatros, com um gosto formado para aquele tipo de arte, um universo do qual Lídia, por sua vez, está distante.

O jantar que Reis terá com Marcenda e o pai é, assim, anunciado por comentários metalépticos sobre certa conjunção de coincidências e escolhas narrativas, inclusive intermediáticas, com o narrador discorrendo sobre uma possível trilha sonora para a ocasião: “aqui onde nós estamos não se consegue perceber o que a telefonia toca, muito daria que pensar a coincidência se fosse a marcha nupcial do Lohengrin, ou a de Mendelssohn, ou, menos célebre, talvez por ser tocada antes duma desgraça, a da Lucia de Lam[m]ermoor, de Donizetti”.⁷¹ Vale lembrar que Flaubert foi quem fez Madame Bovary assistir à ópera de Donizetti, em Rouen, antes da sua desgraça.⁷²

N’O ano, Marcenda surge como o par romântico mais compatível com Reis, que a vê antes ainda de conhecer Lídia e que fica fascinado com a sua mão paralisada, detalhadamente descrita e mostrada como numa cena de filme, em *close-up* e com o som diegético de súbito cortado: “a sala está silenciosa, nem as crianças levantam as vozes, estranho

70. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 462, 116.

71. *Ibid.*, pp. 152-153.

72. Flaubert, *Madame Bovary*, pp. 242-249.

caso [...]. Então Ricardo Reis, surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel”⁷³

O interesse de Ricardo Reis é imediato, e ele se esforçará para criar uma aproximação precisamente no contexto de uma representação teatral no D. Maria II, como se viu. As suas intenções serão deixadas, enfim, bem claras pelo narrador, sublinhando mais uma vez a importância de uma trilha sonora adequada, logo após a primeira conversa íntima entre Reis e Marcenda, no Hotel Bragança:

Ricardo Reis demora-se ainda um pouco, liga a telefonia na altura em que estão a transmitir A Lagoa Adormecida, são acasos, só num romance se aproveitaria esta coincidência para estabelecer forçados paralelos entre uma laguna silente e uma rapariga virgem, que o é e ainda não tinha sido dito, e como o seria se ela o não proclama, são questões muito reservadas, até mesmo um noivo, se o vier a ter, não ousará perguntar-lhe, És virgem, neste meio social, por enquanto, parte-se do princípio de que sim senhor é virgem, mais tarde se verá, na ocasião própria, com escândalo se afinal não era. Acabou a música, veio uma canção napolitana, serenata ou semelhante, amore mio, cuore ingrato, con te, la vita insieme, per sempre, jurava o tenor estas excelências canoras do sentimento quando entraram na sala de estar dois hóspedes.⁷⁴

Aquela relação, em princípio tão prometedora, não terá futuro, e Marcenda é quem parece entender que o que está em causa não é tanto o amor, mas certa representação teatral e burguesa do amor. A moça diz que não sabe “distinguir entre o desespero e o amor”, e o próprio Reis vai reconhecer que, naquele jogo, os dois estão “a trocar vénias, ramalhetes de flores, é verdade que são bonitas, as flores, mas

73. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 25.

74. *Ibid.*, pp. 150-151.

já vão cortadas, mortas, elas não o sabem e nós fingimos que não sabemos”.⁷⁵

Marcenda é uma personagem particularmente interessante pela sua consciência do papel que deveria representar: “tenho vinte e três anos, sou solteira, fui educada para calar certas coisas, ainda que as pense, que tanto não se consegue evitar”; ela entende ainda que é como o pai, “com a posição que tem e a educação que recebeu, quanto mais segredo melhor”.⁷⁶

Só que Marcenda não quer ser aquela heroína mariana, complacente e sacrificial do tipo a que se associa: a Marília de *Conspiração* e a Maria Clara de *Revolução de maio*, paradigmas da moça respeitável, um bom par, conforme “as educações e as famílias”.⁷⁷ Marcenda vai recusar, portanto, a melodia e o pedido de casamento de Ricardo Reis: “subitamente pálida, [...] disse, Não, muito devagar o disse, parecia impossível que uma palavra tão curta levasse tanto tempo a pronunciar, muito mais tempo do que as outras que disse depois, Não seríamos felizes”.⁷⁸

Se a história de Reis e Marcenda aproxima-se mais do drama, pelas escolhas da moça e não tanto pelas convenções sociais e narrativas – eles não fazem o par romântico vivendo “o velho tema ‘escapista’ do amor proibido” de *La Traviata*,⁷⁹ ou de *Lucia di Lammermoor*, pelo contrário –, a história de Reis e Lídia se associa a um gênero mais leve, invertendo, novamente, aquelas convenções narrativas. Pela posição das duas personagens, esse seria o tipo de relação ideal para a dramatização operática de um amor impossível, mas nesse caso outro gênero e outro *medium* são mais apropriados em termos de comparação: as comédias românticas do cinema.

75. *Ibid.*, pp. 289, 343.

76. *Ibid.*, pp. 146-147.

77. *Ibid.*, p. 428.

78. *Ibid.*, p. 344.

79. « Le vieux thème ‘escapiste’ de l’amour interdit » (Neuschäfer, « Introduction », in Dumas fils, *La Dame aux camélias*, p. 21).

A trilha sonora que cerca os dois vai então se destacar: foi, afinal, o cinema que nos ensinou a ver o mundo com músicas e sons de fundo, uma melodia para cada situação. Assim, quando Lúdia é chamada ao quarto de Reis para limpar o chão molhado, há um rufar de tambores: “Deseja mais alguma coisa, senhor doutor, Não muito obrigado, e ambos se olharam de frente, a chuva batia fortíssima nas vidraças, acelerara-se o ritmo, agora rufava como um tambor”.⁸⁰

Recorrendo aos já citados versos de Álvaro de Campos, reconstruindo um jogo de sedução também tão antigo quanto o homem, o narrador parece divertir-se com essas duas personagens, como uma câmara que destaca gestos falhados e expressões constrangidas:

Não é certo que Lúdia, ao voltar ao quarto para recolher a louça, ainda faça parte desse mundo, o mais certo é ter-se deixado ficar para trás, à espera, [...] oh meu Deus, falará, não falará, talvez nem diga nada, talvez me toque apenas no braço como no outro dia, [...] Lúdia, disse Ricardo Reis, ela pôs a bandeja, levantou os olhos cheios de susto, [...] repetiu, Lúdia, depois, quase num murmúrio, atrozmente banal, sedutor ridículo, Acho-a muito bonita, e ficou a olhar para ela por um segundo só, não aguentou mais do que um segundo, virou costas, há momentos em que seria bem melhor morrer, Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel, também tu Álvaro de Campos, todos nós.⁸¹

É difícil entender o tom tão melancólico com que a recente adaptação para o cinema desse romance impregnou essa relação – além de ser apagada em comparação com Marcenda, a personagem de Lúdia é marcada por um olhar triste, dorido. No romance, porém, Lúdia é quem vai trazer leveza e riso à vida de Reis. Ela é construída como o oposto de

80. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pp. 50-51.

81. *Ibid.*, p. 108.

Marcenda, na posição social, nos traços físicos e no temperamento, e vai ocupar um espaço maior na narrativa e na história de Reis.

Como Marcenda, porém, Lúcia também surge de início como um tipo, a de mulher simples que tem um caso com um “senhor doutor”, uma “aia de Ana Karenine” que “serve para arrumar a casa e para certas faltas”.⁸² Ela vai igualmente superar as condicionantes da sua personagem, tanto em termos políticos, como se viu, quanto na profundidade do seu afeto: “Lúcia fez grande festa quando viu a telefonia [...]. É uma alma simples, que se alegra com pouco, ou então, para isso lhe servindo qualquer pequeno episódio, o que ela faz é disfarçar a sua preocupação por ver o abandono a que Ricardo Reis se entregou”.⁸³

A relação dos dois é particularmente filmica, sem sombras, narrada com luzes suaves e enquadramentos delicados. Sublinhe-se, por exemplo, que a cena em que vemos os dois de longe, rindo juntos à janela do Hotel Bragança, já foi interpretada como paródia das cenas hollywoodianas de sedução dos anos 1950.⁸⁴

A última cena dos dois juntos, despedindo-se, é como a sugestão de um final feliz, de um amor tranquilo e de um futuro pacífico se Reis pudesse deixar de ser quem é e assumisse a paternidade do filho que ela decide criar sozinha: “Lúcia desceu a escada, contra o costume foi Ricardo Reis ao patamar, ela olhou para cima, ele fez-lhe um gesto de aceno, ambos sorriram, há momentos perfeitos na vida, foi este um deles, como uma página que estava escrita e aparece branca outra vez”.⁸⁵

Olhares e gestos carregados de significado, que substituem as palavras, são convenções narrativas habitualmente utilizadas por Saramago, às quais com frequência se soma um comentário metaléptico do narrador sobre a própria convenção: o jogo, afinal, não é inocente,

82. *Ibid.*, pp. 50, 385.

83. *Ibid.*, pp. 460-461.

84. Sabine *apud* Frier, *The Novels of José Saramago*, p. 168.

85. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 482.

mas de amor se continua a falar. Assim, em mais de uma ocasião, um olhar específico, o primeiro, ou o que chegou em hora certa, vai selar o destino das personagens.

Em *Levantado*, depois que Manuel Espada e João Mau-Tempo são libertados da prisão e recebidos pela família do segundo, Gracinda Mau-Tempo olha para Manuel “por cima do ombro, claro que se conheciam, não foi nenhum ver-te e amar-te, mas depois ela disse, Então Manuel, e ele respondeu, Então Gracinda, e pronto, quem julgar que é preciso muito mais, engana-se”.⁸⁶

O primeiro encontro de Blimunda e Baltasar é breve e definitivo, no auto de fé que pôs fim à vida da mãe de Blimunda, e é o olhar fílmico dessa mãe na fogueira, passando de um para o outro, que vai guiar e antecipar o plural que eles serão: “não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver, e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles”.⁸⁷

A convenção narrativa do olhar altera-se até certo ponto com Blimunda, que promete não usar os seus poderes mágicos de perscrutar o interior precisamente de quem mais ama: “de ti jurei que nunca te veria por dentro [...], minha mãe não se enganou, quando me dás a mão, quando te encostas a mim, quando me apertas, não preciso ver-te por dentro”.⁸⁸

Não deixa de estar presente, porém, certa ênfase no conhecido olhar apaixonado próprio dos seres ficcionais – “não falou Blimunda, não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos” –, assim como não faltam comentários do narrador sobre o funcionamento de relações e sentimentos: “há muitos modos de juntar um homem e uma mulher, mas, não sendo isto inventário nem vade-

86. Saramago, *Levantado do chão*, p. 170.

87. Saramago, *Memorial do convento*, p. 61.

88. *Ibid.*, p. 145.

meco de casamentar, fiquem registados apenas dois deles”, isto é, aquele de Baltasar e Blimunda *versus* aquele do contrato entre o rei D. João V e D. Maria Ana Josefa.⁸⁹

Quanto ao outro grande casal da ficção de Saramago, Jesus e Maria de Magdala, trata-se, de novo, de amor à primeira vista, e o encontro dos dois é uma das cenas amorosas mais cinematizadas de Saramago, que recorre a uma série de efeitos especiais, da câmara subjetiva ao *slow motion*, como se viu. Nesse caso específico, há, de fato, um “ver-te e amar-te” imediato, a que se seguirá uma também imediata cena de amor: esse parece ser o episódio com menos preliminares entre o casal na ficção do escritor.

A já analisada aparição cinematográfica de Maria de Magdala ajuda a justificar a velocidade do jogo de sedução, completado pelo olhar fatal, e pictórico, da mulher: “pela primeira vez seus olhos tocaram os olhos dela, negros, brilhantes como carvões de pedra, mas onde perpassava, como uma água que sobre água corresse, uma espécie de voluptuosa velatura que atingiu em cheio o corpo secreto de Jesus”.⁹⁰

Nesse momento da narrativa, Maria de Magdala ainda é um tipo, encarnando toda a tradição literária, iconográfica e cinematográfica que a colocou naquele lugar, mas ela vai se afirmar a partir dessa posição, assumindo o protagonismo e conduzindo a música que unirá os dois. Ela dirige, ensina e estabelece as regras do jogo, cerrando a porta para os outros “porque chegara a hora de cantar” aqueles versos do Cântico dos Cânticos.⁹¹ O maior dos cânticos seria aquele que exalta o amor, e tais versos, lembra o romance, foram feitos para serem cantados, vivos: a narrativa bíblica, uma ópera em potencial, é encenada no *Evangelho*, com vozes que se alternam, se sobrepõem e se unem.

89. *Ibid.*, pp. 116-117.

90. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 280.

91. *Ibid.*, p. 281.

Embora o jogo da sedução e do amor se estabeleça de maneira particularmente rápida no *Evangelho*, ele já havia sido antecipado algumas páginas antes, como se Jesus, e o leitor com ele, estivesse sendo preparado para aquele clímax. De novo, a narrativa recorre à música, ao canto de outra mulher misteriosa.

Depois de deixar Pastor a contragosto, e caminhando sem destino fixo à margem do rio Jordão, Jesus ouve “o dolente canto de uma mulher que dali não se pode ver, escondida entre a junça, talvez lavando roupa, talvez banhando-se”. A cena parece ecoar a narrativa veterotestamentária em que o rei Davi peca depois de ter visto Bate-Seba banhando-se (2 Sm. 11). Nesse momento, porém, tudo acontece apenas na imaginação de Jesus, que, embora inexperiente, é capaz de supor “as minúcias de uma mulher nua” a partir “duma música que se lhe ouve cantar”.⁹²

A mulher em questão jamais se materializa, o que não impede o narrador de brincar com as possibilidades narrativas da cena, supondo que a mulher poderia rir do estado lamentável de Jesus caso viesse “para estes lados [...], mas pode bem ser que este riso de troça não dure muito, quando os olhos dela subirem pelo corpo de Jesus acima [...] e se detiverem a olhar os olhos dele, doridos por causas antigas e agora, por uma razão nova, ansiosos”. A tal mulher, diz o narrador, poderia despir-se, curar as feridas de Jesus, amá-lo. No entanto, “pelo caminho não vem ninguém”, e Jesus, sentindo-se culpado pelo seu desejo, acaba por se resignar “com a sua própria virtude”.⁹³ A personagem só volta a ouvir outro canto quando conhece Maria.

Mesmo que por razões diferentes, na medida em que provêm de universos diferentes, é de notar que, em princípio, nem Jesus nem Ricardo Reis deveriam se apaixonar ou ter experiências amorosas. Se para o primeiro elas nem seriam uma possibilidade, o segundo, asceticamente, pretende que é mais sábio ignorá-las. Recorde-se que, à beira

92. *Ibid.*, p. 270.

93. *Ibid.*, pp. 271-272.

do rio, Reis corrige o convite inicialmente feito à Lídia: “Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. / Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. / Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes”⁹⁴

As narrativas d’*O ano* e do *Evangelho* vão se opor a essa tese, vão contrariar tanto as convenções formadas em torno daquelas personagens quanto as expectativas que elas próprias revelam: “Senhor, que forte é este corpo”,⁹⁵ surpreende-se Jesus, e também Ricardo Reis, perguntando-se “quem será que não quer dormir em mim, o corpo inquieto, de quem, ou o que não sendo corpo com ele se inquieta, eu por inteiro, ou esta parte de mim que cresce, meu Deus, as coisas que podem acontecer a um homem”.⁹⁶

Há uma boa dose de humor no tratamento narrativo dessas personagens; nem só de sombras e dramas é feito o estilo de Saramago, embora costumem ser estes os aspectos colocados em relevo pelas principais adaptações cinematográficas de sua obra: o já referido filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (João Botelho, 2020), assim como *Blindness* (Fernando Meirelles, 2008) e *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013).

Mesmo *Ensaio sobre a cegueira*, talvez o romance mais sombrio de Saramago, não prescinde de humor, de personagens, situações e comentários narrativos cômicos, como também não prescinde de uma história de amor, com gestos hesitantes, com coincidências demasiado convenientes e como tal apresentadas, e ainda com um final feliz.

Entre os cegos que, providencialmente, se reencontram na mesma camarata, temos o velho da venda preta e a rapariga dos óculos escuros, que de imediato se reconhecem – “Lembra-se de mim, [...] Lembro-me bem, apesar da minha catarata lembro-me de que era muito bonita” –, que discutem sobre ser ou não possível escutar música no precioso

94. Pessoa, *Odes de Ricardo Reis*, p. 21.

95. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 270.

96. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 110.

rádio do velho (“deixe estar só um bocadinho”, pede ela mais de uma vez), que fazem amor por iniciativa dela, que tateiam nos gestos e nas palavras, temendo o ridículo dos sentimentos, mas que decidem, enfim, ficar juntos.⁹⁷

É possível que a antiga oposição aristotélica entre tragédia e comédia⁹⁸ ainda faça com que a primeira seja vista como mais artística, mais nobre e, como tal, mais frequentemente adaptada. Umberto Eco brincou com essa hierarquização em *O nome da rosa*, na perspectiva de um perigoso manuscrito aristotélico perdido que faria o elogio da comédia. Embora pouco estudado por essa perspectiva, Saramago alinha-se também ao gênero comédia, e o seu narrador nos lembra constantemente de que a vida e a arte são igualmente feitas de humor e amor – e de que ambos com frequência caminham juntos.

O tema do amor e o seu tratamento narrativo, por um narrador que costuma recorrer tanto ao humor quanto à intermedialidade para representá-lo, são elementos que, acredito, vão atravessar todas as fases da obra romanesca de Saramago. Cabem mais alguns exemplos, a começar por *Terra do pecado*. O casal que poderia ter um futuro mais promissor nesse romance, Leonor e Viegas, sabe rir junto, sabe se autoironizar, e, quando a possibilidade de uma união se insinua, a narrativa recorre a uma sobreposição imagética para marcá-la: “lado a lado, roçando os ombros onde o caminho se estreitava, confundindo no chão as duas sombras numa só, os dois seguiram as pegadas das crianças”.⁹⁹ É nesses detalhes que vejo a mão firme do futuro Saramago, aquela complexidade narrativa que vai marcar o seu estilo.

Manual de pintura e caligrafia, como já foi dito, é atravessado por diversas referências explícitas, intertextuais e intermediáticas, mas ainda não traz o narrador metaléptico de Saramago a costurá-las; pense-se

97. Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, pp. 118; 119, 128, 145; 166, 280-281.

98. Aristotle, *Poetics*, pp. 8-10.

99. Saramago, *Terra do pecado*, p. 279.

em como o encontro que o protagonista-narrador apenas imagina com uma atriz de cinema¹⁰⁰ se traduziria, nos romances seguintes, em uma possibilidade primeiro enunciada e depois metalepticamente concretizada pelo discurso do narrador. Mas já aqui a vida do protagonista ganha outro rumo quando ele conhece M., mais de uma vez mostrada em primeiro plano, personagem que “não sorri como o geral das pessoas, que descerram devagar os lábios, sacrificadas. O sorriso de M. abre-se de repente e leva tempo a apagar-se: sorri como uma criança para quem as maravilhas que fazem sorrir continuam a ser maravilhas depois do sorriso e por isso o retêm”.¹⁰¹

As declarações de amor são mais expansivas, um tanto menos autoconscientes e cômicas – “‘Meu amor.’ Repetir estas duas palavras durante dez páginas, escrevê-las ininterruptamente” etc. –, e não há dúvidas de que esse amor é alegre e esperançoso, casando-se com a exultação do 25 de abril, com o qual o livro se fecha: “somos nós o sol”.¹⁰²

O período que vai da década de 1980 até a publicação do *Evangelho*, em 1991, conhecerá as principais histórias de amor de Saramago, com casais que parecem se repetir de um livro a outro e com personagens femininas marcantes, mesmo quando não são elas as protagonistas. É o caso da já citada Maria de Magdala, por quem Saramago não esconde a sua admiração: “como amante, ela é a parceira forte da relação Jesus x Maria. No fundo eles formam o casal que passa de livro em livro, como Baltasar x Blimunda no *Memorial do convento*, Ricardo Reis x Lúcia em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Raimundo x Maria em *História do cerco de Lisboa*”.¹⁰³

Essa é a fase com personagens mais desenvolvidas, com nomes, dados biográficos, profissão, uma história progressiva etc., e em alguns casos isso decorre do fato de elas terem sido copiadas e redesenhadas,

100. Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, p. 188.

101. *Ibid.*, p. 240.

102. *Ibid.*, pp. 263-264.

103. Saramago em entrevista a Coury, “Cristo foi um mártir com culpas”, p. 7.

sendo essa também uma fase em que a intertextualidade e a intermedialidade se destacam.

No entanto, a intermedialidade em especial vai continuar sendo uma estratégia particularmente importante naquela que foi designada de terceira e última fase, de *Ensaio sobre a cegueira* em diante. Alguns exemplos já foram dados a respeito desse livro, e sublinhe-se que a intermedialidade não tem que ver apenas com a temática do amor, que serve aqui de ilustração de uma marca estilística complexa.

Certo é que continuam presentes não poucas *ekphrasis*, referências intermediáticas explícitas e implícitas, emulação de efeitos especiais. Em *Ensaio*, além da presença marcada de pinturas clássicas da história da arte, referidas direta e indiretamente, há uma série de esculturas e pinturas religiosas que são vistas pela mulher do médico numa igreja, várias com os símbolos do seu martírio, apresentadas com o refrão “e tinha os olhos tapados”, uma listagem que ecoa aquela lista vertiginosa do capítulo 22 do *Evangelho*, uma e outra ressaltando o absurdo do sofrimento humano.¹⁰⁴

Nisso que se tem chamado de terceira fase, destaca-se ainda *Todos os nomes*, que é particularmente cinematizado. Se a Conservatória Geral é kafkaesca, ela parece ter igualmente algo do Kafka de Orson Welles (*The Trial*, 1962), talvez até do Kafka de um Kurosawa (*Ikiru*, 1952), dois diretores conhecidos por Saramago.¹⁰⁵

Infelizmente, o escritor falou pouco sobre os filmes aos quais assistiu ao longo da vida e não tinha, como se viu, a tendência de reconhecer certos diálogos ou a importância de efeitos especiais – de que os efeitos sonoros também fazem parte, como se sabe. O que não significa que uns e outros não estejam presentes. Em *Todos os nomes*, há *flashbacks*,

104. Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, pp. 127-128, 290-291.

105. Segundo anotações das agendas pessoais de Saramago transcritas por Gómez Aguilera, o escritor assistiu a mais de um filme de Kurosawa (*José Saramago, a consistência dos sonhos: cronobiografia*, p. 165). Já o Orson Welles de *Cidadão Kane* é referido em uma entrada dos *Cadernos de Lanzarote: diário I*, p. 164.

há cenas não mostradas, mas entreouvidas e imaginadas por trás da porta, e as investigações do Sr. José têm ainda algo de paródia dos filmes de comédia e suspense policial, com a personagem agindo “como se estivesse a viver uma aventura perigosa”, invadindo a Conservatória e uma escola na calada da noite, com ardis dignos de um John Robbie no já citado *Ladrão de casaca*, de Hitchcock, mas ficando doente por causa da aventura e da chuva e ressentindo-se porque, afinal, isso não acontece aos atores de cinema.¹⁰⁶

A busca do Sr. José por uma mulher desconhecida é, além disso, uma busca por sentimentos, por aquilo que torna humanos esses seres ficcionais minuciosamente mostrados:

Aquela mulher, por exemplo, de olhos fechados, aquela que leva a cabeça encostada ao vidro da janela, deve ter os seus quê, trinta e cinco, trinta e seis anos, foi quanto bastou para que o Sr. José soltasse as asas à imaginação, E se é esta a mulher que procuro, impossível [...], o Sr. José pôde ver-lhe a cara de frente não obstante as gotículas que se agarravam à vidraça, houve um momento em que, talvez impaciente por o autocarro tardar a arrancar, ela levantou a cabeça, foi então que encontrou o olhar dele. Ficaram assim até que o autocarro se pôs em andamento, continuaram assim enquanto puderam ver-se, o Sr. José esticando e virando o pescoço, a mulher seguindo-lhe de lá o movimento, ela porventura a perguntar-se, Quem será este, ele a responder-se, É ela.¹⁰⁷

Há vários outros exemplos, mas esses que foram apresentados já permitem sugerir que a intermedialidade em Saramago também tem potencial para gerar muitos outros estudos. Qual é, pois, a dimensão da pinacoteca de sua obra? Quantos dos seus romances têm trilha sonora? Quantos trabalham o espaço narrativo emulando estratégias cinema-

106. Saramago, *Todos os nomes*, pp. 45, 54, 99.

107. *Ibid.*, pp. 70-71.

tográficas, com tomadas panorâmicas ou *travelling*? Quantas emoções são sublinhadas com recurso a toda uma série de efeitos especiais?

Cabe perguntar ainda quantos romances retomam e parodiam gêneros e convenções do cinema e da pintura, como se viu de maneira marcada n'*O ano* e no *Evangelho*, com a metalepse operando em simultâneo de maneira a sublinhar esses diálogos, a torná-los cômicos, a destacar o funcionamento da narrativa, a oferecer interpretações alternativas, a desconstruir até a seriedade do tratamento comumente dado às referências sendo recuperadas: “Jesus teve de mostrar-se e sair como qualquer um, igualzinho a nós aparecendo no vão duma porta, sem música nem esplendor, sem que a terra tremesse ou os céus se movessem de um lado a outro, Aqui estou, disse, fazendo por falar em tom natural”¹⁰⁸.

Este ensaio não conclui com respostas para todas essas perguntas, mas com o entendimento de que elas são pertinentes e de que buscar respondê-las ajuda a entender o que fez de Saramago um Saramago. Em outras palavras, acredito que a reflexão feita aqui de maneira mais aprofundada a propósito d'*O ano* e do *Evangelho* pode se estender a outros romances e que a intertextualidade, a intermedialidade e a metalepse são, de fato, constitutivas do estilo de Saramago.

As estratégias que os três conceitos designam contribuem para dar corpo e para fazer a costura e o comentário de uma série de narrativas e temáticas, incluindo o amor e suas melodias, que podem tocar até a morte. Como diz o narrador de Saramago em *Intermitências*, outro romance marcadamente intermediático, “há sempre a possibilidade de que um dia venha a insinuar-se na sua medonha carcaça, assim como quem não quer a cousa, um suave acorde de violoncelo, um ingênuo trilo de piano”¹⁰⁹. Em Saramago, enfim, a literatura, a arte, a música são também formas de vencer a morte, de afirmar a vida.

108. Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 416.

109. Saramago, *As intermitências da morte*, p. 171.

CODA

Saramago e o cânone

No contexto de revisitação da obra de um escritor já consagrado como é o caso de José Saramago, torna-se pertinente refletir, com o escritor, sobre os vários sentidos do cânone. Os romances *O ano e Evangelho*, com as diferenças e os pontos em comum que se buscou sublinhar, podem contribuir para essa reflexão, pois ambos revisitam e interpelam cânones variados, dando-lhes, nesse gesto, nova vida, impedindo-os de se tornar estáticos.

O cânone não é, não pode ser sagrado, intocável. Saramago recusou essa atitude, insistiu na importância de reler e discutir com as personagens e as obras legadas do passado, sejam elas literárias ou não. Não caberia, portanto, fazer de Saramago a estátua que ele recusou aos autores do seu cânone; é preciso discutir com Saramago, esmiuçar as suas obras, repensá-las à luz das questões narratológicas do presente.

Aqueles dois romances, e, por extensão, o conjunto da obra de Saramago, permitem ainda recuperar o outro sentido, musical, de cânone, como composição polifônica em que uma mesma melodia é repetida por vozes (ou partes) diferentes, em contraponto. Pode haver variações nessa estrutura, como nos cânones acompanhados, que incluem partes independentes.

Ler Saramago é como escutar, por exemplo, o cânone em ré maior do compositor barroco Johann Pachelbel (1653-1706) – mais precisamente, o seu cânone e giga para três violinos e baixo contínuo (figura 7). Embora tenha se tornado um dos cânones mais conhecidos e po-

pulares, presente em trilhas sonoras de filmes, por exemplo, pouco se sabe sobre a sua origem e composição. Outros gêneros e outros compositores mais consagrados poderiam servir para a comparação com Saramago, mas recupero esse exemplo pela sua popularidade e pela sua estrutura: o princípio do cânone é o da imitação por duas ou mais vozes de um mesmo motivo, retomado em entradas sucessivas, em momentos diferentes.¹



Figura 7. Primeiros compassos do cânone de Pachelbel.²

A primeira parte – por exemplo, um violino, ou Camões, Fernando Pessoa, o evangelho de Marcos, José – começa a tocar ou cantar a melodia, sendo logo acompanhada por outra parte que vai retomar a melodia desde o início: começamos a ouvir outro violino, ou a voz de Ricardo Reis, do evangelho de Lucas, de Jesus. Logo a melodia é recomeçada por um terceiro violino, ou por Marcenda e Lídia, pelas Marias da vida de Jesus, por outros evangelhos canônicos e apócrifos etc.

Essa estrutura pode continuar a se repetir sucessivamente – podemos ouvir outros violinos, outros autores, outros *media*, outras personagens. No cânone de Pachelbel especificamente, há ainda uma quarta parte independente que se diferencia das outras, estruturando a sua

1. Scholes, verbete “canon”, in Denis (org.), *The New Oxford Companion to Music*, v. I, pp. 306-307.
2. *Canon a 3 Violini con Basso*. Partitura de cerca de 1838 (Staatsbibliothek zu Berlin, manuscrito n. 16481/8).

progressão: o baixo contínuo do cravo ou do violoncelo, a voz metaléptica do narrador de Saramago.

Como é próprio da comparação, esta tem as suas limitações, mas ajuda a ilustrar um ponto central: aqueles dois romances de Saramago – obras complexas, com diversas camadas, e representativas da oficina e do estilo do escritor – são formados por um coral de vozes e referências que se sobrepõem, se repetem e se somam, umas e outras igualmente construídas por imitação, por retomada e recriação do que já foi feito antes. A literatura distingue-se pela sua polifonia, aquela bakhtiniana e aquela do cânone musical: “houve alguém que escreveu, e a seguir alguém que escreveu sobre o que tinha sido escrito antes, infinitamente repetindo, infinitamente variando, e assim por diante”.³

Como lembra Saramago em um ensaio dedicado a uma comparação literário-musical como a que se propõe aqui, a literatura, o romance, provêm do canto e a ele retornam, associando-se ainda a outras formas de expressão. Debruçar-se sobre um autor é ler ao mesmo tempo outros escritores, é escutar as suas melodias, ver as suas pinturas e os seus filmes, comentados e atualizados para o presente:

Este mesmo romance [...] contém acaso em si, e já nos seus diferentes e actuais avatares, a aberta possibilidade de se transformar no lugar literário (lugar, não género) capaz de receber como um grande, convulso e sonoro mar os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da ciência e da filosofia, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como o foram, para o seu tempo, os antigos poemas. [...] Talvez o romance possa restituir-nos essa vertigem suprema, o alto e extático canto de uma humanidade que até hoje ainda não foi capaz de conciliar-se com a sua própria face.⁴

3. Saramago, “Do canto ao romance, do romance ao canto”, p. 97.

4. *Ibid.*, p. 98.

O cânone musical é polifônico, vertiginoso, infinito em suas possibilidades, como o é, afinal, a obra de Saramago: “a literatura, se infinitamente repete, como já foi dito, também infinitamente varia, como foi dito já”.⁵

5. *Ibid.*

Referências bibliográficas

1. Obras e materiais preparatórios de José Saramago

- SARAMAGO, José. *A caverna*. 5 ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. *A jangada de pedra*. 18. ed. Porto: Porto Editora, 2015.
- _____. “Alcune prove della reale esistenza di Herbert Quain”, in Giorgio de Marchis (org.). *Lezioni italiane*. Roma: La Nuova Frontiera, 2022. 119-133.
- _____. “Algunas pruebas de la existencia real de Herbert Quain”, in Fabio Rodríguez Amaya (org.). *Reencuentros con Borges: per speculum in enigmatæ*. Bergamo: Bergamo University Press, 2006. 11-20.
- _____. *A noite*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1987.
- _____. *A viagem do elefante*. 9. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. *As intermitências da morte*. 7. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. “As notas de Ricardo Reis”, *Revista Ler*, n. 44, 1999. 106-115.
- _____. *As pequenas memórias*. 4. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. *Cadernos de Lanzarote: diário I*. 3. ed. Porto: Porto Editora, 2016.
- _____. *Cadernos de Lanzarote: diário II*. Lisboa: Caminho, 1995.
- _____. *Cadernos de Lanzarote: diário III*. Lisboa: Caminho, 1996.
- _____. *Cadernos de Lanzarote: diário IV*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- _____. *Cadernos de Lanzarote: diário V*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- _____. *Caim*. 13. ed. Porto: Porto Editora, 2017.
- _____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Editora da UFPA, 2013.
- _____. “Do canto ao romance, do romance ao canto”, *Vértice*, n. 21, dez. 1989. 97-98.
- _____. *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: LeYa, 2016.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. 6. ed. Porto: Porto Editora, 2014.

- _____. *Folhas políticas*. 3. ed. Porto: Porto Editora, 2015.
- _____. *História do cerco de Lisboa*. 10. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. “Io, nel labirinto di Borges”, *Corriere della Sera*, 23 mar. 2000.
- _____. *Levantado do chão*. 21. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. 7. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. *Memorial do convento*. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.
- _____. « Monologue intérieur ou narrateur omniscient ? ». Trad. Lyne Strouc. *Quai Voltaire*, n. 4, 1992. 27-29.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 1. ed. Lisboa: Caminho, 1984.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 25. ed. Porto: Porto Editora, 2016.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: agenda de 1983*. BNP Esp. N45/6, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13870> (consultado em 9 mar. 2019).
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: apontamentos*. BNP Esp. N45/7, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13871> (consultado em 9 mar. 2019).
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: caderno preto*. Acervo FJS, exposição “A semente e os frutos” (consultado em 10 jul. 2020).
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: fotocópias da obra ‘Conspiração’*. BNP Esp. N45/10, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13871> (consultado em 15 ago. 2019).
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: recorte do ‘Diário de Lisboa’*. BNP Esp. N45/8, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13871> (consultado em 20 mar. 2020).
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis: romance* [dactiloscrito]. BNP Esp. N45/11, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13872> (consultado em 7 mar. 2019).
- _____. “O autor como narrador”, *Revista Ler*, n. 38, 1997. 39-41.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 35. ed. Porto: Porto Editora, 2016.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo: materiais preparatórios: agenda pessoal de 1991*. Acervo FJS, exposição “A semente e os frutos” (consultado em 10 jul. 2020).
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo: materiais preparatórios: calendarização do romance*. Acervo FJS, exposição “A semente e os frutos” (consultado em 7 jul. 2020).
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo: materiais preparatórios: fichas preparatórias do Evangelho*. Acervo FJS, exposição “A semente e os frutos” (consultado em 7-8 jul. 2020).
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo: materiais preparatórios: mapas da Palestina*. Acervo FJS, exposição “A semente e os frutos” (consultado em 9 jul. 2020).

- _____. *O homem duplicado*. 5. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. *Os poemas possíveis*. 10. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. “Prefácio”, in João Domingos Serra, *Uma família do Alentejo*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2010. 7-13.
- _____. *Terra do pecado*. 11. ed. Porto: Porto Editora, 2015.
- _____. *Todos os nomes*. 12. ed. Porto: Porto Editora, 2015.
- _____. *Viagem a Portugal*. 26. ed. Porto: Porto Editora, 2016.
- _____. *Último caderno de Lanzarote*. Porto: Porto Editora, 2018.

2. Obras literárias, religiosas e afins

As edições críticas de textos religiosos são indicadas pelo nome do seu organizador, que geralmente corresponde também ao tradutor da obra.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2021.
- _____. *Obra completa em quatro volumes*. Org. Aluizio Leite et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*. Paris: Garnier, 1980.
- _____. *Le Lys dans la vallée*. Paris: Garnier, 1966.
- BESSA-Luís, Agustina. *Apocalipse de Albrecht Dürer*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.
- BÍBLIA SAGRADA. Versão portuguesa preparada a partir de textos originais pelos Rev. Padres Capuchinhos. Lisboa: Difusora Bíblica, 1976.
- BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”, in *Textos cautivos: ensayos y reseñas en ‘El Hogar’ [1936-1939]*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- _____. *Obras completas*, v. IV: 1975-1988. 2. ed. Org. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1996.
- _____. *Obras completas: 1923-1972*. Org. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974.
- BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. Porto: Porto Editora, 2010.
- BROWN, Dan. *The Da Vinci Code*. New York: Doubleday, 2003
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 1982.
- _____. *Rimas, autos e cartas*. Org. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1978.
- CHEKHOV, Anton. *The Complete Plays*. Org. e trad. Laurence Senelick. New York: W.W. Norton & Co, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

- CORTEZ, Alfredo. *Tá Mar: peça em três actos*. Desenhos de Abílio Leal de Matos e Silva. Lisboa, 1936.
- DANBY, Herbert (org.). *The Mishnah*. New York: OUP, 1933.
- DUMAS fils, Alexandre. *La Dame aux camélias : le roman, le drame, La Traviata*. 2. ed. Paris: Flammarion, 2015.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ELLIOTT, J. Keith (org.). *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation based on M. R. James*. New York: OUP, 2005.
- FARIA, Almeida. *A paixão*. 8. ed. Lisboa: Caminho, 1991.
- FERREIRA, Vergílio. *Em nome da terra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Folio/Gallimard, 2020.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto: Porto Editora, 2017.
- GIDE, André. « Le traité du Narcisse (théorie du symbole) », *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques*, tomo I. Paris: Gallimard, 2009. 169-177.
- GUGGENHEIMER, Heinrich W. (org.). *The Jerusalem Talmud: Third Order*. Berlim/ New York: De Gruyter, 2005.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. 6. ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2014.
- JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*. 10. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- KAZANTZAKIS, Nikos. *The Last Temptation of Christ*. Trad. P. A. Bien. New York: Bantam Books, 1968.
- LA BIBLE DE JÉRUSALEM. Paris: Éditions du Cerf, 2003.
- LOURENÇO, Frederico (org.). *Bíblia, v. I. Novo Testamento: os quatro evangelhos*. 2. ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.
- O'BRIEN, Flann [Brian O'Nolan]. *At Swim-Two-Birds*. Londres: Granada, 1982.
- OTERO, Aurelio de Santos (org.). *Los evangelios apócrifos*. 10 ed. Madrid: BAC, 2017.
- PACHELBEL, Johann. *Canon a 3 Violini con Basso*. Partitura, manuscrito n. 16481/8. Berlim: Staatsbibliothek zu Berlin, 1838. Disponível em: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000A73000000000> (consultado em 30 mar. 2021).
- PAPINI, Giovanni. *The Story of Christ*. Trad. Mary Prichard Agnetti. Londres: Hodder and Stoughton, 1924.
- PEETERS, Paul (org.). *Évangiles apocryphes II : l'Évangile de l'enfance*. Paris: Auguste Picard, 1914.
- PESSOA, Fernando. *Arquivo Pessoa*. Org. Leonor Areal. Lisboa: Obra Aberta CRL, 2008. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/> (consultado em 18 abr. 20).
- _____. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Org. Joel Serrão. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1959.

- _____. *Cartas de amor de Fernando Pessoa*. Org. David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática, 1978.
- _____. *Da República (1910-1935)*. Org. Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1978.
- _____. *Fausto: tragédia subjectiva*. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988.
- _____. *Livro do desassossego*, v. I e II. Org. Jacinto do Prado Coelho. Recolha e transcrição dos textos por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Ática, 1982.
- _____. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Org. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2018.
- _____. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. 1. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- _____. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- _____. *Odes de Ricardo Reis*. Org. Luís de Montalvor e João Gaspar Simões. Col. Obras completas de Fernando Pessoa, v. IV. Lisboa: Ática, 1959.
- _____. *Páginas de pensamento político: 1925-1935*, v. II. Org. António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.
- _____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- _____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Org. Luís de Montalvor e João Gaspar Simões. Col. Obras completas de Fernando Pessoa, v. II. Lisboa: Ática, 1951.
- _____. *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*. Org. José Barreto. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- _____. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. Org. Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1978.
- _____. *Ultimatum e páginas de sociologia política*. Org. Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980.
- PINA, Manuel António. *Todas as palavras: poesia reunida*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. 2. ed. Coleção Bis. Lisboa: LeYa, 2012.
- _____. *O Delfim*. 15. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- POE, Edgar Allan. "The Purloined Letter", *The Annotated Poe*. Org. Kevin J. Hayes. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015. 319-336.
- PUCCHINI, Giacomo. *Tosca*. Org. Burton D. Fisher. Col. Opera Journeys Libretto. Coral Gables, FL: Opera Journeys Publishing, 2002.
- QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Org. Carlos Reis e Maria Eduarda Borges dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.
- _____. *O crime do padre Amaro: 2.ª e 3.ª versões*. Org. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

- RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça ou Saudades*. Org. Juan M. Carrasco González. Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- SCHNEEMELCHER, Wilhelm (org.). *New Testament Apocrypha, v. 1: Gospels and Related Writings*. Trad. R. McL. Wilson. Cambridge: James Clarke & Co., 2003.
- SCHORR, Yisroel Simcha; MALINOWITZ, Chaim (orgs.). *Talmud Bavli: Tractate Berachos, v. II*. The Schottenstein Daf Yomi Edition. Col. The Artscroll. New York: Mesorah Publications, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Org. Burton Raffel. Col. The Annotated Shakespeare. New Haven: Yale University Press, 2007.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Books, 2003.
- TORRENTS, José Montserrat (org.). *Los gnósticos, v. I*. Madrid: Gredos, 1983.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*, tomo II. Col. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1960.
- VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. Org. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- VERDI, Giuseppe. *La Traviata: Opera in Three Acts*. Adaptação de Virginia Card. Londres: Boosey & Hawkes, 1964.
- VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente, v. I*. Coimbra: França Amado, 1907.
- VIEIRA, Tomé. *Conspiração*. Lisboa: Soc. Nac. de Tipografia, 1936.
- VIRGÍLIO. *Eneida, v. I*. Trad. João Franco Barreto. Typografia Rollandiana: Lisboa, 1808.

3. Filmes

- ALVES, Clara Ferreira. *Saramago: Documentos*. Documentário. Produção de Isabel Colaço, realização de João Mário Grilo, RTP2, 1995. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/saramago-documentos/> (consultado em 31 out. 2018).
- BARROS, José Leitão de (dir.). *Camões: erros meus, má fortuna, amor ardente*. Lisboa: Produções António Lopes Ribeiro, 1946. 35 mm, PB.
- _____. *Maria do Mar*. Planificação de António Lopes Ribeiro. Lisboa: Sociedade Universal de Superfilmes, 1930. 35 mm, PB.
- BERTOLUCCI, Bernardo (dir.). *The Sheltering Sky*. Londres: Recorded Picture Company, 1990. 35 mm, cor.
- _____. *Ultimo tango a Parigi*. França/Itália: Les Productions Artistes Associés/Produzioni Europee Associati, 1972. 35 mm, cor.
- BOTELHO, João (dir.). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Ar de Filmes, 2020. 4K DCP, PB & cor.

- DeMILLE, Cecil B. (dir.). *The Crusades*. Los Angeles: Paramount Pictures, 1935. 16 mm, PB.
- FORD, John (dir.). *The Searchers*. New York: C.V. Whitney Pictures, 1956. 35 mm, cor.
- HITCHCOCK, Alfred. (dir.). *Psycho*. Los Angeles: Shamley Productions, 1960. 35 mm, PB.
- _____. *To Catch a Thief*. Los Angeles: Paramount Pictures, 1955. 35 mm, cor.
- LANG, Fritz (dir.). *M. Berlim*: Nero-Film AG, 1931. 35 mm, PB.
- REISZ, Karel (dir.). *The French Lieutenant's Woman*. Londres: Juniper Films, 1981. 35 mm, cor.
- RIBEIRO, António Lopes (dir.). *A revolução de maio*. Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional, 1937. 35 mm, PB.
- _____. *Feitiço do Império*. Lisboa: Agência Geral das Colónias e Missão Cinegráfica às Colónias de África, 1940. 35 mm, PB.
- _____. *Gado Bravo*. Lisboa: Bloco H. da Costa, 1934. 35 mm, PB.
- SCORSESE, Martin (dir.). *Cape Fear*. Los Angeles: Universal Pictures, 1991. 35 mm, cor.
- _____. *Taxi Driver*. Los Angeles: Columbia Pictures, 1976. 35 mm, cor.
- _____. *The Last Temptation of Christ*. Los Angeles: Universal Pictures, 1988. 35 mm, cor.
- WILDER, Billy (dir.). *Sunset Boulevard*. Los Angeles: Paramount Pictures, 1950. 35 mm, PB.

4. Bibliografia crítica

- AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
- ALTER, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books, 1981.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
- ANDRADE, Luís Miguel Oliveira; TORGAL, Luís Reis. *Feridos em Portugal: tempos de memória e de sociabilidade*. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- ANGENOT, Marc. « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, tomo LX, n. 189, 1983. 121-135.
- ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. Malcolm Heath. Londres: Penguin, 1996.
- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

- _____. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- ASSOR, Miriam. *Judeus ilustres de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. Col. Estudos, n. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Org. Caryl Emerson e Michael Holquist. Trad. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- _____. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Org. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BALTRUSCH, Burghard (org.). *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*. Berlim: Frank & Timme, 2014.
- BARBOSA, Ramsés Albertoni. *Labrys: Saramago, Pessoa e Borges de mãos dadas*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- BARON, Christine et al. (orgs.). *Die Produktivität des Plagiats / The Productivity of Plagiarism*. Münster/Berlim: LIT Verlag, 2018.
- BARRAL, M. Luís Pereira do. *O que é o “Evangelho Segundo Jesus Cristo” de José Saramago?* Braga: edição do autor, 1992.
- BARRETO, José. “A chamada ‘nota autobiográfica’ de Fernando Pessoa de 30 de março de 1935”, *Pessoa Plural*, n. 12, 2017. 503-520.
- _____. “Fernando Pessoa e Salazar: sobre o pensamento político do escritor e a sua ruptura com o salazarismo”, *Pessoa: revista de ideias*, n. 3, jun. 2011. 17-34.
- _____. “Pessoa e Fátima: a propósito dos escritos pessoanos sobre catolicismo e política”, in Jerónimo Pizarro (org.), *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Lisboa: Texto Editores, 2009. 219-281.
- BARTHES, Roland. « Introduction à l’analyse structurale des récits », *Communications : l’analyse structurale du récit*, n. 8. Paris: Seuil, 1966. 1-27.
- _____. *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.
- _____. « Texte (théorie du) », in *Encyclopaedia Universalis*, tomo XV, 1973. 1013-1017.
- BASTO, José Moura de. *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*. Lisboa: edição do autor, 1993.
- BAX, Marty. *Albrecht Dürer aux anciens Pays-Bas : journal de voyage*. Trad. Rudy de Nolf. Brugge: Bekking & Blitz, 2010.
- BERTOQUINI, Maria Inês Peixoto Braga. *Ricardo Reis e a História: morte, vida ou ressurreição?* Dissertação de mestrado. Porto: Universidade do Porto, 1999.
- BLANCO, José. “A verdade sobre a Mensagem”, in Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (org.), *A arca de Pessoa: novos ensaios*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007. 147-158.

- BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: José Saramago*. Philadelphia: Chelsea House Publishing, 2005.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *L'univers du roman*. 6. ed. Paris: PUF, 1995.
- BOYARIN, Daniel. *Intertextuality and the Reading of Midrash*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- BRAGA, Liliana Cláudia Falcão. *Imprensa Portuguesa nos últimos quinze anos: consumo e distribuição geográfica*. Dissertação de mestrado. Porto: Universidade do Porto, 2016.
- BUENO, Aparecida de Fátima. "Deus é o mau da fita: algumas reflexões acerca do papel religioso na obra de José Saramago", *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 13, n. 2, 1997. 7-16.
- BURKE, Michael (org.). *The Routledge Handbook of Stylistics*. New York: Routledge, 2014.
- CARTLIDGE, David R.; ELLIOTT, J. Keith. *Art and the Christian Apocrypha*. New York: Routledge, 2001.
- CARVALHO, Eleutério de. *A saga de Cristo segundo a teomania: a propósito de "O evangelho segundo Jesus Cristo" de José Saramago – à guisa de carta aberta ao autor – ma non troppo*. Lisboa: edição do autor, 1992.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- _____. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CHACÓN, Luís. "Principales líneas de interpretación de Jn 2, 3c-4 en la historia de la exégesis", *Estudios Eclesiásticos*, v. 77, n. 302, 2002. 385-460.
- CHERNOW, Ron. *Titan: The Life of John D. Rockefeller*. New York: Vintage Books, 2004.
- COELHO, Jacinto do Prado. "Textos inéditos de Fernando Pessoa", *Colóquio/Letras*, n. 20, jul. 1974. 54-60.
- COHEN, Dov. "Uma aproximação à atividade literária do Capitão Barros Basto", *Cadernos de Estudos Sefarditas*, v. 18, 2018. 61-98.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. 2. ed. Paris: Seuil, 2016.
- _____. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- CONNOLLY, Peter. *Living in the Time of Jesus of Nazareth*. Oxford: OUP, 1983.
- COOGAN, Michael (org.). *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*. 4. ed. New York: OUP, 2010.
- CORREIA, Rita. *Ficha histórica: O Crime*. Lisboa: Hemeroteca Digital de Lisboa, 3 jan. 2003. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OCrime/OCrime.htm> (consultado em 16 ago. 2019).

- COSTA, Dias da. *O evangelista ateu: resposta ao Evangelho de Saramago*. Rio de Mourro: Argon, 1993.
- COSTA, Jordi. “La isla ibérica: entrevista con José Saramago”, *Quimera*, Barcelona, n. 59, 1986. 50-57.
- COSTA, José Horácio de Almeida Nascimento. *José Saramago: o período formativo*. Tese de doutoramento. New Haven: Yale University, 1994.
- COURY, Norma. “Cristo foi um mártir com culpas”: entrevista com José Saramago, *Jornal do Brasil*, caderno *Ideias*, 2 nov. 1991. 6-9.
- CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Espiral, s.d.
- DEL LUNGO, Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.
- DENIS, Arnold (org.). *The New Oxford Companion to Music*, v. I. Oxford: OUP, 1983.
- DESCALZO, José Luis Martín. *Vida y misterio de Jesús de Nazaret, v. I: los comienzos*. Salamanca: Sígueme, 1986.
- DIÓGENES, Nivaldo Medeiros. *Um manual para a vida, por José Saramago: o limiar da nova humanidade*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2014.
- ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1985.
- _____. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Vertige de la liste*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Flammarion, 2009.
- ELIOT, T. S. “Tradition and the Individual Talent”, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 2. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1928. 47-59.
- ELIZALDE, Rosa Miriam. “José Saramago: Cuba irradia solidaridad”, *Cubadebate*, 19 jun. 2005. Disponível em: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2005/06/19/jose-saramago-cuba-irradia-solidaridad/> (consultado em 28 maio 2020).
- ELLMANN, Richard. *James Joyce: New and Revised Edition*. New York: OUP, 1982.
- ELSAESSER, Thomas. “Propagating Modernity: German Documentaries from the 1930s: Information, Instruction and Indoctrination”, in Jonathan Auerbach e Russ Castronovo (orgs.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*. New York: OUP, 2013. 237-260.
- ESCOLA, Marc. « Le clou de Tchekhov : retours sur le principe de causalité régressive », in Marc Escola et al. (orgs.), *La partie et le tout : la composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*. Louvain: Peeters, 2011. 107-117.
- FARLEY, David. *An Irreverent Curiosity: In Search of the Church's Strangest Relic in Italy's Oddest Town*. New York: Gotham Books, 2009 [e-book].

- FERRAZ, Salma. *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*. Brasília: Editora da UnB, 1998.
- FOKKEMA, Douwe. "How to Decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or is not a Postmodernist Novel?," *Dedalus*, n. 1, 1991. 293-302.
- _____. "The art of rewriting the Gospel", *Colóquio/Letras*, n. 151/152, jan. 1999. 395-402.
- FORRESTER, Robert E. *British mail steamers to South America, 1851-1965: a history of the Royal Mail Steam Packet Company and Royal Mail Lines*. Burlington: Ashgate, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- FRANCE, Richard Thomas. "The Formula-Quotations of Matthew 2 and the Problem of Communication", *New Testament Studies*, v. 27, n. 2, 1981. 233-251.
- _____. *The Gospel of Matthew. The New International Commentary on the New Testament*. Grand Rapids: Eerdmans, 2007.
- FRIER, David. "José Saramago's *O evangelho segundo Jesus Cristo*: Outline of a Newer Testament", *The Modern Language Review*, v. 100, n. 2, 2005. 367-382.
- _____. *The Novels of José Saramago: Echoes from the Past, Pathways into the Future*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- GARCIA, José Luís; ALVES, Tânia; LÉONARD, Yves (orgs.). *Salazar, o Estado Novo e os media*. Lisboa: Edições 70, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.
- _____. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIGNOUX, Anne-Claire. « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, n. 13, 2006. 1-8.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.). *José Saramago en sus palabras*. Madrid: Alfabeta, 2010.
- _____. *José Saramago, a consistência dos sonhos: cronobiografia*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.
- GORDON, Martin L. "Netilat Yadayim Shel Shaharit: Ritual of Crisis or Dedication?," *Geshet: Yeshiva University Journal of Jewish Studies*, v. 8, 1981. 36-72.
- GOULDER, Michael. *Midrash and Lection in Matthew: The Speaker's Lectures in Biblical Studies 1969-71*. Londres: SPCK, 1974.

- GRIST, Leighton. *The Films of Martin Scorsese, 1978-99: Authorship and Context II*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- GROSSEGESSE, Orlando. “Borges em Saramago. ‘O ano da morte de Ricardo Reis’: romance policial sem enredo”, *Diacrítica*, n. 17/3, 2003. 105-132.
- GRÜNHAGEN, Sara. “‘Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa’: metalepse em Machado de Assis”, *Machado de Assis em linha*, v. 13, n. 29, 2020. 190-200. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1983-68212020132914> (consultado em 10 jan. 2023).
- _____. “‘Você, Reis, tem sina de andar a fugir das revoluções’: História e transfiguração n’O ano da morte de Ricardo Reis”, *Revista ECCOM*, v. 13, n. 25, 2022. 65-74. Disponível em: <http://unifatea.com.br/seer3/index.php/ECCOM/article/view/1948> (consultado em 10 jan. 2023).
- GUERREIRO, Emmanuelle. « Le roman *Conspiração* de Tomé Vieira : la fiction au service de la propagande salazariste », *Reflexos*, n. 2, 2014. Disponível em: <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/696> (consultado em 15 ago. 2019).
- HAAS, Nicu. “Anthropological Observations on the Skeletal Remains from Giv’at ha-Mivtar”, *Israel Exploration Journal*, v. 20, n. 1/2, 1970. 38-59.
- HALLET, Wolfgang. “Non-verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel”, in Gabriele Rippl (org.), *Handbook of Intermediality*. Berlim/Boston: De Gruyter, 2015. 637-652.
- HANSEN, Per Krogh et al. (orgs.). *Emerging Vectors of Narratology*. Série Narratologia, v. 27. Berlim/Boston: De Gruyter, 2017.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. “Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne”, in Wolf Schmid e Wolf-Dieter Stempel (orgs.), *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983. 291-360.
- HARRIS, Marvin. *Cows, Pigs, Wars, and Witches: The Riddles of Culture*. New York: Random House, 1974.
- HELMS, Randel. *Gospel Fictions*. New York: Prometheus Books, 1988.
- HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005.
- HILTON, John. “Adamastor, Gigantomachies, and the Literature of Exile in Camões’ *Lusiads*”, *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association – AUMLA*, n. 112, 2009. 1-23.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1990.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, versão 3.0, 2009.

- HÜHN, Peter et al. (orgs.). *Handbook of Narratology*. Col. Narratologia, v. 19. Berlin: De Gruyter, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1996.
- JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique : Intertextualités*, n. 27, 1976. 257-281.
- JEREMIAS, Joachim. *Jerusalem in the Time of Jesus*. Trad. F. H. e C. H. Cave. Philadelphia: Fortress Press, 1969.
- JOSEFO, Flavio. *Antigüedades judías: libros XII-XX*. Madrid: Akal, 1997.
- KAHN, Yoel. *The Three Blessings: Boundaries, Censorship, and Identity in Jewish Liturgy*. New York: OUP, 2011.
- KERTZER, David. *The Kidnapping of Edgardo Mortara*. New York: Random House, 1997.
- KLAUK, Tobias; KÖPPE, Tilmann. “Telling vs. Showing”, in Peter Hühn et al. (orgs.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/84.html> (consultado em 20 ago. 2019).
- KLOBUCKA, Anna (org.). *On Saramago. Portuguese Literary and Cultural Studies*, n. 6. Dartmouth: UMass, 2001.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- KRISTEVA, Julia. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n. 239, 1967. 438-465.
- KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: OUP, 2012.
- La BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères de Théophraste et de La Bruyère, avec des notes par M. Coste*, tomo I. Avignon: Guichard aîné, 1817.
- LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- LAVOCAT, Françoise (org.). *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS Éditions, 2010.
- LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris: Seuil, 2016.
- LECLERC, Yvan. « ‘Madame Bovary, c’est moi’, formule apocryphe ». Rouen: Centre Flaubert, 2014. Disponível em: https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php (consultado em 12 jan. 2021).
- LEVÉCOT, Agnès. *Le roman portugais contemporain : profondeur du temps*. Paris: L’Harmattan, 2009.

- LEVY, André (org.). *Sam Levy: humanista, 1912-1997*. Lisboa: Câmara Municipal, 1999.
- LIMA, Isabel Pires de. “Saramago pós-moderno ou talvez não”, in T. F. Earle (org.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, tomo II. Lisboa: Lidel, 1998. 933-941.
- LINDLOF, Thomas R. *Hollywood under Siege: Martin Scorsese, The Religious Right, and The Culture Wars*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008.
- LIPARULO, Teresa. “Bibliografia sobre José Saramago”, *Vértice*, n. 91, jul.-set. 1999. 69-95.
- LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: LeYa, 2010.
- LOPES, Óscar. *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Caminho, 1986.
- LOPONDO, Lilian (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.
- LOUÇÃ, António; PACCAUD, Isabelle. “O Século com a Alemanha nazi”, *Estudos do século XX*, n. 7, 2007. 243-253.
- MACHADO, José Barbosa. “Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago *O evangelho segundo Jesus Cristo*”, em *Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*. Braga: Edições Vercial, 2012 [e-book].
- MARCUS, Harold G. *A History of Ethiopia*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- MARGARIDO, Alfredo. *La pensée politique de Fernando Pessoa*. Bulletin des Études Portugaises, v. 32. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1971.
- _____. “Sobre as posições políticas de Fernando Pessoa”, *Colóquio/Letras*, n. 23, jan. 1975. 66-68.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. *A construção da memória da nação em José Saramago e Gore Vidal*. Frankfurt: Peter Lang, 2006.
- MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Lisboa: Caminho, 2008.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira. “Releituras de Camões na escrita de Saramago”, *Colóquio/Letras*, n. 210, maio 2022. 50-60.
- MARX, Dalia. “The Morning Ritual in the Talmud: The Reconstitution of One’s Body and Personal Identity through the Blessings”, *Hebrew Union College Annual*, v. 77, 2006. 103-129.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres: Methuen, 1987.
- McKENZIE, Steven L. *King David: a Biography*. New York: OUP, 2000.
- MENDES, Manuel Vieira. *O evangelho da história e o Jesus da fé, contra as ficções romanescas de José Saramago*. Porto: Livraria Fátima, 1992.

- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Org. José Blanco. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- MUCZNIK, Esther. “Sam Levy: história de uma reintegração”, *Revista de Estudos Judaicos*, n. 4, 1998. 10-11.
- MURRAY, Peter et al. *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*. Oxford: OUP, 2014.
- MUSSOLINI, Benito. *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, v. 10. Milano: U. Hoepli, 1936.
- NASH, Christopher (org.). *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. New York: Routledge, 1990.
- NELSON, William. “The boundaries of fiction in the Renaissance: a treaty between truth and falsehood”, *ELH*, The Johns Hopkins University Press, v. 36, n. 1, 1969. 30-58.
- NETO, Sérgio. “Para o estudo da ‘Estética Oficial’ do Estado Novo: os prémios do teatro ‘Gil Vicente’ do SPN/SNI (1935-1949)”, *Estudos do século XX*, n. 1, 2001. 117-55.
- NOGUEIRA, Carlos. “Terra do pecado: ‘o fator Deus’ no primeiro Saramago”, *Actio Nova: Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 3, 2019. 17-37.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (org.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: OUP, 1996.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford: OUP, 2017.
- OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. *Jews and Words*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- PATRON, Sylvie. *Le narrateur : un problème de théorie narrative*. Limoges: Lambert-Lucas, 2016.
- PATTE, Daniel (org.). *The Cambridge Dictionary of Christianity*. Cambridge: CUP, 2010.
- PAULO, Heloisa. “Imagem em movimento: o documentarismo no Estado Novo e a representação do povo (1933-1950)”, *Comunicação Pública* [on-line], v. 12, n. 23, 2017. 1-11. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cp/1714> (consultado em 1 jan. 2020).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PERROT, Michelle. « Fait divers et histoire au XIX^e siècle », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 4, 1983. 911-919.
- PHILIPPE, Gilles. *Pourquoi le style change-t-il?* Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2021.

- PIER, John. "Composition and Metalepsis in *Tristram Shandy*", in Claudine Raynaud e Peter Vernon (orgs.), *Usure et rupture: breaking points*. Graat, n. 13, 1995. 87-104.
- PIER, John; SCHAEFFER, Jean-Marie (orgs.). *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éd. de l'EHESS, 2005.
- PRATKANIS, Anthony; ARONSON, Elliot. *Age of Propaganda: The Everyday use and Abuse of Persuasion*. New York: Henry Holt and Company, 2001.
- PRÉAUD, Maxime. *Albert Dürer : catalogue de l'exposition*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1971.
- PRETO-RODAS, Richard A. "Art for Reason's Sake", *World Literature Today*, v. 73, n. 1, 1999. 11-18.
- QUEIROZ, Carlos. *Homenagem a Fernando Pessoa*. Lisboa: Presença, 1936.
- RAJEWSKY, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Université de Montréal, n. 6, 2005. 43-64.
- RAMOS, José Augusto. "Tradução interconfessional da Bíblia em português", *Cadmo: Revista de História Antiga*. Instituto Oriental da Universidade de Lisboa, n. 3, 1993. 87-105.
- READER'S DIGEST (org.). *Jesus no seu tempo*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1988.
- REAL, Miguel; OLIVEIRA, Filomena. *As 7 vidas de José Saramago*. Lisboa: Companhia das Letras, 2022.
- REAL, Miguel. *Pessoa & Saramago*. Lisboa: Dom Quixote, 2021.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien, tome II : Nouveau Testament*. Paris: PUF, 1957.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- REBELO, Luís de Sousa. "José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis", *Colóquio/Letras*, n. 88, nov. 1985. 144-148.
- REIS, Carlos; ARNAUT, Ana Paula; GRÜNHAGEN, Sara (orgs.). *Revista de Estudos Literários, dossiê José Saramago: personagens, refigurações, sentidos*, v. 12, 2022. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/731> (consultado em 10 jan. 2023).
- REIS, Carlos; GRÜNHAGEN, Sara (orgs.). *A oficina de Saramago: catálogo da exposição*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2022.
- _____. *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*. Coimbra: Almedina, 2021.

- REIS, Carlos; LOURENÇO, António Apolinário. *História crítica da literatura portuguesa: o modernismo*, v. VIII. Lisboa: Verbo, 2015.
- REIS, Carlos (org.). *José Saramago: nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- _____. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- _____. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- REIS, Manuel. *A falsa questão ateísmo-teísmo: crítica necessária a José Saramago a propósito do seu último livro “O evangelho segundo Jesus Cristo”*. Aveiro: Estante Editora, 1992.
- RICHTER, David. “Genre, Repetition, Temporal Order: Some Aspects of Biblical Narratology”, in James Phelan e Peter Rabinowitz (orgs.), *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 285-298.
- RIFFATERRE, Michael. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n. 215, out. 1980. 4-18.
- _____. « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n. 1-2. 1979. 128-150.
- ROANI, Gerson Luiz. *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*. São Paulo: Scortecci, 2006.
- RODRÍGUEZ-IBÁÑEZ, José E. “Saramago, Scorsese y Jesucristo”, *El País*, 16 mar. 1993.
- ROLLSTON, Christopher A. (org.). *The Gospels According to Michael Goulder: A North American Response*. Harrisburg: Trinity Press International, 2002.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.
- ROSA, Armando Nascimento. “Recensão crítica a ‘Teatro Completo com Peças e Excertos Inéditos’, de Alfredo Cortez”, *Colóquio/Letras*, n. 140/141, abr. 1996. 313-314.
- ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão (orgs.). *Dicionário de História do Estado Novo*. v. I (A-L) e II (M-Z). Amadora: Bertrand Amadora, 1996.
- RYAN, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- SABINE, Mark; MARTINS, Adriana Alves de Paula (orgs.). *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies, v. 18, 2006.
- SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil, 2011.
- SALAZAR, Philippe-Joseph. “Haile Selassie: Appeal to the League of Nations”, *African Yearbook of Rhetoric*, v. 2, n. 3, 2011. 9-18.

- SCHNEIDER, Ralf; HARTNER, Marcus (orgs.). *Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications*. Berlim/Boston: De Gruyter, 2012.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- SENA, Jorge. “Quatro poemas anti-salazaristas de Fernando Pessoa”, *Seara Nova*, n. 1545, jul. 1974. 19-20.
- SERENO, Helena. *Saramago proverbial*. Lisboa: LeYa Escrytos/edição da autora, 2019 [e-book].
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.
- SINGER, Isidore (org.). *The Jewish Encyclopedia*. New York: Funk and Wagnalls, 1906. Disponível em: <http://www.jewishencyclopedia.com/> (consultado em 28 maio 2020).
- SOUSA, Vítor de; MARTINS, Moisés de Lemos. “A ‘portugalidade’ no discurso parlamentar português: Assembleia Nacional (1935-1974) e Assembleia da República (1976-2012)”, *Comunicação e Cultura: II Jornada de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2013. 87-103.
- STERNBERG, Meir. *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- STERNBERG, Meir; PERRY, Menakhem. “The King Through Ironic Eyes: Biblical Narrative and the Literary Reading Process”, *Poetics Today*, v. 7, n. 2, 1986. 275-322.
- TASENDE, Mercedes. “‘El resentimiento trágico de la vida’: últimas reflexiones de Unamuno en torno a la Guerra Civil Española”, *Anales de la literatura española contemporánea*, v. 34, n. 1, 2009. 275-304.
- TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmão, 1990.
- THOMAS, Hugh. *The Spanish Civil War*. Londres: Eyre & Spottiswoode, 1961.
- TIHANOV, Galin. “World Literature and Literary Theory”, in Theo D’haen, David Damrosch e Djelal Kadir (orgs.), *The Routledge Companion to World Literature*. 2. ed. New York: Routledge, 2023. 140-149.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique (suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine)*. Paris: Seuil, 1981.
- VECCHI, Roberto. “Os dois Saramagos? A arte do testemunho”, *Colóquio/Letras*, n. 151/152, jan. 1999. 229-237.
- VENÂNCIO, Fernando. “Recensão crítica a ‘O evangelho segundo Jesus Cristo’, de José Saramago”, *Colóquio/Letras*, n. 125/126, jul. 1992. 289-290.
- VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l’imagination constitutive*. Paris: Seuil, 1992.

- VIEGAS, Francisco José. “Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago”, *Revista Ler*, n. 16, 1991. 26-34.
- VIEIRA, Joaquim. *José Saramago: rota de vida*. Lisboa: Livros Horizonte, 2018.
- VIEIRA, Patrícia. *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Lisboa: Colibri, 2011.
- WALES, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. 3. ed. New York: Routledge, 2014.
- WELCH, David. “Introduction: Propaganda in Historical Perspective”, in Nicholas Cull et al. (orgs.), *Propaganda and Mass Persuasion: a Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*. Santa Barbara: ABC-Clio, 2003.
- _____. *Propaganda and the German Cinema: 1933-1945*. 2. ed. Londres/New York: I. B. Tauris, 2001.
- WILLAM, Franz Michel. *Vida de Maria: la madre de Jesús*. 10 ed. Barcelona: Herder, 1982.
- WOLF, Werner (org.). *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Studies in Intermediality 4. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- WOLF, Werner. “(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, 2011.
- _____. *The Musicalization of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- ZBINDEN, Karine. *Bakhtin Between East and West: cross-cultural transmission*. Londres: Legenda, 2006.
- ZENITH, Richard. *Pessoa: A Biography*. New York: Liveright, 2021.
- ZIAS, Joseph; SEKELES, Eliezer. “The Crucified Man from Giv’at ha-Mivtar: A Reappraisal”. *Israel Exploration Journal*, v. 35, n. 1, 1985. 22-27.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Eugene: Wipf and Stock, 2002.
- ZIPFEL, Frank. “Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality”, in Marie-Laure Ryan e Jan-Noël Thon (orgs.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. 103-25.

5. Publicações de instituições e da imprensa

- DIÁRIO da Assembleia da República*. III Legislatura, 1ª sessão legislativa (1983-1984), I série, n. 9, reunião plenária de 24 de junho de 1983, diário de 25 de junho de 1983. 227-292.
- _____. VI Legislatura, 1ª sessão legislativa (1991-1992), I série, n. 56, reunião plenária de 29 de abril de 1992, diário de 30 de abril de 1992. 1747-1788.

Diário de Lisboa

- COELHO, Joaquim Francisco. “A morte de Fernando Pessoa na imprensa portuguesa do tempo”, *Diário de Lisboa*, 21 abr. 1927, supl. literário. 3.
- MANSO, Joaquim (dir.). _____. “A estreia do ‘Tá Mar’ esta noite no Nacional: o que nos disse o autor”, *Diário de Lisboa*, 11 jan. 1936. 5.
- _____. “A gente da Beira-Mar vem até Lisboa para assistir à peça do Nacional”, *Diário de Lisboa*, 18 jan. 1936. 5.
- _____. Anúncio do Teatro Nacional (última representação), *Diário de Lisboa*, 11 fev. 1936. 2.
- _____. “Morreu Fernando Pessoa, o poeta do ‘Orfeu’ e um espírito admirável de escritor”, *Diário de Lisboa*, 2 dez. 1935. 6.
- _____. “Os pescadores da Nazaré no teatro”, *Diário de Lisboa*, 9 jan. 1936. 2.
- _____. “Os pescadores da Nazaré”, *Diário de Lisboa*, 22 jan. 1936. 2.
- _____. “‘Tá Mar’, no Teatro Nacional”, *Diário de Lisboa*, 12 jan. 1936. 2.
- PESSOA, Fernando. “A Romaria”, *Diário de Lisboa*, supl. literário, 4 jan. 1935. 5.
- _____. “Associações secretas”, *Diário de Lisboa*, 4 fev. 1935. 1, 6-7.

O Século

- FRAGA, Augusto. “Iniciaram-se as filmagens de Revolução de Maio”, *Cinéfilo*, n. 397, 28 mar. 1936. 26-27.
- GASPAR, José da Natividade. “O cinema e as ditaduras”, *Cinéfilo*, n. 404, 16 maio. 1936. 2.
- _____. “O cinema no Teatro Nacional”, *Cinéfilo*, n. 391, 15 fev. 1936. 2.
- LOPES, António Maria (dir.). “A Revolução de Maio”, *Cinéfilo*, n. 458, 29 maio 1937. 7.
- RIBEIRO, António Lopes. “Os quatro pontos cardiais de Revolução de maio”, *Cinéfilo*, n. 459, 5 jun. 1937. 2-3.
- ROSA, João Pereira da (dir.). “A peregrinação a Fátima”, *O Século*, 14 maio 1936. 5.
- _____. “A Revolução de Maio: no bairro da Liberdade realizou-se ontem a filmagem de algumas cenas”, *O Século*, 4 jul. 1936. 6.
- _____. “As ilusões de Rockefeller”, *O Século*, 15 abril 1936. 2.
- _____. “‘Conspiração’: um novo trabalho literário do jornalista Tomé Vieira”, *O Século*, 2 fev. 1936. 2.
- _____. “Dr. Fernando Antonio Nogueira Pessoa”, *O Século*, 3 dez. 1935. 6.
- _____. “Em 1936, o automóvel que se impõe é o Studebaker” (anúncio), *O Século*, 21 jan. 1936. 12.

- _____. “Freire Gravador, únicas oficinas completas” (anúncio), *O Século*, 7 jan. 1936, p. 10.
- _____. “Os pescadores da Nazaré no Teatro Nacional”, *O Século*, 2 jan. 1936. 6.
- _____. “O sr. dr. Oliveira Salazar organizou, ontem, novo Ministerio”, *O Século*, 19 jan. 1936. 1.
- _____. “O último discurso do sr. Dr. Oliveira Salazar transcrito e apreciado em *Le Jour*”, *O Século*, 4 mar. 1936. 1.
- _____. “Revolução de Maio’: iniciaram-se ontem as filmagens desta película, editada pelo S.P.N.”, *O Século*, 26 mar. 1936. 2.

Outros periódicos

- ALVES, Clara Ferreira. “No meu caso, o alvo é Deus”, *Revista Expresso*, 2 nov. 1991. 82-87.
- _____. “Saramago e a decisão de Sousa Lara: ‘Ainda acabo por me ir embora””, *Expresso*, 2 maio 1992. 13.
- ANTENORE, Armando. “O infortúnio de João Gostoso”, *Piauí*, n. 155, ago. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-infortunio-de-joao-gostoso/> (consultado em 17 mar. 2020).
- AZEVEDO, Carlos A. Moreira. “A propósito de um (im)puro romance que é um falso ‘evangelho””, *Voz Portucalense*, n. 44, 28 nov. 1991. 7.
- BAILBY, Léon (dir.). « L’heure est à celui qui sait ce qu’il veut », *Le Jour*, n. 63, 3 mars. 1936. 1.
- _____. « Un homme a restauré le prestige de son pays », *Le Jour*, n. 334, 30 nov. 1936. 1.
- _____. « Un pays en pleine santé politique : le Portugal », *Le Jour*, n. 274, 1º out. 1936. 1.
- BERNARDO, Manuel. “O evangelho segundo Saramago e o mistério da cruz de Jesus”, *Miriam – Revista Mensal de actualidade dos missionários redentoristas*, n. 447, mar. 1992. 17-24.
- BORDALLO, Pedro (dir.). “Uma mão de ferro”, *Sempre Fixe*, n. 448, 20 dez. 1934. 1.
- BRAGA, Isabel. “Homenagem a Sousa Lara: Forças do Bem jantam no Guincho”, *Público*, 11 jun. 1992. 38.
- BRANDÃO, Arthur (dir.). “Figuras e factos: Fernando Pessoa”, *Ilustração*, n. 241, ano 11, 1.º jan. 1936. 27.
- CARDOSO, Horácio. “José Saramago e o seu Evangelho”, *Lamego Hoje*, ano 6, n. 113, jan. 1992. 3.

- CARDOSO, Miguel Esteves (dir.). “Demissão é possível”, *O Independente*, 15 maio 1992. 2.
- CUNHA, R. da. “A escrita do Evangelho de Saramago”, *Mensageiro de Santo António*, ano VIII, n. 2, fev. 1992. 6.
- ECO, Umberto. “Um blogger chamado Saramago”, *Diário de Notícias*, 7 out. 2009. Disponível em: <https://www.dn.pt/i/1382926.html> (consultado em 17 dez. 2018).
- FELGUEIRAS, Telmo. “A *Revolução de Maio* em marcha”, *Cine-Jornal*, n. 24, 30 mar. 1936. 4.
- KERR, Philip. “Heavenly creatures”, *New Statesman*, v. 132, n. 4634, 21 abr. 2003. 44.
- OLIVEIRA, P. Leonel. “Exutórios”, *Voz Portucalense*, n. 41, 7 nov. 1991. 4.
- PRAÇA, Afonso. “O Evangelho de Saramago na capela do Rato”, *JL*, n. 491, 3-9 dez. 1991. 5.
- QUINTEIRO, Pedro Lopes. “Péssimo serviço à cultura”, editorial, *Miriam – Revista Mensal de actualidade dos missionários redentoristas*, n. 444, dez. 1991. 3-4.
- REGO, António. “O evangelho segundo Saramago”, *Miriam – Revista Mensal de actualidade dos missionários redentoristas*, n. 445, jan. 1992. 10.
- REGO, Sebastião Lima. “O rei, o inquisidor e o herege”, *Público*, 28 jun. 1992. 23.
- SATURNINO, Ariosto (dir.). “Morreu Fernando Pessoa, grande poeta de Portugal”, *Diário de Notícias*, 3 dez. 1935. 1-2.
- SATURNINO, Ariosto (dir.). *Diário de Notícias*, 29 dez. 1935. 1-19.
- SEPÚLVEDA, Torcato. “Deus quis este livro”, *Público*, 2 nov. 1991. 28-31.
- _____. “José Saramago critica responsáveis da Cultura”, *Público*, 10 maio 1992. Disponível em: <https://static.publico.pt/docs/cmef/autores/joseSaramago/terceiraVezCensurado.htm> (consultado em 15 maio 2020).
- _____. “Prémio Literário Europeu: Sousa Lara corta nome de Saramago”, *Público*, 25 abr. 1992. 32.
- SILVA, Vicente Jorge (dir.). “O livro é uma merda, diz em público D. Duarte Pio”, *Público*, 14 jun. 1992. 9.
- VASCONCELOS, José Carlos de. “José Saramago: ‘Deus é o mau da fita’”, *JL*, n. 487, 5-11 nov. 1991. 8-10.
- _____. “José Saramago: gosto do que este país fez por mim”, *JL*, n. 354, 18-24 abr. 1989. 8-12.
- _____. “O evangelho segundo Jesus Cristo galardoado pela APE”, *JL*, n. 520, 23-29 jun. 1992. 8-10.
- VIEIRA, Joaquim. “Santana isola Lara mas Cavaco não o demite”, *Expresso*, n. 1.020, 16 maio 1992. 1, 32.
- VIEIRA, Tomé (dir.). “Novidade literária”, *O Crime*, n. 5, 16 jun. 1936. 16.

VILELA, Joana Stichini. “O veto ao Evangelho de Saramago, 25 anos depois”, *Observador*, 25 abr. 2017. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/o-veto-ao-evangelho-de-saramago-25-anos-depois/> (consultado em 15 maio 2020).

VIVAS, Ángel. “José Saramago: ‘La globalización es el nuevo totalitarismo’”, *Época*, 21 jan. 2001. 54.

WOOD, Gaby. “The man who made men seem like a good idea”, *London Review of Books*, v. 19, n. 5, 1997. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v19/n05/gaby-wood/the-man-who-made-men-seem-like-a-good-idea> (consultado em 12 dez. 2020).

6. Publicações associadas ao presente livro

Relacionadas ao trabalho desenvolvido ao longo de uma pesquisa de doutoramento, algumas seções do presente livro já foram publicadas anteriormente como artigos científicos, em versões adaptadas. Essas primeiras publicações são, portanto, indicadas a seguir, junto com outra obra, em francês, baseada na tese de doutoramento, mas cujo texto foi reduzido e amplamente retrabalhado.

GRÜNHAGEN, Sara. “A vertigem das listas: a oficina d’O *evangelho segundo Jesus Cristo*”, *Cincinnati Romance Review*, v. 52, 2022. 111-124. Disponível em: <https://www.artsci.uc.edu/content/dam/refresh/artsandsciences-62/departments/rll/crr/current-issue/crr-vol--52/08-Grunhagen-vol52.pdf> (consultado em 10 jan. 2023).

_____. “Borges e a tautologia da escrita em *O ano da morte de Ricardo Reis*”, *Metamorfoses*, v. 17, n. 2, 2021. 44-57. Dossiê “José Saramago: um canto para o centenário”, dirigido por André Corrêa de Sá e Teresa Cristina Cerdeira. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/47285> (consultado em 10 jan. 2023).

_____. “Dá-me os óculos’: Fernando Pessoa, personagem da história da literatura”, *Metamorfoses*, v. 18, n. 1, 2021. 143-156. Edição especial Fernando Pessoa, dirigida por Jerónimo Pizarro, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier e Raquel Madanêlo Souza. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/51009> (consultado em 10 jan. 2023).

_____. “De nacionalismos hiperbólicos e leituras fáceis: a *Conspiração d’O ano da morte de Ricardo Reis*”, in Sérgio Nazar David et al. (orgs.), *Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*. Campina Grande: Editora Realize, 2022. 471-485. Disponível em:

<http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/82603> (consultado em 10 jan. 2023).

_____. “Intermedialidade, efeitos especiais ou como se apaixonar na ficção de Saramago”, *Colóquio/Letras*, n. 210, maio 2022. 30-39.

_____. *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris : Honoré Champion, 2022. Coleção « Littératures étrangères », n. 35, série « Littératures et cultures hispanophones et lusophones », n. 7, dirigida por Pierre Civil e Marc Zuili. 336 p.

_____. « La construction d'un style : intertextualité et métalepse chez José Saramago », *Bulletin Hispanique*, v. 124, n. 2, 2022. 215-232. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-bulletin-hispanique-2022-2-page-215.htm> (consultado em 10 jan. 2023).

_____. “O cânone entre estátuas e palavras: Camões & companhia em José Saramago”, *Convergência Lusíada*, v. 34, ago. 2023. 40-58. Dossiê “À luz da claraboia: o centenário de Saramago no Real”, dirigido por Carlos Reis e Gilda Santos. Disponível em: <https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a850> (consultado em 11 out. 2023).

_____. “Romance em preto e branco: intermedialidade e propaganda em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago”, in Carlos Nogueira (org.), *José Saramago: a lucidez da escrita*. Lisboa: Tinta-da-China, 2023. 77-97.

_____. “Sou também o Deus e o Diabo que lá estão: a querela autor-narrador de Saramago”, *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 15, n. 1, 2023. 116-138. Dossiê “Saramago: scrittore universale? 25 anni del premio Nobel per la letteratura di José Saramago”, dirigido por Carlos Nogueira, Vincenzo Russo e Elisa Alberani. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/16566> (consultado em 11 out. 2023).

_____. “Um sidur para Saramago: de orações e personagens n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*”, *Letrônica*, v. 14, n. 3, 2021. 1-12. Dossiê “Personagens subalternas nas Literaturas de Língua Portuguesa”, dirigido por Maria Tereza Amodeo, Silvia Amorim e Ívens Matozo Silva. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2021.3.39113> (consultado em 10 jan. 2023).

Os romances de José Saramago destacam-se pelo modo como revisitam narrativas e cânones variados: é o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), que estão entre os mais significativos do autor e que são analisados neste ensaio. Trata-se de entrar na oficina de Saramago para investigar o modo como a sua escrita se constrói a partir de outras criações e para compreender parte daquilo que constitui a sua assinatura literária, o seu estilo. Se é certo que a obra de Saramago configura um testemunho notável de um momento da História e da Literatura portuguesas, a sua escrita também chama a atenção porque se insere em uma conversa crítica e literária que é contínua, que não começa nem termina com ele e que não se fecha em si mesma.



Fundação
José Saramago



Centro de
Literatura
Portuguesa



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



REPÚBLICA
PORTUGUESA

ISBN 978-989-35307-1-9



9 789893 530719