

Orlando Grossegeesse\*

*A outra árvore de Saramago:  
gênese literária e autointerpretação retrospectiva*

Não falarei da oliveira transplantada da aldeia natal, Azinhaga do Ribatejo, para o Campo de Cebola. Em 18 de junho de 2011, as cinzas do escritor foram depositadas debaixo desta árvore, situada diante da Casa dos Bicos, sede da Fundação José Saramago, criando assim um lugar de peregrinação para leitores da obra saramaguiana.

Falarei de outra árvore que corresponde a um eixo do programa deste centenário e ao tema da presente conferência, intitulada «Os outros (d)e José Saramago». Trata-se da «genealogia literária saramaguiana», de «escritores da chamada ‘árvore genealógica’ de Saramago», composta por «personalidades que estabeleçam afinidades eletivas com os ‘ramos’ daquela árvore».<sup>1</sup>

«Uma revista espanhola teve a ideia de pedir uns quantos escritores que elaborassem a sua árvore genealógica literária, [...]». Começa assim a entrada de 21 de julho de 1996 dos *Cadernos de Lanzarote. Diário IV* (Saramago, 1997: 179), seguindo-se os nomes escolhidos pelo escritor, com a respetiva fundamentação. Esta lista comentada é retomada pelo próprio noutras ocasiões, por exemplo, logo a 20 de setembro do mesmo ano, no discurso proferido no âmbito do I Colóquio Internacional José Saramago, em Amherst (Massachusetts), ou numa entrevista com Francisco José Viegas (1998).

Cinjo-me ao catálogo dos nomes indicados por Saramago: Luís de Camões, Padre António Vieira, Cervantes, Montaigne, Voltaire, Raul Brandão, Fernando Pessoa, Kafka, Eça de Queiroz, Jorge Luis Borges e Nicolai Gogol. Estas referências, muito sucintamente comentadas, inscrevem-se numa autointerpretação retrospectiva mais alargada, sobretudo presente nas inúmeras entrevistas a partir de 1986 e, em menor medida, nos seus ensaios e discursos, sobretudo nas ocasiões de

---

\* Universidade do Minho, Braga.

<sup>1</sup> Programa geral na versão de 20 de junho de 2021. <<https://www.josesaramago.org/wp-content/uploads/2021/06/Programa-Centenário-FJS-20-jun-2021.pdf>>

atribuição de doutoramentos *honoris causa*, desde 1990. Obviamente, esta autointerpretação diverge da própria gênese da escrita saramaguiana. A árvore genealógica literária não tem, ao longo dos anos, a mesma definição. Referências importantes numa certa altura deixam de sê-lo noutra, ficando pouco mencionadas e até silenciadas.

A exposição *A consistência dos sonhos*, inaugurada em 23 de novembro de 2007, revela documentos de criação literária entre 1944 e 1953 que levam a «outra configuração da evolução saramaguiana» (Grossegese, 2009a: 28), na qual a continuidade de escrita narrativa e dramática têm maior relevância do que admitido anteriormente.<sup>2</sup>

Por exemplo, na primeira página de *Os Emparedados*, romance inédito e inacabado de 1951, do qual existem «61 folhas manuscritas e um documento preparatório» (Gómez Aguilera, 2008: 46), encontra-se a referência a um autor que nunca mais é lembrado:

Quando terminei a leitura do poema, baixei o livro e repeti em voz alta as palavras que dentro de mim ressoavam como a recordação das ondas do mar nas profundidades de um búzio. Levantei-me com o livro na mão e fiquei parado no meio do quarto. Olhei as reproduções que iluminavam as minhas paredes: a *Mulher que chora* de Picasso, a *Parábola dos Cegos* de Bruegel e um *Clown triste* de Rouault – e disse outra vez, para ouvir a mim mesmo, “leur sommeil a toujours l’air d’un pressentiment”. Como Ali Babá senti que a porta se abria – uma porta que se abria silenciosamente nas terras e me atirava ao rosto um bafo de interpretação. (*apud* Gómez Aguilera, 2008: 47)

Sem menosprezar as referências a pinturas, que se revelam uma constante na escrita saramaguiana, foco nesta transcrição do manuscrito o efeito espoletado pela leitura de um verso. Citado em francês, provém de «La nuit de Dunkerque»<sup>3</sup>, poema do ciclo intitulado *Les Yeux d’Elsa* (1942) – mencionado mais adiante – que Louis de Aragon dedica à sua

---

<sup>2</sup> De acordo com os comentários do próprio escritor, a exposição de Fernando Gómez Aguilera (2007) terá sido uma espécie de redescoberta. Acaba com a ‘narrativa’ da evolução do poeta para o romancista, havendo um intervalo de 19 anos nos quais praticamente deixou de escrever para além de crónicas.

<sup>3</sup> «Je me souviens des yeux de ceux qui s’embarquèrent / Qui pourraient oublier son amour à Dunkerque // Je ne peux pas dormir à cause des fusées / Qui pourraient oublier l’alcool qui l’a grisé // Les soldats ont creusé des trous grandeur nature / Et semblent essayer l’ombre des sépultures // Visages de cailloux Postures de déments / *Leur sommeil a toujours l’air d’un pressentiment* // Les parfums du printemps le sable les ignore / Voici mourir le Mai dans les dunes du Nord.» (itálicos meus)

amada Elsa Triolet. Nele confluem o amor e o despertar do compromisso político sob o impacto da invasão nazi da França e da Bélgica. O poema em questão refere-se ao cerco de Dunquerque e ao ‘milagre’ da evacuação entre 31 de maio e 4 de junho de 1940, quando Winston Churchill profere o célebre discurso «We Shall Fight on the Beaches». Na primeira página de *Os Emparedados*, o Eu-narrador apropria-se do «sono que tem o ar de um pressentimento», transferindo-o, na sua tradução para português, do contexto histórico original para o presente do Estado Novo, em 1951: «eu só o compreendi, só em mim ele atingiu a pessoa a quem se destinava» (*apud* Gómez Aguilera, 2008: 47). Através da leitura do verso acorda, no sentido do *tolle, lege!* agostiniano. Abandona o seu estado de «uma longa sonolência, um dormir povoado de pesadelos e torturas» (Gómez Aguilera, 2008: 47).

Este início de *Os Emparedados* coaduna-se com as reflexões no documento preparatório dactilografado, encabeçado pelo mesmo verso de Aragon (Gómez Aguilera, 2008: 47). Para além de uma análise da sua própria identidade, facilmente detetável no perfil introvertido do protagonista masculino, o texto visa a projeção complementar da mulher, «franca como uma janela aberta, leal como a luz do sol, uma concepção de vida onde não há lugar para a morte».<sup>4</sup> Esta projeção abrange o desejo de uma comunicação profunda, tal como se expressa em *Les Yeux d’Elsa* entre Louis Aragon e Elsa Triolet. Com a ajuda da mulher assim idealizada, quer converter o «ser egoísta quem toda a vida viveu ‘dobrado sobre si mesmo’» (Gómez Aguilera, 2008: 47).

A confluência entre leitura e amor como essencial, tanto para o desabrochar da autoconsciência como para a génese da escrita autobiográfica, caracterizará 25 anos mais tarde o romance-ensaio *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Surge outra referência-chave, o romance *Mémoires d’Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar, publicado no ano de *Os Emparedados*. Em vez de um verso é uma frase, «Le véritable lieu de naissance est celui où l’on a porté pour la première fois un coup d’œil intelligent sur soi-même» (Yourcenar, 1982: 43), que aparece unicamente em tradução portuguesa: «O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez se lança um olhar inteligente sobre si mesmo» (Saramago, 1983: 130). O pintor H. está interessado na pré-história do seu acordar de consciência política, no

<sup>4</sup> A descrição continua assim: «A linha recta, o sorriso claro, a mão firme, algo de masculino no temperamento. Olhos directos, boca firme, corpo bem assente no chão, cabeça bem assente no corpo. Uma impressão de solidez que contrasta com o ar fluante dele.» (*apud* Gómez Aguilera, 2008: 47)

presente fomentado pela contemplação rememorada de pinturas e esculturas, antes de entrar em diálogo com a mulher M. que o faz sentir «esfolado como São Bartolomeu» (Saramago, 1983: 275). Ainda num ensaio de 1991 intitulado «Os três nascimentos», o escritor lembra a leitura de *Mémoires d'Hadrien*, reivindicando expressamente, como complemento do «olhar inteligente», «o poder maiêutico do amor» (Saramago, 1991: 43). Apesar de Yourcenar não ter assento na posterior árvore genealógica, este ensaio, surpreendentemente pouco citado pela crítica saramaguiana, comprova a memória da sua relevância na evolução literária. Por analogia, surge a pergunta: no caso de Aragon, esta memória perdeu-se?

Aragon faz parte do que chamo a 'outra árvore' de Saramago. Não fica simplesmente na sombra dos nomes privilegiados na árvore de 1996. A sua rasura deliberada por parte do escritor fica comprovada pela análise comparativa de *Os Poemas Possíveis*, na edição de 1966 (Portugália. Col. *Poetas de Hoje* vol. 22) e na reedição de 1981 (Caminho). A segunda, publicada dezasseis anos após a primeira, constitui um ato de autointerpretação retrospectiva de quem entretanto publicou *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Levantado do Chão* (1980). Finaliza *Memorial do Convento*, que será lançado no ano posterior à reedição de *Os Poemas Possíveis*. Na nota introdutória, Saramago escreve que «esta edição aparece não só revista, mas emendada também», continuando assim:

Quase tudo nela é dito de maneira diferente, diferente é muito do que por outra maneira se diz, e não faltam ocasiões para contrariar radicalmente o que antes fora escrito. Mas nenhum poema foi retirado, nenhum acrescentado. É então outro livro? É ainda o mesmo? (Saramago, 1981: 14).

Efetivamente, não faltam os que referem o «interesse de uma (...) análise comparativa das duas versões publicadas» (Cidraes, 1999: 38), mas acabam por fazer «a topografia dos temas dominantes» (Serôdio, 1999: 53) sem cotejar as edições<sup>5</sup> – o que impossibilita detetar os traços que contrariam «radicalmente o que antes fora escrito» (Saramago, 1981: 14). O «romancista de hoje» distancia-se do «poeta de ontem»:

<sup>5</sup> Daqui adiante as referências bibliográficas ficarão reduzidas a ano e página das duas edições (1966) e (1981). Os itálicos nas citações de 1966 indicam sempre elementos alterados na reedição de 1981. No âmbito limitado deste artigo, não serão tomadas em conta as variações de sinais de pontuação: em 1966, há uma tendência parcial de suprimi-los, na reedição Saramago aplica-os. Alguns poemas ficam reorganizados em estrofes.

«Eu diria (e com este remate me dou por explicado) que o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irónica o poeta de ontem, lacrimal às vezes» (Saramago, 1981: 14). Interessa o que, em concreto, se torna alvo desta raspagem. Não deixa de ser elucidativo que António Paulouro, numa breve resenha da primeira edição de 1966, detete a «sombra ténue de Torga, Régio, Gedeão ou Reinaldo Ferreira» (Paulouro, 1966). Em 5 de outubro de 1966, Saramago responde-lhe por carta: «Aceito o Torga, o Gedeão e o Régio (faltou-lhe mencionar o Sena), mas não posso aceitar a do Reinaldo Ferreira, porque só fiquei a conhecer a obra dele agora, [...]» (*apud* Ferreira, 2002: 45). Posteriormente, por exemplo nos diálogos com Carlos Reis (1998), o escritor limita-se a referir Régio, em concreto *Filho do Homem* (1961), leitura a coincidir com uma «experiência de ordem sentimental» em 1962-63, anterior à relação com Isabel da Nóbrega, «que me levou a escrever poesia» (Reis, 1998: 110). No entanto, com a exposição *A Consistência dos Sonhos* (2007-08) tornou-se público que Saramago já escrevia poemas a partir de 1944 (*vd.* Gómez Aguilera, 2008: 33-36). Assim sendo, *Os Poemas Possíveis* resultam de um percurso anterior, chegando a ser uma espécie de súpula.

Entre os primeiros livros que Saramago adquire em 1942, encontra-se *Em Torno da Expressão Artística* (1940) de José Régio (*vd.* Gómez Aguilera, 2008: 31), o que leva a supor que o jovem de então também foi lendo a poesia regiana anterior à experiência destacada de *Filho do Homem*. A segunda edição de *Biografia* (1939), publicada dez anos após a primeira, parece-me uma leitura provável que o fez chegar a uma primeira auto-figuração através da poesia. Expressa-se num inédito intitulado «Nós», de janeiro de 1945: «Já passou o tempo das românticas mansardas / Das Mimis ideais, dos líricos romances / Já não se morre, hoje, de amor, de tísicas / Morre-se agora rudemente / Verdadeiramente / De tuberculose», concluindo com «Somos da geração de dezoito / Nascemos com o gosto do sangue na boca / E os gases nos pulmões» (*apud* Gómez Aguilera, 2008: 36).

A reivindicação de uma nova linguagem lírica perante os horrores das guerras mundiais<sup>6</sup> dialoga com a poesia de Régio. Este diálogo ecoa ainda em «Testamento romântico» que também faz pensar em Raul Brandão: «A versos eu, convoco quantas vozes / Em gargantas humanas já passaram / Desde o grito, primeiro articulado. // Quando a

<sup>6</sup> Também insinuadas através da vivência do Eu vendo «o sol que parecia surgir de um mar de sangue», no fim do poema inédito «A minha pescaria» (1944-45) (Gómez Aguilera, 2008: 34).

voz pessoal se vai calar, / Tome lugar o coro no vazio / *Do meu silêncio de homem condenado*» (1966: 63) – este último verso rasurado na reedição.<sup>7</sup> O poema que mais lembra *Biografia*, na sua ‘herança’ de Mário de Sá-Carneiro, é «Circo» (1966: 44), ao desenvolver a figuração depreciativa do poeta como «bicho»:

Poeta não é gente, é bicho raro  
Que da jaula ou gaiola se escapou  
É anda pelo mundo às cambalhotas,  
Recordado do circo que inventou.  
Estende no chão a capa que o disfarça,  
Faz do peito tambor, e rufa, salta  
É urso bailarino, mono sábio,  
Ave de bico torto e pernalta.  
Ao fim toca a charanga do poema,  
Todo feito de notas arranhadas,  
E porque bicho é, bicho ali fica,  
*A uivar às estrelas desprezadas.*<sup>8</sup>

Em *Biografia*, este tipo de figuração funde com a dimensão cristológica do poeta. No soneto «Filho do Homem» (Régio, 2001a: 144), esta fusão constitui o germe do posterior ciclo homónimo *Filho do Homem*. Deve-se supor uma noção clara desta continuidade por parte de Saramago. Apesar de «Não escrevas poemas de Amor» se referir expressamente a Rainer Maria Rilke, este poema também responde à identidade que aparece no «Pré-Posfácio» que inicia o Cancioneiro de João Bensaúde: «Poeta sou, cumpro o meu Fado, estranho / Como o dum santo ou um louco: [...]» (Régio, 2001b: 123). O poeta de *Os Poemas Possíveis* define-se telúrico, quando diz: «À *sagrada* vertigem do teu voo / *Proponho* eu a dimensão do passo, / Terrestre sou, e deste amor terrestre, / Homem me *cumpro* homem, poemas faço» (1966: 125). Na reedição (1981: 123), a proposta do passo é transformada em oposição («oponho»); o amor é substituído por um simples «haver», atenuando assim uma dimensão, recorrente noutros poemas, que se inspira sobretudo no conjunto intitulado «O Amor e a Morte» de *Filho do Homem*, inaugurado com «Fantasia Erótica» (Régio, 2001b: 125-26). Estes poemas, em boa parte dirigidos a um Tu, sofrem as maiores alterações na reedição. Por exemplo, em «Uma só prece», os últimos

<sup>7</sup> O verso colocado em itálicos é substituído na reedição por «Da ausência do homem, assinado» (1981: 65).

<sup>8</sup> O verso colocado em itálicos é alterado em: «A cantar às estrelas apagadas» (1981: 49).

quatro versos ficam diferentes, despojadas das referências à amada:

*Resurja pois na palma que arrefece  
A rosa da lembrança do teu seio.  
Outra herança não deixo, nem consinto  
Mais alta eternidade que a memória  
De ter sido, nos sonhos que criaste,  
O coração da vida desvendada. (1966: 141)*  
*Renasça então na palma que arrefece  
A lembrança das rosas e dos seios.  
Outra lembrança não fica que mereça  
A partilha de bens na eternidade.  
O seio é quanto basta, a rosa sobra  
Por memória da vida terminada. (1981: 136)*

Será isso a «unha seca e irónica» que rasura o poeta «lacrimal, às vezes» (Saramago, 1981: 14)? A meu ver, descarateriza-se a poesia de *eros* carnal, por exemplo na reescrita quase por completa de três versos em «Arte Poética»:

*Nada em amor está feito enquanto ausente  
A posse for, e a carne insaciada  
Só tiver doutra carne a presciência. (1966: 14)*  
*Amor, se o há, com pouco se conforma  
Se, por lazeres de alma acompanhada,  
Do corpo lhe bastar a presciência. (1981: 20)*

A rasura do eco de «Sôfrega, a carne pede carne. Saciada, / Pede, ela própria, o que jamais sacia», do poema «Metafísica» (Régio, 2001b: 180), ofusca a inspiração regiana. Contudo, a alteração mais significativa acontece com o poema «Corpo-Mundo» (1981: 144), amputada por um terço da sua extensão original. Na reedição falta a estrofe final que faz o elogio do amor a superar a morte:

*Viajante que não pára nem descansa,  
O mundo do teu corpo me percorre,  
E como o fim do mundo não se alcança,  
O teu corpo não cansa, amor não morre. (1966: 149)*

Esta rasura não só oculta a raiz regiana de «O Amor e a Morte» mas também outra receção produtiva, que sem a menor dúvida é responsável pela própria gênese de *Os Poemas Possíveis*: Louis Aragon.

Os versos suprimidos em 1981 definem uma relação *espacial* entre o mundo e o corpo da amada, transformando assim a *temporal* inaugurada com «Mon amour à la fin du monde / Ah qu'au moins ma voix te réponde», palavras dirigidas à amada Elsa Triolet no início de *Les Yeux et la mémoire* (1954). Em concreto, o extenso *Poème* de Aragon, composto por 15 cantos, 'responde' a *Le Cheval roux ou Les Intentions humaines* (1953), romance de Triolet: «C'est de cette fin du monde, c'est-à-dire de l'extinction de la vie sur le globe terrestre, que part, comme d'une hypothèse, le roman: et le poème comme un contre-point du roman» (Aragon *apud* Babilas, 2012).

Perante a violência destrutiva humana, anunciada na bomba atômica de Hiroxima, só resta a esperança de uma sociedade ainda possível baseada na relação amorosa profunda que gera, na sua dimensão dialógica, uma consciência do Eu politicamente comprometida. É esta possibilidade perante a ameaça do fim do mundo que motiva a escrita de *Os Poemas Possíveis*. Em 1981, o escritor diz que «nenhum poema foi retirado» (Saramago 1981: 14). Não diz que retirou a segunda epígrafe, precisamente a última estrofe de «Il n'y aura pas de jugement dernier», canto que inaugura *Les Yeux et la mémoire*:

Si les chants s'en vont en fumée  
Que me fait que nul ne m'écoute  
Les pas sont éteints sur les routes  
Je continue à les rimer  
Par une sorte de démence  
Te répondant d'une romance  
Mon seul écho ma bien-aimée (*apud* Saramago, 1966: 10).

A rasura desta epígrafe na reedição inaugura mais do que uma 'raspagem'. Apaga a memória da própria gênese poética que, iniciando-se com os textos inéditos de 1944, percorre diversos momentos criativos até à publicação de 1962-63. O manuscrito de *Os Emparedados* comprova a presença destacada de Aragon nesta fase da evolução.

A rasura também apaga a complementaridade que o poeta de então sentiu entre Louis Aragon e Antonio Machado, por sua vez presente na (primeira) epígrafe que fica preservada na reedição de *Os Poemas Possíveis*. Os versos «Demos tiempo al tiempo:/ para que el vaso rebose/ hay que llenarlo primero» (1966: 10 / 1981: 15) provém dos «Proverbios y cantares» que Machado dedicara em 1919 a Ortega y Gasset. Na evolução saramaguiana observa-se uma receção intensa

não só da poesia mas também da filosofia machadiana. A teoria do apócrifo de Juan de Mairena adquire maior relevância na poética da «profecia do passado» (Grossegese, 2009a: 49-50) que se opõe aos conceitos petrificados de organização temporal e espacial da História. Neste sentido, o romance *A Jangada de Pedra* faz uma homenagem a Antonio Machado (vd. Grossegese, 2001), apelidado por Saramago, numa entrevista por ocasião do lançamento, «talvez o maior poeta deste século» (in Pedrosa, 1986: 26). Apesar deste elogio público, pouco contemplado pela crítica saramaguiana, o seu nome não se junta aos outros da árvore genealógica.

Também falta Miguel Torga. No ano anterior da publicação de *Os Poemas Possíveis*, os seus *Poemas Ibéricos* (1ª ed.: *Alguns Poemas Ibéricos*, 1952) foram lançados numa versão mais completa. Inspiram a secção «O Amor dos Outros», concretamente a sequência de quatro poemas iniciada com «Até a fim do mundo», seguindo-se «Dulcineia», «D. Quixote» e «Sancho». O poema que Torga dedica a Unamuno é a chave para a sua leitura.<sup>9</sup> Abre com os versos: «D. Miguel... / Fazia pombas brancas de papel/ Que voavam da Ibéria ao fim do mundo...» (Torga, 2007: 288). Ao compor o volume *Os Poemas Possíveis*, Saramago possui plena consciência da relevância do filósofo para Torga. Para além do seu iberismo, impressiona a sua mudança política dois meses e meio antes da sua morte. Após ter apoiado publicamente Franco (20 de agosto de 1936), o velho reitor da Universidade de Salamanca passa a enfrentar o general falangista Millán Astray na celebração do Día de la Hispanidad (12 de outubro de 1936). O retrato de Unamuno incluído no *Quarto Dia da Criação do Mundo* (1939) foca esta «lição de coragem mental» (Torga, 1999: 278).

Em *Poemas Ibéricos*, o verso «[...] voavam da Ibéria ao fim do mundo...» contracena com o poema «Inês de Castro» que reinterpreta a lenda *Até a fim do mundo* no túmulo de D. Pedro, no mosteiro de Alcobaça.<sup>10</sup> A união amorosa é reivindicada no apelo de «Antes do fim do mundo, despertar» e no pedido de «fidelidade humana / Ao

<sup>9</sup> Noutra ocasião, debrucei-me sobre Miguel Torga como referência central para a autodefinição telúrica e ibérica n' *Os Poemas Possíveis* (Grossegese, 2009b: 115-120). Retifico neste artigo a troca do nome Torga por Saramago (*idem*, 117-118) que, por lapso, ocorreu na análise comparativa dos poemas.

<sup>10</sup> Não interessam aqui as dúvidas levantadas sobre a inscrição, no 'Ano Inês de Castro' (vd. Leal, 2005). Ao longo dos séculos foi-se estabelecendo uma tradição de textos literários que glosam a lenda *Até a fim do mundo* na qual se integram também os poemas de Torga e Saramago.

mito do poeta, à linda Inês.../ À eterna Julieta castelhana / Do Romeu português», defendendo uma concretização do amor que une Castela e Portugal, contra os conceitos petrificados de organização temporal e espacial da História.<sup>11</sup> Torga transforma o triunfo «até da própria sepultura» num anúncio da futura união ibérica: «[...] / E dizer às donzelas que o luar / É o aceno do amado que há-de vir...» (Torga, 2007: 266).<sup>12</sup>

O poema «Até a fim do mundo» (bem como os três seguintes) de Saramago não só glosa *Poemas Ibéricos*, insistindo na possibilidade – no sentido do tempo de Antonio Machado – de ‘despetrificar’ o mito; retoma também «Mon amour à la fin du monde» de Louis Aragon. Trata-se de um cruzamento deliberado que atravessa todo o poema:

É tempo já, Inês, o mundo acaba  
Em que amor é possível e urgente:  
A promessa *esculpida* nessa pedra,  
Ou é cumprida hoje, ou tudo mente. (1966: 100)

No sentido de Torga, a legenda *Até a fim do mundo* no túmulo de D. Pedro é entendido como um projeto a cumprir. Não deixa de ser significativo que Saramago mude na reedição de 1981 uma palavra, uma palavrinha: «o amor foi possível e urgente» (1981: 98). Em sintonia com a mencionada rasura do elogio do amor a superar a morte, esta mudança para o pretérito indica a autodestruição de um projeto poético baseado no «amor terrestre» (1966: 125), nascido da confluência entre Régio, Aragon, Machado e Torga. É menosprezado pela «unha seca e irónica» do romancista. À «espécie de mal-estar» que diz sentir «como se tivesse começado a querer dizer quem era pela forma errada» (*in Reis*, 1998: 111), acrescente-se o mal-estar disfarçado a cortar raízes e folhas da ‘outra árvore’. Contudo, a lição de coragem mental de Unamuno e o apócrifo de Juan de Mairena contribuirão para construir o significado de um grande romance posterior, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), no qual a grande maioria dos leitores seguem os vestígios de nomes apresentados na árvore genealógica de 1996: Luís de Camões, Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges.

<sup>11</sup> Sem dúvida, Torga leu Antonio Machado. No entanto, faltam estudos para analisar a sua presença na poética torquiana (*cf.* Grossegesse, 2009b: 127).

<sup>12</sup> A primeira versão de Torga (1952: 18-19) é substancialmente diferente, sem aludir ao «fim do mundo».

## Referências

- Babilas, W. (2012). [Comentário a] Les Yeux et la mémoire. In *id.*, *Louis Aragon Online* <https://www.uni-muenster.de/LouisAragon/werk/mittel/ym.htm>;
- Cidraes, M. de L. (1999). Da possibilidade da poesia: *Os Poemas Possíveis* de José Saramago. *Colóquio/Letras*, 151/152, 37-51;
- Ferreira, S. (2002). Nos 80 anos de José Saramago. *A Página da Educação*, 11(117), 45;
- Gómez Aguilera, F. (2008). *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*. Lisboa: Caminho;
- Grossegeesse, O. (2001). Journey to the Iberian God: Antonio Machado Revisited by Saramago. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 6 [= Anna Klobucka (org.). *On Saramago*], Univ. of Mass. Dartmouth, 167-184;
- Grossegeesse, O. (2009a). *Saramago lesen. Werk–Leben–Bibliographie*. Berlin: ed. tranvía. [2ª ed.];
- Grossegeesse, O. (2009b). Torga em Saramago. Dos *Poemas Ibéricos à Jangada de Pedra, Veredas, II* [= Atas Colóquio Miguel Torga, Hamburgo, 2007], Santiago de Compostela: AIL, 109-130;
- Leal, A. (2005). Dúvidas sobre inscrição em túmulo de D. Pedro. *Ypsilon, Público*, 18 de janeiro;
- Paulouro, A. (1966). Recado para um poeta, *Jornal do Fundão*; reed. in Ferreira (2002: 45);
- Pedrosa, I. (1986). [entrevista J.S.] A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, VI (227), 24-25;
- Régio, J. (2001a). *Poesia I*. Introdução de J.A. Seabra. Lisboa: IN-CM.
- Régio, J. (2001b). *Poesia II*. Lisboa: IN-CM;
- Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (1966) *Os Poemas Possíveis*. Lisboa: Portugalíia. Col. *Poetas de Hoje* (vol. 22)
- Saramago, J. (1981). *Os Poemas Possíveis*. Lisboa: Caminho. [2ª ed.];
- Saramago, J. (1983). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho. [2ª ed.];
- Saramago, J. (1991). Os três nascimentos, *Jornal de Letras*, XI (453), 43;
- Serôdio, C. (1999). O verso e o reverso: temas de sombra e de luz em *Os Poemas Possíveis* de José Saramago. *Colóquio/Letras*, 151/152, 53-64;

- Torga, M. (1952), *Alguns poemas Ibéricos*. Coimbra: Ed. do autor;
- Torga, M. (1999). *A criação do mundo*, Lisboa: Dom Quixote. [2ª ed.];
- Torga, M. (2007). *Poesia Completa*, vol.II, Lisboa: D. Quixote;
- Viegas, F.J. (1998). Alguns dos nomes de José Saramago. In *id.* (coord.),  
*Uma voz contra o silêncio*. Lisboa: Caminho /ICEP/ IPLB, 30-39;
- Yourcenar, M. (1982). *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard.