

Da descrição à estratégia de inclusão narrativa da gravura de Albrecht Dürer em

*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*

Odete Jubilado \*

Universidade de Évora

**Resumen**

En este artículo nos proponemos desarrollar una reflexión en torno a la relación entre la literatura y el arte que la novela de José Saramago, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, establece ya desde el *incipit* a través de la estrategia de la inclusión narrativa del grabado. Es nuestro objetivo mostrar cómo la descripción del grabado (écfrase) de Albrecht Dürer sobre la crucifixión, con la que la novela se inicia, funciona como un "modelo" que abre y contiene la narrativa futura que más tarde será objeto de una nueva descripción detallada en el *explicit*. Precisamente mediante la descripción del grabado, el *incipit* representa y construye el mundo ficcional, a través de la información variada que funciona como el punto de referencia para el lector. En realidad, la historia de Cristo sólo comienza en el segundo capítulo, con la concepción humana de Cristo, lo que nos lleva a afirmar que la novela empieza en cierto modo, por el fin, o sea, por la muerte de Cristo con la crucifixión.

**Palabras clave:** *incipit*, *explicit*, grabado, narrativa, descripción

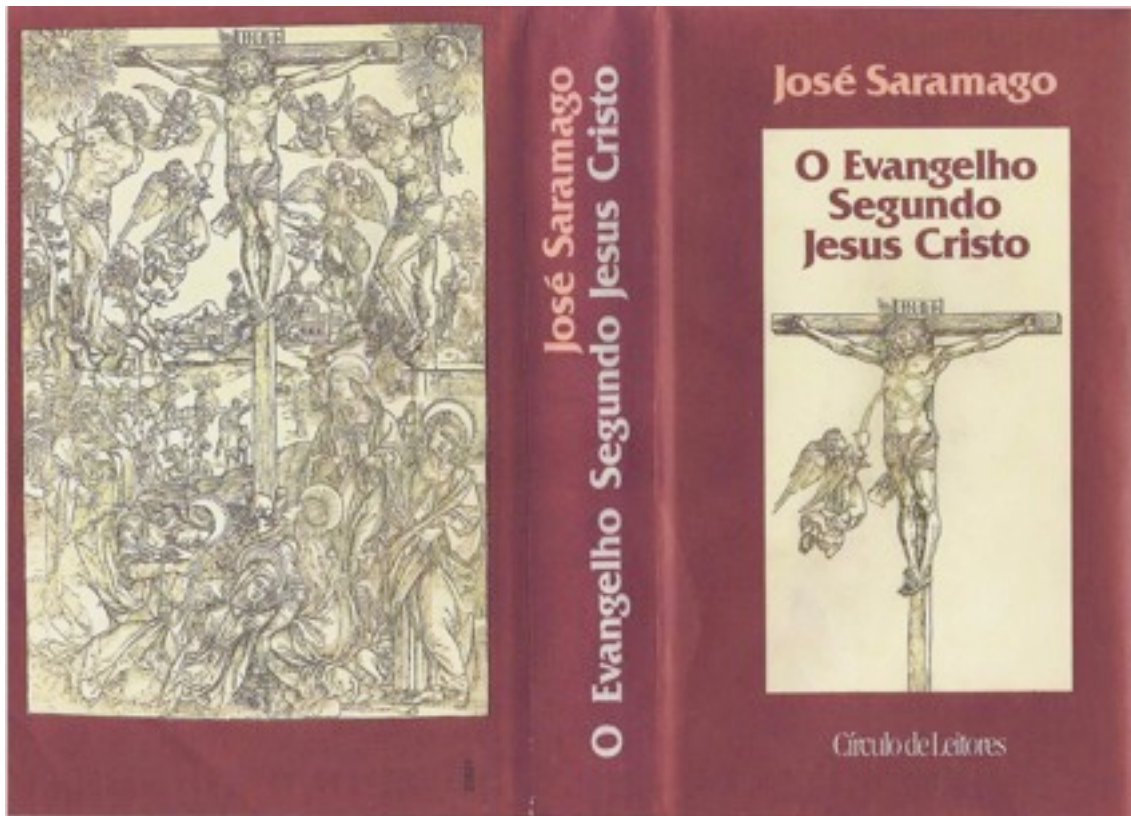
**Abstract**

This paper aims to provide some reflections about the relationship between literature and art that José Saramago's novel, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (*The Gospel According to Jesus Christ*), establishes early in the *incipit* through the strategy of narrative inclusion of the engraving. It is hoped that this article may show how the description of the engraving (ecphrase) by Albrecht Dürer depicting the crucifixion which opens the novel works as a model that opens and contains the future narrative that later will be the object of new detailed description in the *explicit*. It is exactly through the description of the engraving that the *incipit* represents and builds the fictional world through varied information that works as point of reference for the reader. In fact, Christ's story only begins in the second chapter with Christ's human conception, which may indicate that in a way the novel begins with the end, in other words, with Christ's death by crucifixion.

**Key Words:** *incipit*, *explicit*, engraving, narrative, description

---

\* Cita recomendada: Jubilado, O. (2008). "Da descrição à estratégia de inclusão narrativa da gravura de Albrecht Dürer em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.



Capa da Edição do Círculo de Leitores Saramago, J. (1991)

Il n'y a pas de vrai sens d'un texte

Paul Valéry

Titi, meus senhores... Eu não quis revelar ainda a Relíquia que vem aqui no caixotinho, porque assim m'o recomendou o snr. Patriarcha de Jerusalém... Agora é que vou dizer... Mas antes de tudo, parece-me bem pêllo explicar que tudo cá n'esta Relíquia, papel, caixotinho, pregos, tudo é santo!

Eça de Queiroz

A nossa proposta de leitura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*<sup>1</sup> de José Saramago visa desenvolver uma reflexão em torno da relação, que é possível estabelecer, entre literatura e arte assim como da sua pertinência para a leitura global do romance. Em primeiro lugar, debruçar-nos-emos sobre a gravura como paratexto do romance, na edição do Círculo de Leitores, procurando evidenciar a sua importância para a leitura do romance. Em segundo lugar, centrar-nos-emos na descrição/interpretação da gravura desenvolvida, pelo narrador, no *incipit* onde a orientação do olhar surge de modo significativo. Em terceiro lugar, em da gravura à narrativa, interessa analisar a descrição da gravura (écfrase) se Albrecht Dürer sobre a crucificação, que

<sup>1</sup> Para facilitar a citação do romance utilizaremos a seguinte abreviatura: *Evangelho...* (Saramago, 1991).

funciona como um ‘modelo’ que abre e contém a narrativa futura que, mais tarde, será objecto de nova descrição pormenorizada no *explicit*.

## 1. A gravura como paratexto

Ao manusear o romance de José Saramago, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, na sua edição de 1991 do Círculo de Leitores, o leitor não pode deixar de ser influenciado por todo o aparelho paratextual<sup>2</sup> do romance. Na verdade, a escolha dos elementos aduzidos não é gratuita, sendo produtora de sentidos na medida em que, *a priori*, permite captar a atenção do leitor e orientar a leitura e a compreensão do texto, estabelecendo através do paratexto o primeiro contacto entre o autor (nomeadamente pela presença do seu nome na capa e pela escolha do título do romance) e o leitor.

Assim, a encenação paratextual não só cria um conjunto de expectativas no leitor, que poderão despertar nele o desejo de ler, mas também permite desenvolver condições favoráveis à leitura, ao motivar a de determinado livro em detrimento de outro, preparando e condicionando o leitor para o modo particular de leitura solicitado, por exemplo, pela menção ao género “romance”. A indicação de género constitui, desde logo, de certo modo, uma orientação de leitura, confirmada ou não pelo relato, na medida em que esta menção leva o leitor —dotado de uma memória cultural e detentor de uma certa competência narrativa— a antecipar atitudes relativas a certo tipo de narrativas, assim como a estratégias que usualmente as caracterizam.

Além disso, postular a cooperação do leitor como condição para a realização plena e a actualização de um texto é partir do princípio de que o leitor participa do conjunto de saberes e convenções requisitados pela cooperação textual. Significa isto que a orientação do leitor assume contornos vários, manifestando-se, em primeiro lugar, através de todo o aparelho paratextual com o qual a leitura interage, de forma mais ou menos trabalhada. Colocar o enfoque no paratexto equivale também a questionar-se sobre o que se entende por paratexto, o que nos leva a convocar e a utilizar aqui evidentemente a definição de Gérard Genette de “Paratexte” de *Seuils* (1987:7-8): “(...) Le paratexte de l’oeuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public (...)”. Genette define efectivamente o paratexto como um *seuil*, isto é, um espaço limiar: “(...) une zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte), ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte) (...)”. Deste modo, o paratexto, e em particular a parte a que chama “péritexte” (peritexto), é

---

<sup>2</sup> Veja-se ainda o nº69 da revista *Poétique* (1987), especialmente dedicado ao estudo de elementos paratextuais como as epígrafes e os títulos entre outros, como o indicia o seu título *sui generis* “Paratextes” cuja apresentação esteve a cargo de Gérard Genette.

então um lugar de passagem no texto (mais do que em direcção ao texto), cuja delimitação é muito problemática.

Comecemos justamente por observar o romance como objecto paratextual, escolhendo para o efeito a edição do Círculo de Leitores, em detrimento da edição da Editora Caminho<sup>3</sup>, pela importância de que se reveste justamente o seu aparelho paratextual. Na edição do Círculo de Leitores, mais concretamente, na sobrecapa de José Antunes, o leitor depara, logo na capa, com um detalhe da gravura em madeira de Albrecht Dürer (1471-1528) a *Crucificação*, que pertence à série de gravuras “A Grande Paixão” (1510), e onde se vê Jesus Cristo na cruz e um anjo que com um cálice recolhe o seu sangue. Só na contra-capas, o leitor acede a toda a gravura do artista alemão, reconhecendo facilmente o detalhe apresentado na capa.

Ora, tanto a presença da gravura na “zona paratextual” do romance como os excertos da entrevista com José Saramago, sobre o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, conduzida por José Viegas e publicada na revista *Ler* em 1991, chamam a atenção do leitor para a gravura, contribuindo para sublinhar a sua importância para a leitura do romance. A análise do aparelho paratextual torna-se assim, particularmente pertinente em relação à edição do Círculo de Leitores deste romance na medida em que confronta o leitor com a gravura antes de este abrir o livro e iniciar a sua leitura, mostrando, desde logo, a sua importância e a sua mais-valia para a interpretação do romance. Note-se que, de certa forma, a colocação estratégica da gravura de Albrecht Dürer, na sobrecapa do romance, faculta ao leitor a possibilidade de ler o romance com a gravura, ou seja, funciona como um primeiro convite à inclusão da gravura na narrativa. Na verdade, este convite implícito no paratexto do romance torna-se explícito no *incipit* do romance, onde justamente o leitor depara com a descrição da gravura que mais facilmente reconhece graças ao paratexto. Assim, a presença da gravura, no paratexto do romance, oferece ao leitor a possibilidade de ler o romance, observando e analisando a gravura, o que aumenta o prazer da leitura.

Efectivamente, tanto a gravura como os excertos da entrevista, que constam da sobrecapa, assim como aliás o próprio título do romance e até as duas epígrafes dão indicações preciosas ao leitor antes que este comece a leitura propriamente dita do romance. Estes elementos funcionam justamente como indicações liminares e comentários do romance em questão. Neste sentido, o paratexto não só fornece ao leitor indicações valiosas sobre a natureza do livro, como também o ajuda a posicionar-se numa perspectiva e antecipação da leitura. Se não vejamos, o título, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, evidencia desde logo uma clara remissão intertextual, não constituindo aliás um caso único na produção romanesca saramaguiana se pensarmos noutros títulos como, por exemplo, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ou *A Caverna*. Efectivamente, o

---

<sup>3</sup> Note-se que, na edição da Editora Caminho, apenas consta a repetição de uma das epígrafes de *Evangelho...*, a de Lucas, na contra-capas, o que aliás também é uma prática recorrente noutros romances de José Saramago.

título do romance deve ser lido à luz dos Evangelhos, isto é, da doutrina de Jesus Cristo contida nos quatro livros do *Novo Testamento*, constituindo uma clara remissão intertextual.

É de salientar que estas remissões intertextuais do aparelho titular são ainda evidenciadas e corroboradas frequentemente por outro elemento paratextual também relevante nos romances saramaguianos, as epígrafes. Ora, estes elementos do paratexto desempenham um papel fundamental na relação que o leitor estabelece com o romance. Deste modo, elementos paratextuais como o título e as epígrafes avançam sem dúvida linhas de leitura relevantes para a leitura do romance, de que constituem, de certo modo, uma primeira interpretação e/ou um primeiro comentário possível e talvez desejável, dado que evidenciam uma diversificação do saber textual do autor.

Assim, a primeira epígrafe de *Evangelho...* é uma citação do início do prólogo do *Novo Testamento* atribuída a Lucas, enquanto a segunda epígrafe pertence a uma voz-outra, desta vez Pilatos. As duas epígrafes funcionam como indícios para o leitor, corroborando desta forma o título do romance.

A propósito das epígrafes, e nomeadamente da sua função<sup>4</sup> nos romances saramaguianos, relembremos a resposta dada por José Saramago a Carlos Reis nos seus *Diálogos com José Saramago*. Veja-se em particular o “V Diálogo – Sobre géneros literários”:

CR - *Vamos às epígrafes. Você é prolífico em epígrafes, muitas delas inventadas por si, algumas vindas de um misterioso Livro dos Conselhos que muita gente já levou a sério, há também uma epígrafe de Ricardo Reis... Qual é a função que você atribui às epígrafes nos seus romances?*

JS – (...) é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que está contido numa epígrafe. Como ambas são minhas, a epígrafe e o romance, desenvolvo-o a partir de uma proposta que seria o aproveitamento de uma citação de outro autor. Eu diria que a epígrafe me ajuda, no sentido de que ela é já uma proposta: é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de batalha onde depois a narrativa se vai desenvolver (...) Tirando o caso d’ *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em que as citações não são minhas, normalmente aparecem-me de um Livro dos Conselhos, inexistente, de facto. (...) Se calhar tudo isto é um pouco borgiano, suponho eu, com todo o jogo de referências e de citações e de falsas citações, até (Reis, 1998: 121-122)

Neste excerto, Saramago tece considerações sobre as epígrafes e sua função na sua produção romanesca, avançando pistas para o seu funcionamento global. Assim, as epígrafes encerrariam uma ideia pessoal, uma proposta de que o romance partiria. Segundo José Saramago, não se trata tanto ou apenas de aproveitar “uma citação de outro autor”, mas sim de forjar uma citação atribuída a um livro imaginário. Note-se que Saramago é exímio em “inventar” (propositadamente) epígrafes apócrifas, cuja autoria não assume (ou pelo menos assim parece ser, em jogo efectivamente algo borgiano).

Ora, as epígrafes saramaguianas ostentam deste modo uma alteridade onde o autor empírico é concebido como “outro”, mas também contribuem, como aliás os títulos, para evidenciar a

---

<sup>4</sup> Sobre a epígrafe, nomeadamente a etimologia da palavra, os tipos de epígrafes (alógrafa e autógrafa) e as suas funções, veja-se Carlos Reis e Ana C.M. Lopes (1994:124-125) ‘epígrafe’.

presença do autor empírico, na medida em que estas “margens do texto” são efectivamente da responsabilidade do autor, como sublinha com toda a justeza Helena Buescu:

Uma coisa é, entretanto indubitável: é do autor, e não rigorosamente do narrador (como quer Genette) que falamos quando nos situamos ao nível das epígrafes ou em geral da peritextualidade. Só um autor pode trabalhar as “margens” do texto como lugares de fronteira entre a existência de um objecto e a sua produção sócio-cultural (1998:73-74).

Com efeito, o aparelho paratextual (não só a sobrecapa com a gravura total ou parcial, a titulação mas também as epígrafes delimitadas enquanto outras vozes) guia o leitor para o tipo de relação a estabelecer com a obra de que elas constituem, de certo modo, o primeiro indício de leitura. Assim, através da epígrafe, “citation par excellence, la quintessence de la citation” (Compagnon, 1979:337), o narrador cita, no sentido em que convoca, uma outra voz com a qual estabelece uma relação que lhe permitirá dizer, ou melhor, referir o mundo fictício que o leitor terá de pressupor para que se concretize a leitura. Deste modo, a epígrafe manifesta uma alteridade que resulta do diálogo fictício estabelecido através da atribuição das epígrafes a outros autores, o que contribui para convocar a voz do outro, distinguindo-a no entanto da voz própria.

Como vimos, o aparelho paratextual é investido de uma funcionalidade que aparece associada à orientação da leitura do romance. Esta manifesta-se a partir de alguns elementos pertencentes à peritextualidade como o título, na sua articulação, com elementos como a epígrafe, o *incipit* e o *explicit*, que remetem para as “fronteiras da narrativa”, como lhe chamam Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994: 416). Partindo do paratexto, o leitor poderá assim ler o romance, com ou sem a gravura representada na sobrecapa. No entanto, a leitura do romance torna-se mais produtiva se o leitor considerar a gravura de Albrecht Dürer que é convocada logo no paratexto e depois no *incipit* do romance, que se abre sobre um espaço, essencialmente, pictórico como procuraremos demonstrar em seguida.

## **2. Da descrição/interpretação da gravura**

Se por um lado o *incipit* (do latim “incipere”- começar) surge como zona de transição, entre o silêncio e a palavra; uma vez concretizado o contacto entre o destinador (o autor) e o destinatário (o leitor), verifica-se a passagem de um espaço não fictício para um espaço fictício, onde se movem as personagens que o romance encerra. Por outro lado, o *incipit* preenche três funções: informa, capta a atenção do leitor e propõe um pacto de leitura na sequência, ou não, daquilo que já o título do romance anuncia ao leitor, enquanto o *explicit* confirma ou infirma determinadas hipóteses interpretativas desenvolvidas durante a leitura e também sugeridas, ou não, pelas epígrafes.

É, na verdade, mediante a descrição da gravura que o *incipit* representa e constrói o mundo ficcional, através de informações variadas que funcionam como pontos de referência para o leitor. Não deixa de ser significativo o facto de *Evangelho...* começar pelo fim, ou seja, pela morte de uma das personagens principais do romance. “Começar pelo fim” seria então abrir a narração sobre o *explicit* da história contada, retomando depois o fio condutor cronológico dos acontecimentos. Começar pelo fim implica assim modificar as expectativas do leitor, dado que, à partida, já não será a sua vontade de saber o fim da história que irá motivar a sua leitura visto que já conhece o fim. Neste caso, o que irá motivar a leitura será um possível entendimento do que levou a este acontecimento final. Assim, verifica-se uma alteração das expectativas do leitor perante o romance, criando-se uma série de acontecimentos, aventuras e enigmas que só serão solucionados no fim.

Na realidade, da crucificação de Cristo, com que deparamos no paratexto do livro, é posteriormente desenvolvida uma descrição no *incipit* do romance que não se limita a uma simples descrição dado que não se limita a descrever, também interpreta a gravura. Um confronto entre a gravura e a sua descrição evidencia assim uma série de juízos de valor e comentários judicativos que o leitor reencontra depois no decorrer da narrativa. Trata-se assim não só de descrever uma gravura ao leitor mas também da apropriação da gravura para a reinterpretar à luz de uma nova (re)leitura da mesma que se manifesta numa (re)escrita do texto religioso<sup>5</sup> que o romance manifesta. Além disso, a presença da gravura na sobrecapa reitera de certa forma a (re)leitura e (re)escrita irónica, que é feita dos Evangelhos e que está de acordo com o seu funcionamento na narrativa, dado que também ostenta a inversão cronológica dos factos bíblicos ao centrar-se na crucificação com que também abre justamente o *incipit*. Deste modo, tanto a gravura como o *incipit* insistem no fim da história, começando pelo seu fim.

A descrição da gravura, à semelhança da narrativa, destaca a humanização de Jesus, conferindo-lhe sentimentos humanos e, por isso, falhas imputáveis aos seres humanos. Tal como na gravura Jesus estava no centro, o que é revelador da sua importância como elemento fundamental da mesma, também na narrativa a centralidade de Jesus é veiculada pelo facto de se tratar de uma personagem principal. Com efeito, Jesus está no centro da narrativa, funcionando como uma espécie de elo principal a que estão ligados os vários acontecimentos. Assim, se explica a narração da sua vida e das várias fases, pelas quais vai passando, que nos são contadas, insistindo-se nas suas dúvidas e medos humanos, o que, de certa forma, contribui para dessacralizar esta figura sagrada perante o leitor. Consegue-se assim uma aproximação do leitor que passa, inclusive, por uma possível identificação do mesmo com a personagem principal do romance pela sua condição humana, extremamente valorizada no decorrer da narração. A humanização do divino manifesta-se justamente na relação estabelecida entre Jesus e Deus que

---

<sup>5</sup> A propósito da reescrita do discurso religioso e da paródia do sagrado veja-se o nosso estudo: Jubilado (2000).

são descritos como seres humanos que, por isso, possuem os defeitos e as virtudes dos humanos. Jesus é assim tratado como um homem comum, isto é, como mais um crucificado num tempo de crucificações.

Como já avançámos anteriormente, o *incipit* de *Evangelho...* resulta de uma descrição/interpretação que é feita da gravura de Albrecht Dürer, *Crucificação*, pelo narrador. Valerá a pena salientar, em primeiro lugar, que o leitor depara com uma descrição, que se aparenta, pelo menos inicialmente, à descrição de um quadro cujo nome e autor não são veiculados ao leitor. Com efeito, assistimos à descrição daquilo que, só mais tarde, descobrimos ser uma gravura como se pode ver neste excerto: “fazendo companhia, neste lado da gravura, a um homem novo” (Saramago, 1991: 17). No entanto, já antes, aparecem disseminados vários indícios que apontam para a descrição de uma gravura, nomeadamente quando nos é dito que “tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores e menores, destas iconografias” (Saramago, 1991: 15). Mais tarde, insiste-se na “diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que obviamente serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada” (Saramago, 1991: 16).

Sabemos assim que o *incipit* resulta da leitura de uma gravura que nos é descrita em pormenor e são vários os indícios que remetem para a gravura tais como a referência ao “grau de divulgação” de certas “artes maiores e menores” (Saramago, 1991: 15) como, por exemplo, as gravuras que eram muito difundidas naquela época, destinando-se a ser vendidas ao povo, que na sua maioria era analfabeto. O segundo indício aponta para a referência ao “gravador” (Saramago, 1991: 16) e à sua técnica, insistindo no “traço mais leve”, enquanto o último desvenda ao leitor a verdadeira natureza do objecto descrito: uma gravura. Para a descrição detalhada da gravura e a sua organização espacial remetem vários elementos, tais como o uso de conectores espaciais: “num dos cantos superiores do rectângulo”, “à esquerda”, “por baixo do sol” (Saramago, 1991: 13) que contribuem para delimitar e especificar o espaço descrito. Os elementos citados permitem, ao leitor, acompanhar o olhar do narrador que observa a gravura e a vai simultaneamente descrevendo e interpretando através dos seus comentários judicativos e irónicos. Com efeito, são tecidos vários comentários à medida que é efectuada a descrição da gravura, tais comentários questionam e problematizam, mas também visam alertar e preparar o leitor para uma leitura ‘outra’ dos Evangelhos, não forçosamente coincidente com a veiculada.

Note-se que a descrição começa por evidenciar a figura geométrica da gravura, um rectângulo, nos limites espaciais do qual estão dispostos os vários elementos descritos. O leitor segue, a par e passo, o olhar do narrador que está, supostamente, a descrever o que está a ver; de facto, o leitor é também incorporado na descrição pela menção explícita à orientação do seu olhar “o sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha” (Saramago, 1991: 13). A importância do olhar é aqui produtora de sentido se tivermos em conta que o mesmo é convocado tanto para ler como para ver/observar a gravura que é descrita, isto é,



inscrita no espaço do romance. Na realidade, o leitor lê a descrição da gravura, que é efectuada pelo narrador, como se ele estivesse simultaneamente a ler a descrição e a observar a gravura, lembremos que o convite é aliás deixado ao leitor logo no paratexto da edição do Círculo de Leitores que lhe faculta uma reprodução da gravura na contra-capa.

A descrição começa assim pela esquerda, descrevendo, a partir do sol e num movimento descendente (“por baixo do sol”), todos os elementos da gravura, começando por um dos três homens crucificados. Em seguida, a descrição é orientada para a “parte inferior” da gravura, sendo descritas outras personagens masculinas da gravura como José de Arimateia, João ou ainda personagens femininas como as Marias e Maria Madalena. Em seguida, a descrição da gravura continua, num movimento agora ascendente, até ao segundo crucificado, o “Mau Ladrão” que, ao contrário do “Bom Ladrão”, olha para baixo. A orientação do movimento continua a ser ascendente “Por cima dele (...) vemos a lua (...) que em frente está” (Saramago, 1991: 17), estabelecendo-se um movimento horizontal entre os dois cantos da gravura, entre o sol (à esquerda) e a lua (à direita) mas também entre os dois crucificados (o Bom e o Mau Ladrão). Efectivamente, o movimento horizontal permite estabelecer uma comparação baseada não só nas diferenças mas também nas semelhanças entre os dois astros (o sol e a lua) e entre os dois crucificados. Veja-se, por exemplo, a comparação entre os dois crucificados em que se realça a diferença estabelecida entre ambos: “levanta ao ar um segundo homem nu, atado e pregado como o primeiro, mas este é de cabelos lisos (...) ao contrário do ladrão do outro lado” (Saramago, 1991: 17). A diferença manifesta-se ainda, no caso dos dois ladrões, pela orientação do olhar. O olhar para cima (num movimento ascendente) em relação ao “Bom Ladrão” e o olhar para baixo (num movimento descendente) no que diz respeito ao “Mau Ladrão”.

Respeitando a gravura, a descrição continua horizontalmente, centrando-se agora “no horizonte, ao fundo” (Saramago, 1991: 18), onde se aponta para elementos que funcionam como uma espécie de ‘pano de fundo’ da gravura como as “torres e muralhas, uma ponte levadiça sobre um fosso”, ou ainda, “e lá por trás” com a referência às “asas paradas de um moinho (...) aos quatro cavaleiros de elmo (...) ao soldado de infantaria (...) aos dois outros militares”. O movimento da descrição torna-se de novo ascendente para descrever os quatro anjos “Por cima destas vulgaridades de milícia cidade murada pairam quatro anjos” (Saramago, 1991: 18) e o último crucificado, Jesus, que está no centro da gravura. A descrição centra-se agora em Jesus, continuando o movimento ascendente até ao “cartaz escrito em romanas letras que o proclamam Rei dos Judeus” e a “coroa de espinhos” (Saramago, 1991: 18). Estabelece-se de novo um movimento horizontal entre o crucificado Jesus e os outros dois crucificados com os quais é comparado “Não goza Jesus de um descanso para os pés, como o têm os ladrões” (Saramago, 1991: 19), referindo-se a ausência de suporte para os pés. Regista-se assim, mais uma vez, uma comparação pela diferença, neste caso de situação, entre os crucificados comparados. Note-se que à semelhança daquilo que acontecera com os outros movimentos horizontais, já referidos,

também aqui o movimento horizontal permite colocar, lado a lado, dois elementos que em seguida são comparados. O movimento torna-se agora descendente a partir do sangue que jorra da ferida de Jesus, centrando-se a descrição em elementos como “um crânio, e também uma tibia e uma omoplata” (Saramago, 1991: 19), como se a descrição seguisse o movimento do sangue que jorra para baixo. O movimento termina com um breve regresso ao ‘pano de fundo’ “lá atrás” (Saramago, 1991: 19), onde estavam os cavaleiros, para focar agora uma personagem que se afasta — “um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado” (Saramago, 1991: 19)— e a que regressaremos no último ponto da nossa proposta de leitura.

A descrição é assim efectuada em vários movimentos verticais, descendentes e horizontais, mas também ascendentes e horizontais. Todos estes movimentos contribuem para atribuir à descrição da gravura uma certa dinâmica dado que os movimentos apontam para a orientação do olhar de quem observa que começa por observar a gravura da esquerda para baixo (movimento vertical descendente), da esquerda para a direita (movimento horizontal), da direita para cima (movimento vertical ascendente), da direita para a esquerda (movimento horizontal), da esquerda para a direita (‘pano de fundo’), da direita para baixo (movimento vertical descendente), da esquerda para a direita (movimento horizontal - ‘pano de fundo’). Ora, como sabemos, a orientação do olhar nunca é inocente nem gratuita dado que implica uma opção interpretativa mas também narrativa diferente até porque “Tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível” (Saramago, 1991: 20). É justamente com base na gravura, mas também a partir dela, que se irá desenvolver a narrativa, isto é, a “única história possível”.

### **3. Da gravura à narrativa**

Valerá também a pena referir que a técnica usada para a leitura da gravura é a mesma do que aquela que será usada para comentar os Evangelhos durante a narrativa. De facto, tal como a gravura também os textos sagrados serão (re)interpretados, ou seja, questionados e alterados, sendo deles proposta uma (re)leitura “outra”, apesar de verosímil dos factos históricos e religiosos relatados. Tal (re)leitura está alicerçada na veia irónica de um narrador que lê tanto a gravura como os Evangelhos à luz de um contexto outro, ou seja, diferente daquele em que a gravura e os Evangelhos foram produzidos.

Ao ler o *incipit* de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, deparamos à partida com um tipo de funcionamento desta “fronteira da narrativa” que se caracteriza por uma breve apresentação do local da acção, das principais personagens (nomeadas ou não individualmente), das principais linhas de acção, e cuja “primeira unidade” nos parece poder coincidir justamente com o primeiro capítulo do romance. Este tipo de *incipit*, comum a outros romances saramaguianos

como *Levantado do Chão*, *História do Cerco de Lisboa*, ou ainda *Todos os Nomes*, situa o leitor, dá informações, filtra a presença do narrador, exibindo o carácter ficcional do texto, implicando normalmente um certo grau de ruptura com o capítulo seguinte, na medida em que evidencia, através de um enquadramento ainda relativamente estático, um começo mais progressivo da história contada, cujo cenário é gradualmente montado. De facto, este tipo de *incipit* estabelece com a história contada relações implícitas que por vezes só a leitura total do romance virá esclarecer. Assim, os *incipit* de *Levantado do Chão*; *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Todos os Nomes* abrem com a descrição de um espaço configurado como paisagem natural e humana, no primeiro, ou como pictórico e simultaneamente religioso no segundo, através da descrição da gravura de Albrecht Dürer.

Observemos agora o *incipit* de *Evangelho...*, que começa com a leitura pessoal e subjectiva efectuada por um narrador muito presente (através dos seus comentários judicativos e das suas explicações) da gravura de Albrecht Dürer sobre a crucificação. A presença desta última, articulada com o título, indicia ao leitor que o romance irá à partida contar a história de Cristo. No decurso do primeiro capítulo, constituído também aqui por um único extenso parágrafo, o leitor depara com a descrição (écfrase) da gravura como “modelo” que abre e contém a narrativa futura, e que mais tarde será objecto de nova descrição pormenorizada. Maria Alzira Seixo (1999:117) refere-se aliás à importância daquilo que considera “a tendência ekfrástica” de José Saramago a propósito da “decisiva descrição do quadro que inicia *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* mas também em relação a *Manual de Pintura e Caligrafia*”. É justamente mediante a descrição da gravura que o *incipit* representa e constrói o mundo ficcional, através de informações variadas que funcionam como pontos de referência para o leitor, o que ocorre no caso da presença de personagens, designadamente Maria “a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas (...) mãe de Jesus” (Saramago, 1991: 15), Maria Madalena e Jesus Cristo.

No entanto, a história de Cristo propriamente dita só tem início no segundo capítulo, com a concepção humana de Cristo, o que nos leva a afirmar que o romance começa, de certo modo, pelo *explicit* da sua história, isto é, pela morte de Jesus Cristo, para logo no segundo capítulo ser retomada a ordem cronológica da narração. Assim, o desenvolvimento do romance poderia funcionar como uma analepse da vida de Jesus desde a sua concepção até à sua morte, ostentando uma circularidade visto que o romance termina como começa, pela crucificação de Cristo, o que aliás a presença da gravura, no paratexto do romance, também reitera dado que a crucificação é repetida tanto na capa (o detalhe da crucificação) como na contra-capas (a totalidade da gravura com a crucificação). Desta forma, o *explicit* do romance está de acordo com as expectativas criadas pelo *incipit*, que já indiciava a morte de Jesus. Note-se ainda que a interpretação da gravura, efectuada pelo narrador, diverge da do artista alemão, dado que a interpretação do narrador descarta a presença das mulheres, centrando-se essencialmente no

diálogo de Jesus com Deus. As últimas linhas do *explicit* salientam, de facto, a divergência entre a descrição inicial da gravura de Dürer no *incipit* e a sua leitura no *explicit*, designadamente através da presença, em ambas as extremidades do romance, de um elemento comum: “o homem do balde e da cana”. Assim, temos no *incipit*:

*um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado. Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contém água com vinagre (Saramago, 1991: 19) [itálicos nossos].*

Existe, no entanto, uma outra fronteira a transpor, a do *explicit*, que resulta do processo inverso, isto é, desta vez a transposição do espaço fictício para o espaço não fictício pelo leitor. No *explicit*, este elemento é retomado da seguinte forma:

*Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro (Saramago, 1991: 444-445) [itálicos nossos].*

Enquanto o primeiro excerto se caracteriza por um discurso essencialmente descritivo, onde se destaca a dificuldade da observação da gravura através da insistência nos modalizadores discursivos (“Na extremidade da cana *deve haver* uma esponja, *é difícil ver daqui*, e o balde, *quase apostaríamos*, contém água com vinagre”), o segundo excerto manifesta um discurso claramente narrativo e mais assertivo, que incorpora a representação de alguns elementos da gravura de Dürer na narrativa. O homem da gravura ganha vida no *explicit*, ao ser incorporado à narração da crucificação de Jesus: “Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios”. Neste caso, já não se trata de uma mera descrição da gravura mas da sua incorporação na narrativa, através de um elemento comum, “o homem do balde e da cana”. Valerá ainda a pena salientar que esta se manifesta também pela alteração efectuada entre quem observa e quem é observado. Na realidade, no *incipit*, que abre sobre a gravura, o narrador observa “o homem do balde e da cana” que se afasta; por seu lado no *explicit*, quem observa “o homem do balde e da cana” é a personagem Jesus (“e então olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro”), o que poderá ser interpretado como estratégia de inclusão narrativa da gravura, cujos comentários e perspectivação são deste modo directamente assumidos pela personagem.

Note-se ainda que a inclusão da gravura na narrativa, efectuada através do homem, também está patente na sua descrição mais pormenorizada no (“Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita”) do que no *explicit*, onde um homem “se afastava com um balde e uma cana ao ombro”. Atente-se ainda na água e no vinagre presentes quer no *incipit* quer no *explicit*, remetendo desta feita para episódios canónicos na descrição da Paixão de Cristo. De facto, o vinagre é o líquido resultante da fermentação acética do vinho, este último representando o

sangue de Cristo na religião cristã, e é justamente sobre ele que encerra a narrativa: “Já não chegou a ver posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava” (Saramago, 1991: 445). É também para o sangue que aponta o detalhe da gravura, colocado na capa, onde o sangue de Cristo jorra para um cálice que um anjo segura.

A descrição efectuada, a que já aludimos, remete assim para os quatro anjos da gravura “sendo dois dos de corpo inteiro, que choram, e protestam, e se lastimam, não assim um deles, de perfil grave, absorto no trabalho de recolher numa taça, até à última gota, o jorro de sangue que sai do lado direito do Crucificado” (Saramago, 2001: 18). O leitor atento, que fez a opção de ler a descrição confrontando-a com a gravura, representada no paratexto, verifica justamente uma diferença entre a descrição e a gravura em relação ao detalhe do anjo que recolhe o sangue. A diferença reside justamente no facto de o sangue, que jorra “do lado direito do Crucificado” (Saramago, 2001: 18), não estar, na realidade, à direita de quem observa a gravura, ou seja, o leitor/observador mas à esquerda, o que não deixa de ser significativo se tivermos em conta, mais uma vez, a orientação do olhar e o jogo desenvolvido entre quem observa e quem é observado.

Em suma, à semelhança do título, e aliás em articulação com ele, a gravura de Albrecht Dürer, colocada estrategicamente na capa e contra-capas do romance, isto é, no seu paratexto, oferece ao leitor uma leitura possível de *Evangelho...* mas também dos Evangelhos. Esta leitura dos Evangelhos começa aliás por ser esboçada na descrição que é desenvolvida da gravura no *incipit*. Da mesma forma, ao convocar a gravura no *incipit* e no *explicit* do romance, ou seja, nas suas fronteiras, procura-se, por um lado, propor uma leitura alternativa dos Evangelhos, que se manifesta justamente numa história possível que funciona como um ‘modelo’ que abre e contém a narrativa futura. A gravura funciona assim como um ‘modelo’, uma espécie de fio condutor da narrativa que será desenvolvida e cujo *explicit* é desde logo revelado ao leitor tanto no paratexto (com a representação da crucificação) como no *incipit*. Neste sentido, a gravura é incorporada na narrativa, com a qual interage, o que, de certo modo, contribui para sublinhar a porosidade das fronteiras entre literatura e arte.

## **Bibliografia**

- Buescu, H. (1998). *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Concepções, Teorias*. Lisboa: Cosmos.
- Buescu, H. et alii (2001). *Floresta Encantada-Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Compagnon, A. (1979). *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*. Paris: Seuil.

- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Jubilado, M. O. S. (2000). *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irónica?*. Lisboa: Vega.
- Kermode, F. (1967). *The Sense of an Ending. Studies in Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Lungo, A. del (1993). "Pour une Poétique de l'Incipit", *Poétique*, 94: 131-152.
- Lungo, A. del (2003). *L'Incipit Romanesque*. Paris : Seuil.
- Madruça, M. C. (1998). *A Paixão Segundo Jesus Cristo. A Paixão do Verbo e o Verbo da Paixão*. Porto: Campo das Letras e Profedições.
- Reis, C. & e Lopes, A. C. M. (1994). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (1991). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Seixo, M. A. (1987). *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Seixo, M. A. (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.