

***Sara Grünhagen, José Saramago et son atelier
d'écriture, Paris, Honoré Champion, 2022 (335 pp.)***

Sílvia Amorim

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

O lançamento de *José Saramago et son atelier d'écriture* [José Saramago e a sua oficina de escrita] ocorreu, muito a propósito, no ano do centenário de José Saramago, acrescentando um contributo notável às numerosas comemorações que então tiveram lugar, além de pôr em destaque o escritor português no contexto francófono. Doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade Sorbonne-Nouvelle (Paris), em cotutela com a Universidade de Coimbra, Sara Grünhagen é tradutora, docente e autora de vários estudos sobre Literatura, entre os quais *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*, coeditado com Carlos Reis (2021). O ensaio aqui apresentado é outro exemplo da sua atividade de investigação. Publicado pela editora parisiense Honoré Champion — especializada na área das Humanidades —, o ensaio baseia-se na tese de doutoramento da autora.

Partindo do princípio que “nada sai do nada” (*ex nihilo nihil fit*), embora o escritor também vá “infinitamente repetindo, infinitamente variando” (Saramago 1989, 97)¹, Sara Grünhagen põe em destaque o papel fundamental das produções alheias no processo criativo de José Saramago, uma dimensão dialógica que tanto é analisada a partir do próprio texto saramaguiano, como pela exploração do espólio do escritor. De facto, a “oficina” de Saramago² contém o trabalho

¹ E poderíamos acrescentar outro preceito saramaguiano: “Tudo é autobiografia” (Saramago 1983, 203), referindo ao mesmo tempo o romance de José Luís Peixoto, *Autobiografia* (2009), que explora as noções de autoria e filiação literária recorrendo intensamente à intertextualidade (com a obra de Saramago) e à metalepse.

² Sara Grünhagen foi curadora, com Carlos Reis, da exposição bibliográfica e documental *A Oficina de Saramago* que esteve em exibição de 6 de junho a 8 de outubro de 2022 na Biblioteca Nacional de

preparatório de cada livro e uma *caixa de ferramentas* repleta de referências e produções culturais variadas, posteriormente recuperadas na obra. Como observa Teresa Cristina Cerdeira no prefácio do ensaio:

Esses materiais extremamente ricos são misturados, fundidos [por Saramago] que os faz seus para *atirá-los mais além* [...], porque sabe que eles só poderão desabrochar verdadeiramente por meio da metamorfose que ele é capaz de lhes impor através do trabalho da literatura. (Grünhagen 2022, 8-9 [itálico nosso])³

Ao mostrar os bastidores dos livros do Prémio Nobel e as estratégias de apropriação de materiais em suportes variados (literatura, cinema, imprensa, escultura, texto bíblico, teatro, pintura, etc.), coloca-se a questão fundamental do relacionamento de Saramago com os seus antecessores e com a tradição. Em derradeira análise, é a própria noção de cânone, de contornos flutuantes, e o lugar de Saramago nesse cânone, que passam a ser interrogados. O estudo minucioso da inclusão de textos, personagens e modos de representação oriundos de diversos média e tradições, leva a autora a salientar estratégias e processos narrativos especificamente saramaguianos, ligados à forma peculiar como Saramago lida com o que está *do lado de fora* do texto, recorrendo ostensivamente à intertextualidade e à metalepse. O que confere ao texto um cunho tipicamente saramaguiano é assim definido de forma rigorosa, articulando-se a questão do estilo com uma abordagem narratológica inédita e esclarecedora. Por último, a dimensão ideológica e crítica da obra também acaba por ser apreendida através da abordagem adotada.

O ensaio está estruturado em torno dos conceitos de intertextualidade, intermedialidade e metalepse que são definidos — por meio de sólidos instrumentos teóricos —, questionados e exemplificados através do estudo d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), dois marcos importantes na carreira do escritor. Ambos os romances são submetidos a um exame minucioso que esclarece as recuperações mais explícitas, bem como os diálogos subtis com elementos culturais menos identificáveis. A escolha dos textos é pertinente atendendo à intensidade e riqueza dos fenómenos em análise (intertextualidade, intermedialidade e metalepse) e às qualidades intrínsecas dos romances, entre os mais complexos de Saramago.

A primeira parte do ensaio, “La ‘malle’ de Saramago dans *L’Année de la mort de Ricardo Reis*” [A “mala” de Saramago n’*O Ano da morte de Ricardo Reis*], centra-

Portugal, no âmbito das comemorações do centenário de José Saramago. Veja-se o catálogo da exposição, *A Oficina de José Saramago*, com introdução coassinada por Sara Grünhagen e um estudo da mesma autora (“Não ter pressa, mas não perder tempo: nos bastidores da escrita de José Saramago”).

³ Todas as traduções são nossas.

se num romance que constitui um caso emblemático de intertextualidade programática. Ainda que se trate de uma prática antiga e, de certa forma, inerente à Literatura, a intertextualidade só recentemente foi teorizada (por Kristeva, baseando-se no dialogismo de Bakhtine, na década de 60, e posteriormente por Genette), o que contribuiu para uma abordagem mais metódica do fenómeno intertextual, abordagem aliás desenvolvida por Sara Grünhagen que não pretende apenas detetar e inventariar os materiais recuperados por Saramago, mas sim, revelar a complexa e consciente reelaboração crítica de que é alvo o intertexto. Borges é a porta de entrada para pensar o peso da criação literária que recai sobre qualquer livro que ingresse na “biblioteca de Babel” da Literatura: *O Ano da morte de Ricardo Reis* é assim lido através do prisma do escritor argentino, cuja sombra paira sobre o romance, convidando a uma abordagem específica do fenómeno intertextual e a uma reflexão sobre o aspeto intrinsecamente tautológico do texto literário, reforçando-se assim a “conscientização do jogo literário” (44) que dá origem ao livro de Saramago. A referência a Borges materializa-se no livro que o protagonista do romance, Ricardo Reis, vai tentando ler: *The God of the Labyrinth*, de Herbert Quain. Essa referência torna-se a chave de leitura que encaminha o leitor para a metáfora do inquérito policial e do jogo de xadrez, tornando óbvio o protagonismo forçado de Reis como peça no *tabuleiro de jogo* da História. Isso leva a que o universo poético do mais académico dos heterónimos de Pessoa colida com a realidade crua e dura da Europa de meados de 30, abalando as posições e certezas do impassível poeta.

Sara Grünhagen interessa-se também por um material mais polémico (e por isso talvez menos estudado) que inclui ensaios, cartas e artigos de opinião de Pessoa, conteúdos reveladores das ambiguidades do autor, nomeadamente em relação ao Estado Novo. Verifica-se então que Saramago aborda o cânone pessoano sem se deixar deslumbrar pela autoridade do autor consagrado, optando por um tratamento complexo das suas contradições, tentando evidenciar os seus conflitos ideológicos e, por conseguinte, os de Reis ou de qualquer observador de uma época conturbada:

Não há dúvida que Saramago pretende alvejar o mito quando cita, por exemplo, as posições controversas de Pessoa [...]. Tudo isso é feito, no entanto, com um profundo conhecimento da receção, da vida e da obra de Pessoa, no esforço já referido de compreensão, como se não se pudesse ficar indiferente ao autor. (59)

O outro intertexto explorado é, obviamente, a obra literária de Pessoa e dos heterónimos, nomeadamente o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, que contribui para incutir na Lisboa do romance um ambiente tristonho. O próprio jogo criador de transformação e o comentário da obra são representados no romance, revelando o olhar crítico de Saramago sobre o cânone pessoano (sem,

porém, negar a sua relevância). Ana Paula Arnaut afirma, a propósito do Ricardo Reis d’*O Ano da Morte*, que “[a]s remodelações e os redimensionamentos propostos no romance de José Saramago contaminam, seguramente, de forma indelével, os esquemas cognitivos previamente existentes sobre o heterónimo” (Arnaut 2020, 37). Ora, são precisamente as modalidades desse “contágio” que Sara Grünhagen estuda de forma magistral, alargando essa reflexão a todo o intertexto.

O segundo capítulo toma como emblema o Escudo de Aquiles (“Le bouclier d’Achille: entre l’intertextualité et l’intermedialité”), aludindo à exemplar éfrase realizada por Homero e reiterada por outros poetas. Esse símbolo serve de transição entre a intertextualidade e o alargamento do diálogo a produções culturais não literárias, estabelecendo assim relações intersemióticas entre materiais narrativos em suportes diferentes. Sara Grünhagen vale-se então da noção de intermedialidade (um termo formulado pela primeira vez por Hansen-Löve nos anos 80) para abordar esses fenómenos, começando pela evocação das estátuas que aparecem no romance, nomeadamente a de Camões. Essa escultura é um dos operadores da travessia das fronteiras interartísticas, e o seu “caráter oficial, simbólico, ou até paisagístico” torna-a “um suporte propício à representação desse Camões institucionalizado e heroificado, em detrimento ou a despeito da sua obra” (Grünhagen 2022, 69). Saramago leva o leitor a interrogar-se sobre a consagração literária e sobre o jogo das apropriações/deturpações/instrumentalizações do cânone. As diferentes referências (teatro, cinema, imprensa, publicidade...) servem também para esboçar o cenário do período entre guerras através da evocação do ambiente cultural e mediático. Assim, a peça de teatro *Tá Mar*, de Alfredo Cortez, recuperada pela propaganda, põe “em destaque ao mesmo tempo a teatralidade do regime salazarista e a condição de espetador de quem por ele é governado” (83). Saramago encena também o filme de propaganda *A revolução de maio*, de António Lopes, um apelo a uma adesão ideológica cega, incompatível com o ambiente de suspeição e desassossego que impregna o romance. Por fim, as notícias e publicidades são amiúde referidas; essa torrente de informações acomete Reis e vai gerando a imagem, totalmente incoerente, de um mundo idílico. Logo, os próprios jornais lidos pelas personagens “são alvo de um inquérito” (94) por aparecerem como fenómeno histórico que nos levam a refletir sobre a construção da história oficial. A responsabilidade de cada um perante as notícias do mundo acaba por ser aguilhoada, uma vez que “a ficção, a História e os diferentes média estão lá misturados de modo a implicar qualquer espetador despreocupado com o passado e indiferente à sua época” (93).

A estrutura da segunda parte do ensaio, “La Babel de L’Évangile selon Jésus-Christ” [A Babel d’O Evangelho segundo Jesus Cristo], é simétrica à da primeira parte, mas a obra em análise é agora *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Sara

Grünhagen estabelece uma ponte entre a Babel de Borges, metáfora da Literatura, e o texto bíblico metonimicamente representado pelo episódio da Torre de Babel, sublinhando assim a riqueza da biblioteca do *Evangelho*, “borgesiana e babélica, composta por uma mistura de diferentes tradições culturais e históricas, associadas, comentadas e confrontadas” (123), uma biblioteca que contém, entre outros documentos, os quatro evangelhos canônicos, o Antigo Testamento, alguns evangelhos apócrifos, fontes hagiográficas, referências históricas e culturais da Palestina do século 1...

O cânone que desta vez dialoga com a ficção saramaguiana é diferente do cânone da literatura, embora apresente uma dimensão literária que não deixa de ser referida e de ter consequências. Sara Grünhagen evoca *O Evangelho* começando por lembrar as polémicas em torno do livro, que abrangem uma dimensão político-religiosa. Esse intertexto apresenta grandes especificidades, o que implica uma abordagem complexa: o Novo Testamento é fragmentário, heterogêneo, intrinsecamente intertextual, e frequentemente mais conhecido pelas suas adaptações do que por si mesmo.

Mais uma vez, a intertextualidade não é encarada aqui como um conjunto de referências escassas dentro do romance, mas sim, como motor da escrita: trata-se de revelar os aspetos criativos de Saramago que reinterpreta e reinventa o cânone bíblico, recuperando, de certa forma, uma tradição antiga que está na base da gênese do Novo Testamento (128). Assim, *O Evangelho* é abordado como uma espécie de midrash (no sentido lato de “prática herdada da exegese judaica” e “método de interpretação das Escrituras” (131)) que compila numa única história elementos oriundos de episódios e tradições diferentes através de um exercício interpretativo conciliador. Saramago, por meio de um trabalho complexo que revela um conhecimento profundo do texto bíblico, “constrói a própria narrativa, selecionando episódios, harmonizando as referências, preenchendo as diferentes lacunas dos originais, atualizando-os” (137). A autora não deixa, porém, de referir os limites dessa conceção do *Evangelho* enquanto exercício midráshico, não tendo o texto saramaguiano as finalidades, edificadoras, dos outros evangelhos (*ibidem*). Sara Grünhagen propõe também uma abordagem da Bíblia hebraica enquanto matriz d’*O Evangelho*, com citações, comentários e paródias desse texto, indo por vezes até à inversão do seu sentido.

A Bíblia não pode ser encarada sem a abundante iconografia que lhe está associada e, naturalmente, Saramago dialoga com o que está para além do texto. Esses arquétipos (*Virum dolorum*, *Pietà*, Maria Madalena, etc.) certamente têm moldado o imaginário coletivo, interferindo na receção do texto, e Saramago não deixa de patentear essa “sobreposição iconográfica” (174). Entre os materiais que alimentam a ficção saramaguiana, a autora evoca não só a tradição iconográfica (Miguel-Ângelo, Da Vinci, Dürer...), muitas vezes deturpada, como também as

imagens, por vezes fragmentadas e difusas, que moldam a nossa percepção do texto bíblico. Ao explorar o acervo do autor, Sara Grünhagen descobre por exemplo que Saramago usou, para a contextualização do romance, ilustrações de *Jesus no seu tempo*, um volume publicado na Reader's Digest nos anos 80. O peso das imagens traduz-se também numa cinematização da ficção saramaguiana que dialoga com os filmes *The Sheltering Sky* (Bernardo Bertolucci, 1990) e *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese 1988), retomando técnicas do cinema hollywoodiano (câmara lenta, *close up*, som subjetivo (efeito de “bolha”), efeitos especiais...) de uma forma algo paródica.

A terceira parte, “Frontières floues: metalepse et style” [Fronteiras imprecisas: metalepse e estilo], é dedicada à metalepse, um conceito herdado da retórica e recuperado pela narratologia, nomeadamente por Genette que a define como transgressão das fronteiras que separam níveis narrativos em princípio herméticos. A metalepse vai interrogando e desvendando o próprio processo narrativo e impedido, de certa maneira, que o leitor caia numa forma de ingenuidade. Ora, Sara Grünhagen lembra que desde *Levantado do Chão* (1980), Saramago recorre largamente à metalepse retórica, inscrevendo-se numa longa tradição literária:

Saramago recupera e reinventa a figura quase fora de moda do narrador metalético que brinca com digressões, que se mostra abertamente no texto, que manda na narrativa como um maestro, procedendo a frequentes interrupções e defendendo as próprias ações. (223-224)

A metalepse realiza-se, não raro, por via de personagens que migram de uma obra para a outra. Ricardo Reis e Jesus são exemplos de personagens transficcionais (um conceito explorado por Saint-Gelais) que Saramago recupera, por vezes a partir de tradições diferentes, e prolonga na sua obra. Mas essas personagens, para as quais a questão identitária é fulcral, são “maus atores de si-próprios” (227) na ficção saramaguiana e, além do mais, atores conscientes de provirem de outros universos. Essa inadaptação serve a finalidade crítica do romance, abalando o universo ficcional destabilizado pela porosidade entre as personagens (que se duplicam ou se constroem como imagens espelhadas invertidas) ou entre as personagens e o narrador que lhes atribui as suas opiniões, apoderando-se da voz ou dos pensamentos delas. Esse coro de vozes oriundas de personagens de contornos imprecisos, é dirigido pelo narrador que enfatiza assim propostas críticas defendidas no romance. Neste capítulo, Sara Grünhagen debruça-se sobre as categorias do narrador e do autor, muitas vezes debatidas pelo próprio Saramago: um narrador metalético que intervém e comenta a narrativa, recusando-se a ficar “excluído do mundo” (259), e um autor presente na própria

obra, aparecendo em *cameo* nalguns romances (264), mas um Saramago sempre ficcionalizado já que projetado na história.

O último capítulo alarga a perspetiva para outros romances e abre uma reflexão geral sobre a questão do estilo de Saramago, definido como profundamente intertextual e metalético (292). Um “estilo único, mas feito de peças e ferramentas emprestadas” (271) em que a intertextualidade está presente não apenas na narrativa, mas no próprio discurso do narrador, usada para interpelar o leitor (278). Sara Grünhagen define assim o estilo de um narrador multifacetado que se alimenta de várias leituras e tradições, imitando estilos e recorrendo à citação, da mais clássica à mais retrabalhada. Essa estratégia do narrador metalético permite atualizar temas tradicionais, dizer o que já foi dito, falar de amor, sem parecer *kitsch* e sem cair numa forma de trivialidade. Aquilo que é demasiado convencional ou solene é assim focado, num apelo muito saramaguiano à distância e ao humor.

O exercício de equilibrismo realizado por Saramago, entre repetição e variação, assim como toda a criatividade — nas suas dimensões mais complexas e multifacetada — inerente ao gesto de apropriação e tecedura do património cultural comum são aqui brilhantemente analisados por Sara Grünhagen. As propostas interpretativas da autora esclarecem eficazmente os vínculos, nunca simples, nunca unívocos, que unem Saramago e os criadores (e criações) convocados numa obra que é caixa de ressonância, variação e modulação de inúmeras outras. Contudo, este estudo rigoroso também se lê como um livro cativante que nos traz de volta ao texto de Saramago para redescobrir um universo fascinante e desvendar alguns dos seus mistérios, inclusive os do recôndito da oficina do escritor. Além de representar uma homenagem a José Saramago, este contributo testemunha o vigor dos Estudos Saramaguianos, agora renovados por uma nova geração de investigadores.

Bibliografia

- Arnaut, Ana Paula. 2020. “Ricardo Reis: O Mesmo e o Outro”. In *José Saramago: Nascido para isto*, organizado por Carlos Reis, 23-39. Fundação José Saramago.
- Cordeiro, Maria Inês, Lopes, Fátima et al. 2022. *A Oficina de Saramago* [catálogo da exposição]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda & Biblioteca Nacional de Portugal.
- Peixoto, José Luís. 2009. *Autobiografia*. Lisboa: Quetzal.
- Reis, Carlos e Sara Grünhagen (orgs.). 2021. *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*. Coimbra: Almedina.

Saramago, José. 1989. "Do canto ao romance, do romance ao canto". *Vértice* 21: 97-98.