

Sara Grünhagen*

*Tertúlia narrativa: José Saramago,
Almeida Garrett e Machado de Assis*

*I believe in my conscience I intercept many a thought which heaven
intended for another man (Sterne, 2003: 490)*

Em seu aviso «Ao leitor» de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis (1839-1908) refere alguns dos seus «outros», alguns dos nomes da sua biblioteca de eleição, com os quais entende que aquela narrativa se identifica. Via Brás Cubas, que é quem assina aquele aviso, Machado comenta aspectos próprios da sua narração, que ganham certa especificidade naquele romance, tratando-se, afinal, de uma obra narrada por um finado. E o escritor brasileiro resume com aquela conhecida explicação: «escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio» (Assis, 2008: 625).¹

Essa bela formulação poderia servir para descrever mais de uma narrativa de Machado como a obra de outros escritores que recorreram às mesmas técnicas narrativas por ele utilizadas, entre os quais é possível incluir José Saramago (1922-2010). Neste trabalho, pretendo tratar sobretudo da primeira parte daquela frase, a versão modernizada da «pena da galhofa» de Saramago, mas o conceito narratológico que

* Universidade Aberta (DH)/Universidade de Coimbra (CLP).

¹ A propósito daquele aviso “Ao leitor”, convém ressaltar que não estamos diante de um paratexto tradicional e que é preciso atentar para a distinção entre o autor do aviso (Cubas) e o do prólogo da terceira edição em livro (Machado), conforme o interessante debate proposto por Dutra (2019: 299-305). Ao mesmo tempo, entendo que, nesse caso específico, as referências de Machado coincidem com as da sua criação, na medida em que o diálogo com a tradição referida por Brás Cubas e retomada e completada por Machado no prólogo vai muito além das *Memórias*, o recurso à metalepse, em especial, sendo um dos elementos que permite associar a obra de Machado à de outros escritores que o precederam e o que o sucederam.

orientará esta reflexão, isto é, a metalepse, poderia abranger igualmente a «tinta da melancolia» machadiana e saramaguiana: num caso como no outro, está em questão certo narrador comentador que pode assumir a forma de um finado ou de um viajante a narrar as suas experiências em primeira pessoa, ou então de uma figura sem nome a contar histórias alheias que, até certo ponto, torna suas.

Almeida Garrett (1799-1854) talvez seja um dos primeiros nomes a se impor nas Literaturas de Língua Portuguesa quando o assunto é a narração interrompida que interessa a esta reflexão. O narrador de *Viagens na minha terra* (1846) é conhecido pelas suas constantes referências e advertências ao leitor, instando-o, por exemplo, a não ter «medo das minhas digressões fatais, nem das interrupções a que sou sujeito» (Garrett, 2010: 336). Não por acaso, Garrett é um dos «outros» de Machado e de Saramago, como tal reconhecido por ambos, sendo, portanto, um dos fios que liga a prosa do escritor brasileiro e do escritor português.

A aproximação que se propõe aqui requer que algumas ressalvas sejam feitas já de início, pois há também muitas diferenças entre a escrita de Saramago e a dos seus predecessores oitocentistas. Além disso, no caso específico de Machado, talvez seja um pouco precipitado partir da perspectiva de uma influência direta, como se vê, por exemplo, em um volume de ensaios em inglês dedicado à obra do escritor brasileiro². Saramago tem sido um carro-chefe das literaturas lusófonas no exterior, e o gesto de associá-lo a outros escritores é compreensível e legítimo; ao mesmo tempo, mormente em um contexto de análise crítica, é necessário justificar e analisar e não apenas afirmar certos diálogos.

Há que se utilizar a noção de influência com cautela, como ocorre em outro volume de estudos em inglês sobre o romancista brasileiro³, que inclui ainda um texto de Saramago sobre Machado. Nesse breve parágrafo, Saramago fala dos «outros» desse autor que, como ele, foi

² Na introdução (e na contracapa) de *Emerging dialogues on Machado de Assis*, os organizadores afirmam que Machado de Assis' «nuanced plots and characters – along with his innovations in terms of narration – have influenced innumerable writers and cultural talents of his generation and those that followed, including Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Susan Sontag, Woody Allen, and José Saramago» (Aidoo & Silva, 2016: 1). Com exceção de Susan Sontag, nada mais é dito sobre os outros quatro autores citados e nenhum dos ensaios do livro analisa os diálogos que eles teriam de fato estabelecido com Machado.

³ Ver a introdução de Rocha a *The Author as Plagiarist: The Case of Machado de Assis* (2005: xix-xxxiv). A relação de Saramago com Machado não chega, porém, a ser analisada nos ensaios do volume.

um autodidata, afirmando que «todos os escritores [...] são filhos das suas leituras e de si mesmos» (Saramago em Rocha, 2005: 647).⁴ Essas duas pontas de um mesmo laço são importantes na análise dos romances do próprio Saramago, que se destaca, entre outras razões, pela sua capacidade de criar a partir de outras obras.

São poucos os estudos dedicados aos diálogos aqui propostos⁵ e este trabalho é uma tentativa de tratar deles levando-se em conta alguns elementos pontuais, mas há nessa aproximação um grande potencial para outras análises mais aprofundadas, a partir de outros temas e conceitos. A perspectiva que norteia este ensaio é sobretudo a da análise comparada, Machado e Garrett entrando como representantes de um certo tipo de elaboração narrativa de que foram igualmente herdeiros e criadores. Nesse sentido, outros nomes serão convocados para essa tertúlia, em um esforço metafórico de agremiar escritores que, apesar das distâncias e diferenças, têm em comum certa visão da literatura e da sua importância e que, como era costume nos séculos XVIII e XIX, podem se associar para somar forças e valorizar a sua atividade literária comum. A obra de Saramago revela-se, assim, um excelente ponto de partida para colocar em cena autores de épocas e lugares variados e tratar da conversa contínua que constitui a História da Literatura.

Se a aproximação entre Saramago e Machado pode não parecer tão evidente à primeira vista, no caso de Garrett é possível destacar um diálogo já no título e na dedicatória de *Viagem a Portugal* (1981) e na

⁴ Salvo menção em contrário, todas as traduções são minhas. Transcrevo a seguir a versão completa em inglês do texto de Saramago, traduzido para o volume por Robert Patrick Newcomb: «I entered the world of Machado de Assis through the door of the *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. My edition, the fourth, published in 1914 by the Livraria Gamier, includes a prologue in which the author alludes to all those writers who influenced him in creating Brás Cubas, a list that inevitably includes Sterne and Xavier de Maistre. All writers, whether self-taught like Machado, or kissed on the face by the muses and by a furiously intellectual mother, like Elias Canetti, are the children of their readings, and of themselves. These are their true parents. Now if I recall correctly, Diderot is not mentioned when it comes to list Machado de Assis' influences — and consequently his readings. There are those who would tell me that if Brás doesn't speak of Diderot this is simply because he would not have read him. Possibly. But no one can remove from my head the idea that then it was Diderot who read Brás Cubas...».

⁵ A propósito de Machado, há um artigo pontual de Odete Jubilado (2012: 29-46) voltado à intertextualidade bíblica de *Esau e Jacó* e *Caim*. Garrett já foi alvo de bem mais menções nos estudos dedicados a Saramago, mas esse diálogo também foi pouco analisado, se comparado a outros (como Fernando Pessoa). Destaco uma conferência recente de Helena Carvalhão Buescu, «Viagens por Portugal: Garrett e Saramago» (a 6 de junho de 2022, na Biblioteca Nacional de Portugal), em vias de publicação.

epígrafe de *Levantado do chão* (1980). Além disso, a importância de Garrett para a escrita de Saramago foi por ele afirmada mais de uma vez em entrevistas, ensaios e crônicas. Recupero um exemplo menos conhecido, de um ensaio já muito citado, mas quase sempre a propósito de outro tema. Em «História e ficção», de 1990, Saramago aborda não só os caminhos que ligam esses dois regimes de escrita, mas também o modo como uma escrita pode levar a outra. Saramago explica, assim, que chegou a Xavier de Maistre (1763-1852) por intermédio de Garrett:

Sei que fui levado a eles [a Xavier de Maistre e seu *Voyage autour de ma chambre*, 1795] por um outro livro e por um outro autor, estes da minha pátria e da minha língua, com as quais, aproveito para dizê-lo, de algum modo se pode afirmar que nasceu o português moderno, liberto das sanefas e dos reposteiros setecentistas, solto de respiração e ágil como um gato: Almeida Garrett se chamou o homem, *Viagens na minha terra* se intitula a obra. (Saramago, 1990: 17)

Garrett, como Machado, herdou de Xavier de Maistre e outros escritores certo estilo digressivo, muito dado à galhofa, um estilo que faz da ficção crônica (ou da crônica ficção), que mistura e relê tradições e gêneros narrativos. No capítulo inicial das suas *Viagens*, Garrett reconhece que a sua «pena» sempre foi «ambiciosa»: «vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crônica» (Garrett, 2010: 90). Saramago, que cultivou esse gênero específico, identifica-se com tal linhagem de ficcionistas-cronistas e, como muitos dos que o precederam na arte das palavras, ele aprende pela leitura, tornando-se um pouco como eles. Falando de Garrett em uma crônica dos anos 1960, vemos que Saramago emula o estilo do escritor oitocentista, resumindo o que nele mais aprecia e aquilo que dele herdará:

Para mim, o melhor das *Viagens* não é a Joanhinha dos Olhos Verdes. [...] Neste ponto, descubro que me afastei do propósito inicial. É costume velho de que não penso emendar-me: no correr do pensamento, uma coisa puxa outra, e, se não ponho mão em mim, acontece, como agora, partir da literatura e cair na construção civil. [...] Nas *Viagens*, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o norte, nem uma gota da água que lhe faz andar o moinho. Bem sei que os tempos, aqui para nós, não vão para crônicas. [...]

Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser. Mas fosse o Garrett a escrevê-las – e outro galo nos cantaria! Pois (agora é que eu chego) o melhor das *Viagens* é exatamente a viagem – a crônica. (Saramago, 2018a: 49-50)⁶

O gênero crônica é uma das chaves para entender o modo como se construiu o estilo narrativo de Saramago – «nas crônicas encontra-se o embrião de quase tudo o que depois cresceu e prosperou» (Saramago em Gómez Aguilera, 2010: 315)⁷ –, como o é certa tradição que o precedeu e que remete a uma biblioteca em que o Garrett das *Viagens*, mas também o dos *Discursos parlamentares*, ocupa, de fato, um lugar de destaque: «se houver um antepassado directo meu na literatura portuguesa, esse é um poeta, dramaturgo e romancista do século XIX que se chamou Almeida Garret. O meu gosto pela digressão recebi-o desse autor» (Saramago em Gómez Aguilera, 2010: 257).⁸

Nisso que se tem chamado de o estilo narrativo de Saramago, que o consagrou e que se consolidou em *Levantado do chão*, destaca-se, para além da digressão, certa forma retórica de dirigir-se ao interlocutor, de fazer-lhe perguntas e antecipar-lhe as respostas, de chamá-lo, enfim, à cena, como numa crônica – «Tem razão, meu amigo, também isto é literatura» conclui Saramago em «Viagens na minha terra» (Saramago, 2018a: 51) –, como num discurso, e os de Garrett são bons exemplos («Nada tamanho, Senhores, nada tão sublime!», Garrett, 1840: 4), como ainda num sermão, e não por acaso o padre António Vieira é outro nome importante da biblioteca de Saramago, tratando-se de um exímio orador e mestre em fazer perguntas, em propor alegorias e em convidar o seu ouvinte a «reparar»: «Ponderai e reparai bem no que dizem as palavras, e no que não dizem [...]. Pode haver maior consolação que esta? Não pode» (Vieira, 1679: colunas 336, 357).⁹

Na ficção de Saramago, o tipo de narrador que surge em *Levantado*

⁶ No mesmo volume *Deste mundo e do outro*, que reúne as crônicas publicadas no diário *A Capital* (1968-1969), ver ainda «Almeida Garrett e Frei Joaquim de Santa Rosa» (Saramago, 2018a: 149-151).

⁷ Sobre a importância da crônica na formação de Saramago como romancista, ver o estudo de Thimóteo (2016).

⁸ Ainda a propósito de Garrett: «a leitura das *Viagens na Minha Terra* teve muita influência para mim. Aliás, devíamos ler mais Garrett. Por exemplo, os *Discursos Parlamentares* são um deslumbramento, quer na linguagem, quer na articulação do raciocínio político, quer no aspecto da polémica» (Saramago em Gómez Aguilera, 2010: 259).

⁹ Ortografia atualizada na citação. Para uma análise do diálogo de Saramago com Vieira, remeto ao estudo de Courteau (1999: 7-13).

do chão, um narrador em terceira pessoa (ou «heterodiegético», na classificação de Genette, 1972: 251-252, 255-256) que continuará presente em todos os seus romances publicados em vida, até *Caim* (2009), traz as marcas de um discurso que é simultaneamente cronístico e retórico, dirigindo-se a leitores cuja presença é suposta e comentando a narração e a narrativa com uma ironia recorrente. Vejam-se exemplos de diferentes romances:

E era verão, senhores, [...] que seria de nós sem Santa Bárbara. [...] Não há mais fregueses, aproveitemos agora, então avanço eu que sou homem, tenho as mãos a tremer, Senhor José, fazia-me o favor de me aviar, [...] Diga-se agora que estas palavras não são novas, já foram ditas na página de trás, ditas em todo o livro do latifúndio, como se haveria de esperar que a resposta fosse diferente, Não senhor, não lhe fio mais nada. (Saramago, 2018b: 68, 90)

Blimunda teve forças para levantar-se, sentava-se ao pé do cravo, pálida ainda, rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, diremos nós, que ela nunca por aí navegou, o seu naufrágio foi outro. (Saramago, 2016b: 188)

Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa [...]. (Saramago, 2018d: 127)

Os minutos iam passando, um ou outro cego tinha-se deitado, algum adormecera já. Que isto, meus senhores, é comer e dormir. Bem vistas as coisas, nem se está mal de todo. (Saramago, 2016a: 108-109)

Há quem afirme que foi na cabeça dele [de set] que nasceu a ideia de criar uma religião, mas desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado, com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos [...]. O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho. (Saramago, 2017: 13, 67)

Temáticas, personagens, tempo e espaço podem variar bastante de um livro para o outro, mas o narrador de Saramago permanece, sendo tal figura uma das principais marcas do seu estilo, e ler tal obra romanesca em conjunto, comparativamente, é também ler a história desse narrador, que com muita frequência é metaléptico.

Termo originário da retórica e adotado pela narratologia, a metalepse remete a uma prática antiga, embora o conceito em si seja recente. Foi Genette quem, em seu fundador *Figures III*, de 1972, recorreu ao termo metalepse para designar uma passagem transgressiva de um nível narrativo a outro: a intrusão, por exemplo, do narrador ou do narratário extradiegético (a figura do leitor) na diegese ou então de personagens diegéticas em um universo metadieético e inversamente (Genette, 1972: 243-244). O conceito casava-se com outros reformulados por Genette (prolepse, analepse etc.), que nesse caso se baseou em Fontanier e na sua metalepse de autor, isto é, situação em que se atribui ao poeta um feito ou efeito que ele apenas narrou. Essa e outras formas de infringir níveis em princípio delimitados entram na categoria de metalepse narrativa.

O narrador de Saramago pode ser caracterizado de metaléptico em função daquele seu gesto frequente de se mostrar e de interferir na narrativa, interpelando o leitor e recorrendo a muitas digressões, ressalvas e autorreferências. Esse tipo de narração, que não lhe é exclusiva, rompe com o chamado:

Contrato ficcional, que consiste precisamente em negar o caráter ficcional da ficção. Esse contrato não engana ninguém, [...] mas rasgá-lo não deixa de ser uma transgressão que só pode prejudicar a famosa «suspensão voluntária da descrença» em benefício de uma espécie de cumplicidade, de uma piscadela para o leitor que remonta a uma tradição bastante antiga. (Genette, 2004: 23)¹⁰

Nas Literaturas de Língua Portuguesa, como já se antecipou, Garrett e Machado são grandes representantes dessa tradição, dessa versão literária da quebra da quarta parede. A «pena da galhofa» referida por Machado sintetiza esse tipo de escrita que brinca com as convenções e que põe em relevo o próprio discurso sobre a quebra da quarta parede, como já fazia Garrett em meados do século XIX – «já agora rasgo o véu, e declaro abertamente ao benévolo leitor [...]» (Garrett, 2010: 100) –, como Saramago continuou a fazer nos séculos XX e XXI, até o seu último romance: «enquanto o falso abel vai andando em direção à praça [...], atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes, dos sempre atentos [...]. Têm razão esses leitores» (Saramago, 2017: 39).

¹⁰ «Le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n'est dupe [...], mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité", au profit d'une sorte de complicité en clin d'œil dont la tradition remonte assez loin».

Nessas construções metalépticas, há um jogo de afirmação narrativa e mesmo de reivindicação, conforme Genette, da liberdade de invenção do romancista (Genette, 2004: 23). *Memórias póstumas* é um marco nesse sentido, cujo prólogo é destacado por Saramago no já citado texto dedicado a Machado. Considerado um ponto de virada na obra de Machado e na ficção escrita em Língua Portuguesa, *Memórias póstumas* admite a sua filiação a um certo estilo europeu, buscando assinalar, porém, a sua especificidade. Com *Brás Cubas*, Machado aprofunda um estilo marcadamente intertextual e provocador, assumindo os piparotes que dá no seu leitor: «a obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus» (Assis, 2008: 626). O narrador metaléptico de Machado destaca a ficcionalidade e mesmo a materialidade do texto, afirmando constantemente, com ironia e graça, o modo como se aproxima e se distancia da tradição a que remete:

Jumento de uma figa, cortaste-me o fio às reflexões. Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, nem o que fiz em Lisboa, na península e em outros lugares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar. Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida. [...] Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... (Assis, 2008: 655-656)

A metalepse ajuda a explicar aquela dupla «filiação» a que Saramago faz referência, isto é, o fato de que um escritor é ao mesmo tempo filho das suas leituras e de si próprio. Machado é exemplar disso, tendo viajado pela Europa dos seus escritores favoritos sem jamais tirar os pés dos trópicos; tendo dialogado com os seus pares, problematizado tradições literárias e reinventado o gênero romanesco, antecipando Borges, por exemplo, e outros que viriam a narrar o século XX.¹¹

¹¹ A esse respeito, remeto mais uma vez à introdução de Rocha (2005: xix-xxix). Em relação à metalepse na obra do bruxo do Cosme Velho, procurei demonstrar em outro estudo que ela é uma marca do seu diálogo com uma tradição anterior (Grünhagen,

Destacando as fronteiras e costuras do texto, a metalepse permite, portanto, colocar a narração em debate; ela tem um forte potencial metaficcional, ou metarreferencial, conforme Wolf, já que entra em questão mais de um tipo de discurso (Wolf, 2009: 50). A conhecida receita para romances (românticos) apresentada em *Viagens na minha terra* também permite ilustrar esse tipo de elaboração que, metalepticamente chamando o leitor para a cena, busca falar da oficina por trás da criação, incluindo os materiais tomados de empréstimo de terceiros:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. [...]

Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. [...]

Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico. Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas,

Um pai, – nobre ou ignóbil,

Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer as maldades,

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios, e centros.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul [...]. Depois vai-se às crónicas, tiram-se um pouco de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se...* (estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original. (Garrett, 2010: 120-121, grifo no original¹²)

Repare-se como o leitor não é citado como um ingrediente dessa receita, embora a ele se faça igualmente referência, em graus diferentes, na obra daqueles escritores franceses citados por Garrett. O leitor e a metalepse de forma geral vão ser ingredientes quase indispensáveis em romances que, como os de Garrett, Machado e Saramago, interpelam o gênero romanesco e que, em um olhar já retrospectivo, constituem um ponto de ruptura, um marco literário, ainda que essa criação ao mesmo

2020: 190-200).

¹² Segue-se a ortografia da edição crítica sendo citada.

tempo se inscreva em toda uma linhagem de rupturas.

É digno de nota o quanto esse tipo de metalepse, designada de retórica,¹³ marcou gerações de escritores de tradições tão variadas até o século XIX, sendo, porém, preterida ao longo do século XX em favor de recursos associados a outra fase de reinvenção do romance, como o monólogo interior e o fluxo de consciência. Não são esses, porém, os recursos que mais se destacam em Saramago: em vários níveis, os seus romances são uma forma de voltar no tempo. O que chama a atenção no Saramago de *Levantado do chão* em diante é que ele faz um uso sistemático da metalepse, nesse sentido se aproximando, em termos de narração, menos dos seus pares e da sua época, menos dos recursos narrativos dos movimentos literários que ainda faziam eco, do modernismo ao neorrealismo português, e mais daquela tradição retórico-metaléptica já antiga e que fez a fama de escritores oitocentistas escrevendo em português.

Por mais que tenha rejeitado diversas vezes essa categoria narrativa, Saramago recupera e reinventa a figura já quase *démodé* do narrador metaléptico que se diverte com digressões, que se mostra abertamente no texto, que comanda a narrativa como um maestro, interrompendo-a repetidas vezes, descrevendo e defendendo os seus próprios gestos.¹⁴ Nisso que se tem chamado de narração metaléptica, o discurso com frequência passa para o primeiro plano, tornando-se como que parte da história, a exemplo desta cena de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) em que a descrição dos movimentos das personagens dá lugar a uma reflexão sobre a pertinência de certas escolhas narrativas:

Salvador, reforçando com a sua diligência o novo propósito, Vou já mandar pôr um calorífero na sala, tocou a campainha duas vezes, apareceu uma criada que não era Lídia, como primeiro se viu e logo depois se confirmou, Ó Carlota, acende um calorífero e põe-no ali na sala. Se tais pormenores são ou não são indispensáveis ao bom entendimento do relato, é juízo que cada um de nós fará por si mesmo, nem sempre idêntico, depende da

¹³ Marie-Laure Ryan foi quem propôs a distinção entre metalepse retórica e ontológica; a primeira associa-se ao discurso, havendo uma interrupção da história que atinge níveis narrativos distintos, mas as figuras pertencentes a cada nível não cruzam a fronteira que as separa (como ocorreria na metalepse ontológica). Ryan sustenta que a metalepse retórica é a predominante na literatura anterior ao século XX, e outra forma comum desse tipo de metalepse é aquela em que o narrador interpela o leitor (Ryan, 2006: 204-211).

¹⁴ Aprofundo tanto o debate sobre o narrador de Saramago quanto a análise do seu estilo em outro trabalho (Grünhagen, 2023: 494-562).

atenção com que se estiver, do humor, da maneira de ser pessoal, há quem estime sobretudo as ideias gerais, os planos de conjunto, as panorâmicas, os frescos históricos, há quem preze muito mais as afinidades e contrariedades dos tons contíguos, bem sabemos que não é possível agradar a toda a gente, mas, neste caso, tratou-se apenas de dar tempo a que os sentimentos, quaisquer que sejam, abrissem e dilatassem caminho entre e dentro das pessoas, enquanto Carlota vai e vem, [...], enquanto Ricardo Reis pergunta a si mesmo se não terá parecido suspeita uma tão súbita mudança de intenção, primeiro disse, Vou sair, afinal fica. (Saramago, 2018c: 137-138)

Os tais pormenores e o tempo da sua descrição, diz-nos o narrador, são afinal importantes para as próprias personagens, mais até do que para o leitor ali convocado, que poderia vê-los como dispensáveis. Cruzam-se aqui os níveis do narrador, das personagens e do leitor, que ganha consistência na narrativa como se estivesse ali postado, assistindo simultaneamente ao desenrolar e à descrição da cena.

É certo que o leitor «benévolo», «amigo» ou «curioso», tantas vezes referido por Garrett e Machado, está menos presente em Saramago, embora a ele também se faça alusão direta, com alguma variação na apóstrofe. Temos, por exemplo, «o bom observador» e «os cétricos», em *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 2018c: 61, 215), «o leitor deste evangelho» e «pessoas curiosas, senão cétricas», em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (Saramago, 2018d: 214, 153), para além de outras alcunhas já citadas (como «senhores» e «meus senhores» em *Levantado do chão* e *Ensaio sobre a cegueira*). Repare-se como, já na maneira de se referir ao seu leitor, Saramago dá os seus próprios piparotes.

Outro dos principais indicadores de metalepse em Saramago é aquele pronome «nós», uma forma de convocar o leitor e associá-lo ao ato da narração, conforme Genette (2004: 24). O artifício é igualmente frequente em escritores como Machado («deixemos Rubião na sala de Botafogo», Assis, 2008: 763) e Garrett («voltemos ao nosso retrato», «voltemos, voltemos a página com efeito, que é melhor», Garrett, 2010: 247, 388) e contribui para a dinâmica metaléptica do cruzamento de fronteiras narrativas:

Enquanto desce a escada para o primeiro andar, tremem um pouco as pernas a Ricardo Reis, nem admira, a gripe costuma deixar as pessoas assim, muito ignorantes da matéria seríamos se cuidássemos que esse tremor é efeito dos pensamentos, ainda

menos daqueles que laboriosamente aí ficaram ligados, não é coisa fácil pensar quando se vai a descer uma escada, qualquer de nós pode fazer a experiência, atenção ao quarto degrau. (Saramago, 2018c: 202)

O alerta final insinua já um outro tipo de metalepse, designada de ontológica¹⁵: ele pode ser dirigido tanto a Ricardo Reis quanto a nós, leitores, que o acompanhamos, tornados parte daquela «experiência». Alguns teóricos poderiam dizer que o corte metaléptico seria mais dramático, e portanto ontológico, se a passagem de fronteiras fosse, metaforicamente, consumada, se o narrador, por exemplo, nos fizesse tropeçar ali na escada ao lado de Ricardo Reis, distraídos como estávamos com tantos pensamentos, os nossos, os do narrador e os do protagonista. É com base nessa ênfase na intensidade da passagem de fronteiras que os dois tipos de metalepse costumam ser diferenciados, e Genette sublinha que a sua metalepse figuracional é menos «forte»; temos «uma simples figura» e não uma ficção metaléptica «plena» (Genette, 2004: 24). No entanto, em alguns casos a delimitação pode ser sutil, sobretudo se a metalepse é analisada no contexto maior de uma obra: a frequência com que a metalepse retórica ocorre em Saramago cria um efeito transgressor potencializado, e o leitor, tantas vezes associado à narração, torna-se uma espécie de personagem do romance, muito capaz de tropeçar com o narrador e as personagens mesmo se não o vemos desenhado de corpo inteiro.

Além dos diversos tipos de interpelação metaléptica – do leitor, das personagens, da narrativa em si –, o jogo com a temporalidade é outro elemento destacado e que funciona como indicador de metalepse. Genette é quem dá o exemplo de outra cena de escada, já antiga, presente nas *Ilusões perdidas* (1837-1843), de Balzac: «enquanto o venerável clérigo sobe as ladeiras de Angoulême, não será inútil explicar a trama de interesses na qual ele estava prestes a pôr os pés» (Balzac, 1980: 550, *cf.*: Genette, 2004: 22).¹⁶ A pausa para a explicação do narrador justifica-se a partir de um acontecimento da diegese, e conjunções como «enquanto» costumam sinalizar essas ocorrências que se pretendem simultâneas,

¹⁵ Genette inicialmente não fez a distinção entre metalepse retórica e ontológica, embora ela esteja presente em seu livro de 2004 sobre o conceito, na reflexão sobre as metalepses figuracional e ficcional (Genette, 2004: 16-17), que corresponderiam, grosso modo, às metalepses retórica e ontológica de Ryan (Ryan, 2006: 247, nota 3).

¹⁶ «Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le lacis d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied».

pertencendo a níveis diferentes.

Acrescente-se ainda que a metalepse está muito associada ao insólito, um elemento destacado tanto na ficção de Machado quanto de Saramago, ambos criadores de personagens que de certa forma sobrevivem à morte e com ela se relacionam: o defunto autor de *Memórias póstumas*, que encontra «Natureza ou Pandora», uma «figura de mulher» que encarna ao mesmo tempo a vida e a morte (Assis, 2008: 633-634), pode ser comparado ao violoncelista que corteja a morte igualmente personificada em *As intermitências da morte* (2005). Ambos Machado e Saramago são exímios condutores de diálogos, que são narrados de maneira muito diversa, mas que têm em comum certo caráter inusitado e mesmo cômico. Podemos ver as suas personagens a conversar, por exemplo, com o céu, como em *Quincas Borba* (1891), ou com o teto, como em *Todos os Nomes* (1997):

O pobre diabo sentou-se, viu o que era, depois tornou a deitar-se, mas acordado, de barriga para o ar, com os olhos fitos no céu. O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo, nem os sapatos rotos, nem os andrajos [...].

– Afinal, não me hás de cair em cima.

E o céu:

– Nem tu me hás de escalar. (Assis, 2008: 797)

O Sr. José olha o teto e pergunta-lhe, Que poderei eu fazer a partir daqui, e o teto respondeu-lhe, Nada, [...] Não gosto do tom com que o dizes, soa-me a mau agoiro, A sabedoria dos tetos é infinita. (Saramago, 2015: 155)¹⁷

Com o seu caráter metaléptico e cômico, essas narrativas tão dadas à galhofa – e as *Viagens na minha terra* são outro grande exemplo – rompem ainda com aquelas convenções romanescas e críticas que exaltam o trágico em detrimento do cômico, que esperam que um grande romance irá purgar as nossas paixões e não nos fazer rir delas. É bem possível que a antiga oposição aristotélica entre tragédia e comédia (Aristotle, 1996: 8-10) ainda faça com que a primeira tenda a ser vista como mais artística, mais nobre, sendo, portanto, mais destacada nas leituras e adaptações de um autor. É isso que se depreende, por exemplo, das melancólicas adaptações para o cinema da obra de Saramago, que, em sua dramatização, praticamente excluem o riso e a ironia dos romances originais (veja-se o caso recente da adaptação de João

¹⁷ O diálogo é longo e repete-se mais de uma vez (ver também Saramago, 2015: 244-245).

Botelho de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 2020).

Não há dúvidas de que o insólito, o cômico e a metalepse têm ainda uma função crítica. A intertextualidade costuma ser outro elemento frequente em narrações metalépticas – destaque-se, por exemplo, a presença de referências bíblicas em Garrett, Machado e Saramago –, e aquelas ferramentas narrativas vão, portanto, servir à leitura dos intertextos recuperados. A metalepse é uma exposição dos artificios da ficção e da narrativa de maneira geral, nesse movimento convidando o leitor a prestar atenção e a reagir criticamente à história, às personagens, às referências e aos temas que lhe estão a ser apresentados. E é de convite mesmo que se trata, não raro enunciado nesses termos, como em *Viagens*, «leitor meu indulgente, não acuses, não julgues à pressa o meu pobre Carlos; e lembra-te daquela pedra que o Filho de Deus mandou levantar à primeira mão que se achasse inocente...» (Garrett, 2010: 267); como em *Memórias póstumas*: «imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas» (Assis, 2008: 634).

O episódio de *Memórias póstumas*, que não prescinde de humor, pode ser comparado àquele outro desfilar de séculos presente no capítulo vinte e dois de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em que Deus narra a história futura da religião, listando, como em Machado, uma série de misérias humanas. Mais para o final do capítulo, e já exaustas dos longos debates históricos, teológicos e éticos que as mantêm ali, as personagens se veem subitamente interrompidas na sua condição de personagens, como se fossem forçadas a levantar os olhos para fora da página em que estão ou como se, naquela barca em que se encontram, entrassem por um momento Fernando Pessoa, seus heterônimos e Saramago, ficando lado a lado com Jesus, Deus e o Diabo:

Então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças. (Saramago, 2018d: 390)

Trata-se de um exemplo emblemático de metalepse ontológica, pois há uma quebra logicamente impossível na hierarquia dos níveis narrativos. Aqui, uma voz externa se dirige diretamente às personagens, situação diferente da metalepse retórica, em que o narrador interrompe a história para falar *das* personagens e *da* narração em si (Ryan, 2006: 207) – a construção metaléptica mais frequente em Saramago e nos escritores oitocentistas citados. O elenco de personagens provindas de mundos tão diversos contribui para o efeito chamativo próprio da metalepse ontológica, que coloca frente a frente, mesmo que só por um instante, criadores e criaturas de planos e tradições em princípio alheios um ao outro: a mitologia bíblica, a heteronímia pessoana e, enfim, as vozes sem nome que, fantasticamente, unem e confrontam uns e outros. A metalepse permite, pois, chamar a atenção para a biblioteca e para as histórias sendo revisitadas por um autor.

Uma das epígrafes que Saramago elegeu para *O homem duplicado*, de um escritor britânico também muito estimado por Garrett e Machado, reforça a importância da biblioteca na formação do estilo dos escritores aqui aproximados, que criaram servindo-se de ferramentas, histórias e, por que não, pensamentos alheios: «acredito sinceramente ter interceptado muitos pensamentos que os céus destinavam a outro homem» (Laurence Sterne) (Saramago, 2002: 9).

O estilo metaléptico de Saramago, Garrett e Machado revela, enfim, a presença dos seus «outros», e um bom número de autores poderia ser incluído nessa tertúlia, de Camilo Castelo Branco (1825-1890) a José Cardoso Pires (1925-1998). Na senda de estudos recentes da estilística, reabilitada e renovada nos últimos anos, cabe destacar o quanto um estilo não pode mais ser entendido como a mera expressão de uma individualidade; trata-se, sim, de um construto que dialoga com a História da Literatura, que toma de empréstimo recursos já explorados por outros escritores, tornando-os seus e transformando-os.¹⁸

Conforme assinalado por John Pier e Jean-Marie Schaeffer, a metalepse é «a intersecção de todo um conjunto de questionamentos fundamentais relativos à narrativa de ficção» (Pier & Schaeffer, 2005: 9),¹⁹ do que resulta a sua pertinência para a análise de um autor como Saramago, que dela fez um uso programático e que não está sozinho em sua escolha pela narração metaléptica. Pilar del Río, que sempre foi uma leitora apai-

¹⁸ Para uma reflexão teórica sobre a noção de estilo defendida aqui, ver o recente estudo de Gilles Philippe, que é bastante crítico do que chama de «*modèle auteuriste*» (Philippe, 2021: 20-53).

¹⁹ «Le point de croisement de tout un ensemble d'interrogations fondamentales concernant le récit de fiction».

xonada, expressou certa vez a sua admiração quando descobriu a obra daquele que seria o seu futuro marido, dizendo que ele escrevia como «um clássico» (Pilar em Arias, 2000: 134).

Talvez Saramago tenha seguido parte daquilo que a receita irônica de Garrett deixa entrever, um gesto que tanto Garrett quanto Machado empreenderam à sua maneira, no seu próprio tempo: imitar e criar a partir de outros escritores e de outras tradições, tomar alguns dos seus figurinos de empréstimo e mesmo recuperar ‘palavrões’ e nomes velhos, pode ser, de fato, uma receita de sucesso.

Referências

- Aidoo, L. & Silva, D. F. (Eds.) (2016). *Emerging dialogues on Machado de Assis*. New York: Palgrave Macmillan;
- Arias, J. (2000). *José Saramago: o amor possível*. Lisboa: Publicações Dom Quixote;
- Aristotle (1996). *Poetics*. Trad. Malcolm Heath. Londres: Penguin;
- Assis, M. (2008). *Obra completa em quatro volumes*, v. I. Ed. A. Leite et al. (2. ed.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar;
- Balzac, H. (1980). *Illusions perdues*. Paris: Garnier;
- Courteau, J. (1999). *Ensaio sobre a cegueira*: José Saramago ou padre António Vieira. *Letras de Hoje*. 34 (4), 7-13;
- Dutra, P. (2019). Machado de Assis: Author of *Don Quijote* versus Brás Cubas: Author of *Memórias Póstumas*. *Chasqui*. 48 (2), 299-314;
- Garrett, A. (1840). *Discurso do Sr. Deputado pela Terceira J.-B. de Almeida Garrett, na discussão da Resposta ao Discurso da Coroa, pronunciado na sessão de 8 de fevereiro de 1840*. Lisboa: Imprensa Nacional. <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hnzgmc> (consultado em 30 nov. 2022);
- Garrett, A. (2010). *Viagens na minha terra*. Ed. O. P. Monteiro. Lisboa: INCM;
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil;
- Genette, G. (2004). *Métalepse: de la figure à la fiction*. Paris: Seuil;
- Gómez Aguilera, F. (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho;
- Grünhagen, S. (2020). Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa: metalepse em Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, 13 (29), 190-200;
- Grünhagen, S. (2023). *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago*. Lisboa/Coimbra: Fundação José Saramago/Centro

- de Literatura Portuguesa;
- Jubilado, O. (2012). Machado de Assis e Saramago: viagem irónica à Bíblia em busca da outra face da verdade. *Pensardiverso*, Universidade da Madeira, 3, 29-46;
- Philippe, G. (2021). *Pourquoi le style change-t-il?* Bruxelles: Les Impressions Nouvelles;
- Pier, J. & Schaeffer, J.-M. (Eds.). (2005). *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*. Paris: Ed. de l'EHESS;
- Rocha, J. C. C. (Ed.). (2005). *The Author as Plagiarist: The Case of Machado de Assis*. Portuguese Literary & Cultural Studies, n. 13/14, University of Massachusetts Dartmouth;
- Ryan, M.-L. (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press;
- Saramago, J. (1990). História e ficção. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 400, 17-20;
- Saramago, J. (2002). *O homem duplicado*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2015). *Todos os Nomes* (12. ed.). Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2016a). *Ensaio sobre a cegueira*. Alfragide: LeYa;
- Saramago, J. (2016b). *Memorial do convento*. Lisboa: Guerra e Paz;
- Saramago, J. (2017). *Caim* (13. ed.). Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2018a). *Deste mundo e do outro* (9. ed.). Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2018b). *Levantado do chão* (21. ed.). Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2018c). *O ano da morte de Ricardo Reis* (25. ed.). Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2018d). *O evangelho segundo Jesus Cristo* (35. ed.). Porto: Porto Editora;
- Sterne, L. (2003). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Books;
- Thimóteo, S. G. (2016). *Está lá tudo: a crónica e o cosmos de José Saramago*. Curitiba: Appris;
- Vieira, A. (1679). Sermam da Terceira Quarta Feyra da Quaresma, Na Capella Real. Anno 1669. *Sermoens do P.^e António Vieira, primeira parte*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 299-364. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4578> (consultado em 8 dez. 2022);
- Wolf, W. (Ed.). (2009). *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Studies in Intermediality 4. Amsterdam: Rodopi.