

*“Sou também o Deus e o Diabo que lá estão”:
a querela autor-narrador de Saramago*

Sara Grünhagen

SORBONNE NOUVELLE (CREPAL)/UNIVERSIDADE DE COIMBRA (CLP)

ABSTRACT

José Saramago has repeatedly positioned himself against the use of the concept of narrator, often with categorical and provocative statements, seeking to take part in a theoretical-literary discussion that transcended his time and place. By reflecting on the function of the literary quarrel in the construction and promotion of the writer-polemist, the purpose of this paper is to revive and deepen the debate proposed by the Portuguese Nobel laureate. Our aim is to retrace his positions and a part of the history of the concept of the narrator, in order to examine how this category is constructed in some of Saramago's novels.

Keywords: José Saramago, narrator, author, narrative theory, literary quarrels.

José Saramago posicionou-se repetidas vezes contra a utilização do conceito de narrador, não raro com afirmações categóricas e provocativas, buscando inserir-se numa discussão teórico-literária que transcendeu a sua época e o seu entorno. Refletindo sobre a função da querela literária na construção e promoção do escritor-polemista, o presente trabalho procura retomar e aprofundar o debate proposto pelo Nobel português. Trata-se de retratar as suas posições e uma parte da história do conceito de narrador, para então analisar o modo como essa categoria se constrói em alguns dos romances de Saramago.

Palavras-chave: José Saramago, narrador, autor, teoria da narrativa, querelas literárias.

Deus, Fernando Pessoa e Saramago

N'um meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma photographia.
Vi Jesus Christo descer á terra.

Veiu 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” –
(Pessoa 2018, 41, 43).

O conhecido poema pessoano é uma referência importante para José Saramago e vai ecoar em pelo menos dois romances-chave da sua obra, marcadamente atravessados pela intertextualidade que tanto contribuiu para a construção do seu estilo: *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). O diálogo com Fernando Pessoa e com esse poema específico, assim como 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 e à abordagem irreverentes desta breve recriação de Cristo presente nos versos de Caetano: “Esta é a história do meu Menino Jesus. / Porque razão [...] / Não ha de ser ella mais verdadeira que [...] / tudo quanto as religiões ensinam?” (Pessoa 2018, 46). Mais ainda, Saramago alinha-se ao poema, e n’*O ano*, em um gesto semelhante ao da notável cena da barca do *Evangelho*¹, a personagem do autor dará um jeito de se projetar na história tanto de Caetano quanto de Ricardo Reis.

¹ Trata-se do episódio em que Jesus se encontra com Deus e o Diabo no meio do mar da Galileia. Em dado momento, os três são subitamente interpelados por vozes desconhecidas: “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 heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa” (Saramago [1991] 2016, 390).

Ambas as figuras referidas, narrador e autor, têm gostos e leituras muito parecidos no conjunto da obra de Saramago e requerem, portanto, uma atenção especial. No entanto, ainda que em algumas ocasiões, geralmente em textos não ficcionais, o narrador e o autor pareçam se sobrepor, este trabalho buscará mostrar que eles não são um só em Saramago.

Trata-se de um debate proposto pelo escritor português, que, a partir de certo momento de sua carreira, passou a se posicionar contra a utilização do conceito de narrador, afirmando algumas das suas posições de maneira provocativa e associando-se a uma reflexão teórico-literária mais ampla. O objetivo aqui será retomar e aprofundar tal debate e a dimensão de querela que Saramago lhe inculuiu. Para tanto, serão retraçadas aquelas referidas posições do romancista e uma parte da história e da institucionalização do conceito de narrador, com o fim não apenas de abordar a imagem do escritor-polemista cultivada por Saramago, mas sobretudo de analisar o modo como o narrador se constrói de fato em alguns dos seus romances, com destaque para as duas obras já mencionadas.

Pode-se dizer que a voz comentadora do narrador de Saramago, que a todo momento se deixa ver, é o elemento narrativo mais constante na obra romanesca do escritor português, tornando-se uma espécie de figura ficcional que vai se projetar de um romance para o outro². 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 do Deus do *Evangelho*, de quem o narrador 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 feito, dito e pensado, quer por eles quer pelos outros, embora tenhamos de proceder como se o ignorássemos” (Saramago [1991] 2016, 205). Somos colocados, junto com o narrador, como observadores externos da história, e somos recorrentemente lembrados de que tudo aquilo que acompanhamos é uma construção ficcional guiada por alguém.

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. Veja-se, por exemplo, o

² Retomo aqui o conceito de “figura”, de Carlos Reis, mais amplo que o de personagem; sublinhe-se que o narrador também é incluído entre as figuras da ficção (Reis 2021, 59-75).

quanto Maria de Magdala, em dada conversa com Jesus, 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 desrezos, 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. [...] 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 preocupar-se com este [...]. Por isto é que não cura de interessar-se pelo resto da conversa que Jesus e Maria de Magdala prosseguem. (Saramago [1991] 2016, 309-310)

Como no poema de Caeiro, a personagem menos apreciada do *Evangelho* é Deus, e não apenas Jesus 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 aquele curto-circuito na narrativa, que é dirigido ao leitor, de quem se requer certa consciência daquelas “peças doutros jogos” jogados tanto por Deus quanto pelo narrador de Saramago. E, sabemos nós, aquele narrador em outros tempos já acompanhara mais de perto o mundo paralelo dos heterônimos.

Saramago contra Balzac

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, um fenômeno que tem sido estudado sob o nome de metalepse³. Construções metalépticas desestabilizam o jogo da ficção, que habitualmente nos convida a suspender a descrença, conforme a conhecida formulação de Samuel Taylor Coleridge. A metalepse conduz ao movimento oposto, trazendo para o primeiro plano o debate sobre a construção ficcional e convidando o leitor a repensar as regras desse jogo. Ela revela-se particularmente importante quando outros universos, referências e personagens são convocados numa narrativa, algo tão frequente em Saramago, que multiplica as perguntas para o seu leitor.

Afinal, quem exatamente é Jesus, Maria de Magdala, Fernando Pessoa, Ricardo Reis etc.? Ou: quem é ou quem são os autores de cada uma dessas personagens, 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 evitem 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 a tratar do 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” (Balzac [1836] 1966, 337)⁴.

Balzac fez questão de deixar registrado que, “em nenhum momento, [o autor] se projetou” na narrativa (Balzac [1836] 1966, 337)⁵, afirmação já há muito colocada em causa pelos estudos dedicados àquela obra em particular e à *Comédia humana* de maneira geral⁶. É perceptível o quanto, nesse ponto, José

³ Recorrendo ao campo da retórica, foi Genette quem inicialmente transformou a metalepse em uma ferramenta operatória de análise da narrativa (1972, 243-246), já muito debatida e expandida em estudos recentes.

⁴ “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”. Referência obtida a partir de Patron (2016, 252). As traduções são minhas.

⁵ “*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”.

⁶ Sobre a presença do autor na obra, ver a introdução de Moïse Le Yaouanc a *Le Lys dans la vallée* (Balzac [1836] 1966, LXVII-LXX).

Saramago não é nada balzaquiano, e as suas afirmações sobre o tema revelam a marca da sua própria temporalidade.

Não há dúvidas de que Saramago herdou muitos aspectos dos narradores dos escritores oitocentistas, na medida em que o seu narrador, como o de Balzac, é particularmente digressivo, conversador, metaléptico. No entanto, 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 afirmações e provocações de Saramago sobre o tema 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 1990⁷, e nos *Cadernos de Lanzarote*, que revelam uma parte da recepção académica do escritor. Especialmente no que se refere ao narrador, mais de uma vez Saramago afirmou a sua posição como se reagisse a um debate, como se estivesse no meio de uma acesa querela literária.

Na época do lançamento do *Evangelho*, por exemplo, um jornalista perguntou-lhe sobre aquilo que identificava como um “terceiro Deus, que é o narrador ou o autor” no romance, 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’” (in Sepúlveda 1991, 31). 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, como se verá em Saramago: o seu narrador tem a consistência de uma categoria narrativa que se mostra como tal.

Construção de uma querela literária

As posições do escritor português sobre o narrador 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:

⁷ Ver, por ex., toda a seção “Autor-narrador” de Aguilera (2010, 247-253).

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. (Costa 1986, 53)⁸

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 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... (Sepúlveda 1991, 31)

Aquela referida “fusão” ou sobreposição de entidades, discursos e elementos diferentes está bem presente nos romances de Saramago, 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

⁸ “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”.

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 subcategorizados conforme o seu estatuto – extradiegético-heterodiegético etc. (Genette 1972, 226, 251-256).

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, considerado o pai da narratologia.

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)”; 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” (Patron 2016, 34, 13)⁹.

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” (Patron 2016, 32)¹⁰, 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 envolvidos 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 meros seres de papel e o autor, praticamente descartável.

⁹ “Théorie générale du récit qu’elle prétend être (mais une théorie du récit de fiction à la première personne)”, “prendre au sérieux Genette comme théoricien [...] aujourd’hui n’est [...] pas très facile”.

¹⁰ “Exclusion du ‘monde’, c’est-à-dire de la situation historique englobante, [qui] se retrouve dans la narratologie”.

Mais do que Genette, quem realmente ficou conhecido por tirar o autor de toda a equação foi Roland Barthes, que não estava entre as leituras preferidas de Saramago: “devo ser o único escritor do mundo a quem Roland Barthes nunca enfeitiçou e que se atreve a dizê-lo...” (Saramago [1997] 1998, 109). 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 literários¹¹ 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” (Saramago 1992, 27)¹².

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 um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra” (Saramago 1997, 39).

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

¹¹ Para uma reflexão sobre essa Teoria com inicial maiúscula e a relação entre literatura e teoria literária, ver Tihanov (2023, 140-149).

¹² “Cette interrogation [...] est déjà dans sa formulation la reconnaissance tacite d'évidentes faiblesses conceptuelles. [...] Le 'narrateur oniscient' se comporte comme un dieu”.

apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o Diabo que lá estão... (Saramago 1997, 41)

Se Flaubert realmente disse alguma vez aquela famosa frase sobre Madame Bovary, é outra história¹³, 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 conta o que conta” (Aguilera 2010, 251)¹⁴ e “existe uma implicação pessoal no que escrevo” (Arias 2000, 26). 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, no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, na reflexão que propõe sobre Fernando Pessoa, Miguel de Unamuno e o modo como cada um respondeu ao espetáculo do seu tempo (Saramago [1984] 2016, 447-454 etc.). Contudo, no esforço em provocar os críticos literários a quem claramente se dirige – “o narrador não existe, [...] é uma invenção acadêmica graças à qual milhares de páginas de teses de doutoramento foram escritas” (Vivas 2001, 54)¹⁵ –, Saramago faz de um debate complexo uma defesa desnecessária e pouco aprofundada do “narrador inexistente”, assim designado nos *Cadernos* (Saramago [1997] 1998, 191), 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 escorregadias 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.

Curiosa personagem

Pode-se dizer que todo esse debate assumiu a dimensão de uma querela literária, ainda que de proporções bem modestas, ao menos a partir da publicação na *Revista Ler*. Aquilo que Saramago chamou de a sua “ousada

¹³ 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 (cf. Leclerc 2014, n.p.).

¹⁴ “Yo no me oculto detrás del narrador. Saramago es el autor y es él quien cuenta lo que cuenta”.

¹⁵ “El narrador no existe, [...] es una invención académica, gracias a la cual se han escrito miles de páginas en tesis doctorales”.

declaração de que a figura do narrador não existe” (Saramago 1997, 38) levou a uma resposta algo irônica, ou no mesmo tom provocativo de Saramago, assinada pelo crítico Abel Barros Baptista (1998, 92-95) e publicada na mesma revista. Para Baptista, estaríamos diante de uma espécie de “heterônimo” (Baptista 1998, 93) de um Saramago “menos empenhado em negar a existência do narrador do que em afirmar a existência do autor” (Baptista 1998, 94).

Um tal engajamento crítico no debate proposto pelo escritor português revela-se, porém, excepcional, e a querela autor-narrador pertence, sobretudo, a Saramago. 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’” (Real 2021, 13)¹⁶.

O mesmo se verifica na mais recente biografia do escritor português, que reproduz várias passagens daquele estudo anterior, como a propósito 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)” (Real 2021, 21-24, 203; Real e Oliveira, 2022, 457-458, 30)¹⁷.

Prevaleceu, nesse caso, a análise do autor sobre a sua própria obra. Convém sublinhar que, se inicialmente à margem, se tendo sido mais tarde alvo de injustas e acirradas polêmicas, de certo modo indissociáveis do lugar de destaque que passara a ocupar¹⁸, é certo também que Saramago soube inserir-se e alcançar um lugar proeminente, se não dominante, na “República das Letras” da

¹⁶ Algumas páginas mais adiante, volta-se a dizer que, “respeitando o pensamento de Saramago, referimo-nos sempre ao conceito ‘autor-narrador’” (Real 2021, 24). Esse “conceito” de autor-narrador não chega a ser definido nem teorizado.

¹⁷ Ressalve-se que tais “conceitos” tampouco são definidos e teorizados nas obras citadas.

¹⁸ Refere-se aqui a história de polêmicas que se seguiram à publicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que já analisei em outro momento (Grünhagen 2022, 113-121). Pela sua dimensão e pelos atores envolvidos, é pertinente diferenciar a polêmica da querela (cf. Bertrand et al. 2012, 2-4, 6).

sua época¹⁹, o que contribuiu para que algumas das suas leituras se impusessem ou não engajassem muitas discussões acadêmicas questionando de fato certas interpretações teórico-literárias do escritor.

Afirmar-se e projetar-se como escritor é, também, discutir com os seus pares e, no caso de Saramago, com a crítica literária e com as teorias narrativas então em voga. Entende-se que a atitude combativa, o pendor para a querela, é um fator de visibilidade no universo literário, e os exemplos mostrados são suficientemente reveladores de certa imagem de escritor-polemista cultivada por Saramago em intervenções públicas e em textos não ficcionais, com posicionamentos que são, muitas vezes, avaliados pelo próprio escritor como controversos²⁰.

A noção de querela é recuperada aqui com o sentido que a sociologia da literatura lhe confere, isto é, como uma expressão genérica que busca dar conta de certa dinâmica conflitual entre escritores e que se inscreve naquilo que Pierre Bourdieu designou de campo literário²¹. Há muito a dizer sobre esse “espaço de luta” que é o campo literário (Bertrand et al. 2012, 1) e o modo como Saramago engajou-se nele, e isso muito antes de se tornar o romancista conhecido e nobelizável dos anos 1990.

A atitude combativa de Saramago não passou despercebida a Umberto Eco, que chegou a falar sobre essa “curiosa personagem” no prefácio à edição italiana de *O caderno* (com textos de um blog publicado entre 2008 e 2009). Eco vê uma grande diferença entre o romancista e o blogger/cronista/diarista, que “não perde tempo a medir as palavras – e talvez o faça mesmo de propósito”; que, mesmo quando trata dos mesmos temas dos romances, não o faz com a

¹⁹ Sobre o tema da “República das Letras” e a sua relação com o conceito de literatura mundial, ver o já clássico estudo de Pascale Casanova (1999), mas também Buescu (2012, 126-135).

²⁰ Os textos de Saramago sobre o tema do narrador trazem vários exemplos dessa visão que ora ameniza o seu caráter controverso, ora o afirma: “cette interrogation [...] peut surprendre, [mais elle] n’est pas gratuite ni ne se veut polémique” (Saramago 1992, 27); e “para a conferência de encerramento dos Cursos de Verão da Universidade Complutense, em El Escorial, retomei o tema do ‘Narrador Inexistente’, já provocadoramente presente no papel que há dois anos fui debitar a Edmonton (Canadá), por ocasião de um Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada” (Saramago [1997] 1998, 191).

²¹ “Ce n’est pas assez de dire que l’histoire du champ est l’histoire de la lutte pour le monopole de l’imposition des catégories de perception et d’appréciation légitimes; c’est la lutte même qui fait l’histoire du champ; c’est par la lutte qu’il se temporalise” (Bourdieu 1992, 261). Sem aderir totalmente à visão por vezes demasiado estruturalista de Bourdieu, problematizável quando se trata de analisar certas transformações estilísticas (a esse respeito, ver, por ex., o estudo de Philippe 2021, 8-9), tomo como base conceitual para essa reflexão sobretudo o número da revista *Contextes* dedicado às “Querelles d’écrivains (XIX^e-XXI^e siècles)”, em especial a introdução e as propostas metodológicas presentes no estudo de Bertrand et al. (2012, 1-11).

virtuosidade do escritor consagrado, o qual “nunca leva o problema a peito, mas poeticamente o contorna nos modos do fantástico e do alegórico” (Eco 2009, n.p.).

É exemplar disso a querela de Saramago sobre o narrador-autor, em oposição à construção dessas duas figuras ao longo da sua obra ficcional. Há que se levar em conta essas contradições, sobretudo porque, também como corolário de todo um aprofundamento teórico sobre o narrador que tem ocorrido nas últimas décadas, a solução para o impasse não será, de fato, excluir o escritor da discussão.

O narrador na ficção de 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, acabaram ressuscitando, tanto na literatura 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 literária²², 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.

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

²² A reflexão de Gilles Philippe sobre o tema já demonstrou a que ponto é preciso se libertar “de uma definição do estilo como mera assinatura redacional de uma individualidade” (“d’une définition du style comme simple signature rédactionnelle d’une individualité”, Philippe 2021, 52).

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. (Saramago [1980] 2014, 16, 171, 257, 283).

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 autoneomará “narrador” menos vezes²³, embora a ausência do termo, ou de um nome qualquer, não signifique 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” (Saramago [2002] 2014, 55).

“Para cada obra, a sua própria forma”, disse Balzac, para quem a “a arte do romancista consiste em materializar adequadamente as suas ideias” (Balzac [1836] 1966, 337)²⁴. 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* (Saramago [2009] 2017, 67); “preocupado com a verosimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável”, em *História do cerco de Lisboa* (Saramago [1989] 2014, 204); 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” (Saramago [1986] 2015, 221).

N’*O ano*, o narrador não aparece com esse nome, mas não há dúvidas sobre a sua presença, assinalada por uma conhecida e não nomeada primeira pessoa do plural: “até parece que estamos a contar a história doutro país” (Saramago [1984] 2016, 45). Como em outros romances, o narrador com frequência deixa o seu posicionamento bem marcado, incluindo-nos em certos episódios e mesmo num sentimento de revolta:

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

²³ 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.

²⁴ “À chaque œuvre, sa forme”; “l’art du romancier consiste à bien matérialiser ses idées”.

perguntar quando desovam, que já vão faltando soldados nas trincheiras, quais, ele o saberá, também podem ser projetos para o futuro. (Saramago [1984] 2016, 305-306)

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” (Saramago [1991] 2016, 127) – como assumirá a 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” (Saramago [1991] 2016, 198), 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 incluía “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” (Saramago [1991] 2016, 308-309).

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 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 dois 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” (Saramago [1991] 2016, 200).

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 uma ressalva, necessária 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 narrativos fazem parte do jogo ficcional; como se antecipou, eles são uma forma de a narrativa interpelar o leitor e fazê-lo prestar atenção no maquinário da ficção, entre outras funções.

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. 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 do diretor britânico.

A aparição mais marcada em *Levantado* ocorre no capítulo dezessete, 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” (Saramago [1980] 2014, 186).

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” (Saramago [1980] 2014, 186). 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”, Saramago [1980] 2014, 187). 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” (Saramago [1984] 2016, 316). 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, 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. (Saramago [1984] 2016, 316-317)

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 insinuam na narrativa, como no “aparte que alguém lançou” no meio de determinada conversa entre Ricardo Reis e Salvador (Saramago [1984] 2016, 80); como na enigmática e já referida cena da barca do *Evangelho*, em que duas vozes se imiscuem no diálogo entre Jesus, Deus e o Diabo para falar de heterônimos (Saramago [1991] 2016, 390).

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” (Saramago [1991] 2016, 270).

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 longa fase de leituras

biografistas tão problemáticas, quando não racistas²⁵ –, a própria teoria literária possa assumir e estudar tal fenômeno de representação com mais facilidade.

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 desenhar numa cena que, em princípio, não é sua, como Velázquez em *As meninas* (1656, museu do Prado), exemplo citado por Saramago em uma de suas defesas da inexistência do narrador, entendendo, de novo, que tudo o que está ali seria o autor (Vivas 2001, 54)²⁶. 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 análises²⁷.

A personagem do autor ou Saramago com Borges e Pessoa

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 Saramago 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”²⁸. Todo o jogo do seu texto vai 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

²⁵ Um exemplo conhecido das literaturas em Língua Portuguesa é a análise que Sílvio Romero fez da obra de Machado de Assis, destacando, entre outros aspectos, 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 (Romero 1897, 82).

²⁶ “Si para todo lo que se expresa hace falta un narrador ¿dónde está el narrador en *Las meninas*?”.

²⁷ A exemplo da leitura que Foucault fez da pintura de Velázquez no primeiro capítulo de *Les mots et les choses* (1966, 19-31).

²⁸ 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”. A publicação em espanhol da conferência completa já traz o título “Algunas pruebas de la existencia real de Herbert Quain” (Saramago 2006, 11-20). Cito aqui a versão completa em italiano recentemente publicada por Giorgio de Marchis.

assinada pelo próprio Saramago, mas Borges poderia muito bem tê-la escrito, para ele isso “teria sido uma brincadeira de crianças” (Saramago 2022, 122)²⁹.

A prova cabal, ao menos da existência de Reis, está em que o próprio Saramago teria feito uma ponta no seu 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. (Saramago 2022, 128-129)³⁰

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 rapaz (“uma mulher idosa, descalça, vestida de escuro [...] viera esperar o neto que vive em Lisboa”, Saramago [1984] 2016, 362) poderiam corresponder ao cenário e à avó da infância várias vezes narrada por Saramago, que, no discurso pronunciado a 7 de dezembro de 1998 na Academia Sueca, relata como acabou por transformar os seus avós, “as pessoas comuns que eles haviam sido”, “em personagens literárias” (Saramago 2013, 74). 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

²⁹ “Un gioco da ragazzi dare vita a Ricardo Reis”.

³⁰ “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”.

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” (Vivas 2001, 54)³¹. 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 marcada por uma profusão de vozes, textos, *media*, mundos. Daí que mesmo aquele rapazinho de treze anos é, na verdade, metade saramaguiano, metade caeiriano:

[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 gostar delas e esquecê-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. (Saramago [1984] 2016, 371-372)

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?³² –, 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.

³¹ “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”.

³² Como se vê, por ex., em *As pequenas memórias* (Saramago 2006, *passim*).

Atira pedras aos burros,
Rouba a fructa dos pomares
E fuge 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.
(Pessoa 2018, 41-42)

Em Saramago, narrar é projetar a si mesmo na história, mas falar de si é também, ou sobretudo, ficcionalizar-se. Como o narrador, o autor de Saramago pode ser, enfim, visto como uma personagem, e convém lê-lo sem receios da autoridade do escritor que os concebeu, mas debatendo com ele sobre temas que, felizmente para a crítica e os leitores, não parecem ter previsão de se esgotar.

Bibliografia

- Aguilera, Fernando Gómez, ed. 2010. *José Saramago en sus palabras*. Madrid: Alfaguara.
- Arias, Juan. 2000. *José Saramago: o amor possível*. Lisboa: Dom Quixote.
- Balzac, Honoré de. (1836) 1966. *Le Lys dans la vallée*. Paris: Garnier.
- Baptista, Abel Barros. 1998. "O tubo de cola, Saramago e a ideia de autor". *Revista Ler* 43: 92-95.
- Bertrand, Jean-Pierre, Denis Saint-Amand e Valérie Stiénon. 2012. "Les querelles littéraires: esquisse méthodologique". *Contextes* 10: 1-12. <https://journals.openedition.org/contextes/5005>.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Buescu, Helena Carvalhão. 2012. "Pascale Casanova and the Republic of Letters". In *The Routledge Companion to World Literature*, eds. Theo D'haen, David Damrosch e Djelal Kadir, 126-135. New York: Routledge.
- Casanova, Pascale. 1999. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- Costa, Jordi. 1986. "La isla ibérica: entrevista con José Saramago". *Quimera* 59: 50-57.
- Eco, Umberto. 2009. "Um blogger chamado Saramago". *Diário de Notícias*, 7/10/2009. <https://www.dn.pt/i/1382926.html>
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- Grünhagen, Sara. 2022. *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris: Honoré Champion.
- Leclerc, Yvan. 2014. «'Madame Bovary, c'est moi', formule apocryphe». Rouen: Centre Flaubert. https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php.
- Patron, Sylvie. 2016. *Le narrateur: un problème de théorie narrative*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Pessoa, Fernando. 2018. *Obra completa de Alberto Caetano*. Eds. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil.
- Philippe, Gilles. 2021. *Pourquoi le style change-t-il?* Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- Real, Miguel e Filomena Oliveira. 2022. *As 7 vidas de José Saramago*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Real, Miguel. 2021. *Pessoa & Saramago*. Lisboa: Dom Quixote.
- Reis, Carlos. 2021. "Figure, Person, Figuration". In *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*, eds. Carlos Reis e Sara Grünhagen, 59-75. Coimbra: Almedina.
- Romero, Sílvio. 1897. *Machado de Assis: estudo comparativo de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert.
- Saramago, José. (1980) 2014. *Levantado do chão*. 21. ed. Porto: Porto Editora.
- . (1984) 2016. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 25. ed. Porto: Porto Editora.
- . (1986) 2015. *A jangada de pedra*. 18. ed. Porto: Porto Editora.
- . (1989) 2014. *História do cerco de Lisboa*. 10. ed. Porto: Porto Editora.
- . (1991) 2016. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 35. ed. Porto: Porto Editora.
- . 1992. «Monologue intérieur ou narrateur omniscient?». Trad. Lyne Strouc. *Quai Voltaire* 4:27-29.
- . (1997) 1998. *Cadernos de Lanzarote: diário IV*. 2. ed. Lisboa: Caminho.
- . 1997. "O autor como narrador". *Revista Ler* 38: 36-41.
- . 2000. "Io, nel labirinto di Borges". *Corriere della Sera*. 23/3/2000.
- . (2002) 2014. *O homem duplicado*. 5. ed. Porto: Porto Editora.
- . 2006. "Algunas pruebas de la existencia real de Herbert Quain". In *Reencuentros con Borges: per speculum in enigmata*, ed. Fabio Rodríguez Amaya, 11-20. Bergamo: Bergamo University Press.
- . (2006) 2014. *As pequenas memórias*. 4. ed. Porto: Porto Editora.
- . (2009) 2017. *Caím*. 13. ed. Porto: Porto Editora.
- . 2013. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Editora da UFPA.
- . 2022. "Alcune prove della reale esistenza di Herbert Quain". In *Lezioni italiane*, ed. Giorgio de Marchis, 119-133. Roma: La Nuova Frontiera.
- Sepúlveda, Torcato. 1991. "Deus quis este livro", 28-31. *Público*. 2/11/1991.

Tihanov, Galin. 2023. "World Literature and Literary Theory". In *The Routledge Companion to World Literature*, eds. Theo D'haen, David Damrosch e Djelal Kadir, 140-149. 2. ed. New York: Routledge.

Vivas, Angel. 2001. "José Saramago: 'La globalización es el nuevo totalitarismo'", 54. *Época*. 21/1/2001.

Sara Grünhagen é doutora em Literatura Portuguesa pela Sorbonne Nouvelle e pela Universidade de Coimbra e investigadora do CREPAL e do CLP. É autora de *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022) e coeditora de *A oficina de Saramago* (INCM, 2022) e *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches* (Almedina, 2021). Atualmente leciona na Sorbonne Nouvelle.

Contacto: sara.grunhagen@sorbonne-nouvelle.fr

Recebido: 9/03/2023

Aceito: 2/05/2023