

# AS ILHAS DOS CONTOS DESCONHECIDOS: “A MORTE DE JULIÃO” E “O SR. CRISTO”

THE ISLANDS OF THE UNKNOWN TALES: “A MORTE DE JULIÃO” AND “O SR. CRISTO”

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p159-172>

Saulo Gomes Thimóteo<sup>1</sup>

## RESUMO

As primeiras obras de José Saramago, feitas no final da década de 1940, revelam um jovem escritor em busca de uma forma de expressão. Após o romance *Terra do Pecado*, dois contos foram publicados em revistas, revelando algumas características que se desenvolverão em seus romances consagrados. Embora esses narradores e personagens não sejam tão profundamente construídos, elementos como a inquietação pela falta de algo ou a necessidade de agir para reverter essa ausência são sugeridos nesses textos e ajudam a ter uma visão mais ampla da literatura de Saramago.

## PALAVRAS-CHAVE

José Saramago; Período formativo; Contos.

## ABSTRACT

*José Saramago's first works, written by late 1940's, reveal a young writer searching for a way of expression. After the novel *Terra do Pecado*, two short stories were published in magazines, showing some characteristics that will unfold in his consecrated novels. Although these narrators and characters are not so deeply constructed, elements such as the restlessness towards the lack of something or the need to act to revert this absence are suggested in these texts and help to have a wider view of Saramago's literature.*

## KEYWORDS

*José Saramago; Formative period; Short stories.*

<sup>1</sup> Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS, Paraná, Brasil.

Trinta anos antes de *Levantado do chão* (1979), um jovem José Saramago publica um conto intitulado “A morte de Julião”, na Revista *Ver e crer*, de julho de 1948, e outro chamado “O Sr. Cristo”, na Revista *Seara nova*, de março de 1950. Contando à época com menos de trinta anos de idade, ele já havia passado pela experiência de publicar *Terra do pecado* em 1947, de modo que esses contos integram os primeiros passos de um escritor em busca de sua expressão literária, somando-se a *Claraboia*, cujos originais datam do início da década de 1950. Por certo que tal impulso não pressupõe um Nobel *ab ovo*, como se os recursos literários do romancista estivessem já plenamente visíveis, mesmo em gérmen, nesses contos; porém, tanto pela curiosidade dos textos esquecidos, quanto pela tentativa de busca por uma compreensão o mais global possível da obra de Saramago, a leitura e a socialização de tais textos fazem-se necessárias.

Da mesma forma, faz-se necessário tal resgate, pois a estética saramaguiana mostra-se como um desassossego, produzido na forma de questionamentos postos como ensaios, em que os personagens e a voz do narrador nada mais são do que os anseios do escritor por desvendar algo que parece estar em plena vista, mas que continuamente escapa. Nos romances, *Blimunda*, *Deus ou Tertuliano Máximo Afonso* revelam-se com suas muitas camadas de sentido, sendo exemplos do domínio narrativo saramaguiano que faz de cada personagem uma consciência que se constrói não de modo isolado, mas em interação com os demais personagens, através do contínuo jogo de contraposição de questionamentos. Isso estaria presente, mesmo que em lances ainda iniciais, nos embates verbais de Maria Leonor com Benedita ou com o Dr. Viegas, em *Terra do pecado*, como também nas contraposições de visões de mundo dos personagens de *Claraboia*, em especial do sapateiro Silvestre com Abel, seu inquilino.

O caminho do dizer-se, que acompanhará José Saramago a cada livro e que se apresenta nos textos “ingênuos” das décadas de 1940 e 1950, conforme adjetivação do próprio escritor, está estruturado no desejo consciente de buscar a palavra exata, sabendo que a motivação de tal exercício não se encontra na pretensa palavra exata, mas sim no desejo da busca nunca satisfeita. Isso se verifica, por exemplo, numa espécie de auto visão retrospectiva que o autor faz em crônica intitulada “Os leitores e os

gatos”, originalmente publicada em 1982, na qual se aponta o valor intrínseco dos novos escritores:

Os novos escritores são, só por existirem, um dos fôlegos da literatura. Trazem consigo a mesma inteira fé dos seus predecessores, a mesma confiança sem dúvidas, a mesma intocada pureza. Quando, no silêncio do quarto, ou a contemplar a lua, ou por virtude da paixão, ou por discutir com a família, ou por ter caído do cavalo na Estrada de Damasco, um adolescente decide que vai ser escritor, o mundo deveria parar para ver: é um momento muito belo, esse, quando se estão olhando, calados, a Vida Toda e o Simples Ser Humano, tão pouco sabedores um do outro, e é por isso que, novamente, vai ser preciso escrever e haver escrita (SARAMAGO, 1999, p. 118).

Algo fundamental da escrita saramaguiana, desde seus primeiros passos, é esse jogo entre a leitura influenciadora e a escrita subsequente. Se as leituras de Camões resultaram em *Que farei com este livro?*, se o universo pessoano passa por processo alquímico em *O ano da morte de Ricardo Reis*, se o Almeida Garrett imprime as pegadas de *Viagem a Portugal*, e tanto eles quanto vários outros se vão diluindo em uma série de evocações que pululam por toda a obra de Saramago, o que subjaz a tudo isso é a conexão entre o sujeito e a cultura da qual faz parte, tendo a literatura como espaço simbólico de interação.

Para Roland Barthes, no texto “Escrever a leitura”, esse processo de ler e catalisar a leitura de modo a transportar-se em escrita, mesmo parecendo algo iminentemente subjetivo, passa também por um regramento. E tais regras viriam “de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes do nascimento, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (o autor, o leitor) não é mais do que uma passagem” (BARTHES, 1988, p. 42). Por esse motivo que José Saramago tende a questionar, a cada texto, “que povo é este que eu sou?”, algo que seria explorado pelo próprio escritor no discurso que se intitulou *Da estátua à pedra*. Eis que se evoca a estátua que compõe essa superfície mascarada, e que se arraiga da inquisição em *mésalliances* de *Memorial do Convento* até o Cristo ressignificado do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, como também se mergulha no íntimo da humanidade que se ecoa, tecida desde a cegueira epidêmica multiplicada em grupo do *Ensaio sobre a cegueira* até a revelação alegórica do Centro comercial, em que os homens modernos se enfurnam nos simulacros de *A caverna*.

Em ambos os casos, Saramago é o escritor a propor questões históricas, sociais, humanas e literárias por meio de seus personagens em projeção da própria voz narrativa, mas algo a se observar é que, antes dos romances consagradores, Saramago se foi constituindo como escritor por meio de uma miríade de gêneros: crônicas, poemas, peças dramáticas, textos experimentais (conforme analisados por Horácio Costa em seu *José Saramago – o período formativo*), tornando-o uma voz intelectual da imprensa e da literatura nas décadas de 1960 e 1970. Nesses exercícios de prosa breve que são esses dois contos (inseridos, na íntegra, como Anexos), contudo, o valor inicial que se destaca é a captação de lances corriqueiros e triviais tratados, cada qual em sua perspectiva, como um vislumbre das questões que, anos mais tarde, encontram reverberação maior nos poemas e nas crônicas e, mais além ainda, nos romances e nas peças teatrais.

Nesse sentido, e antes de se passar a uma breve análise dos dois contos, pode-se aprofundar a questão acima aventada por Barthes sobre o papel do escritor diante de sua obra em sentido amplo. Carlos Reis, na introdução dos seus *Diálogos com Saramago*, observa que “José Saramago protagoniza e representa um projeto literário sólido e coerente. [...] Um tal projeto não seria o que é e o escritor não se teria constituído como o romancista que conhecemos, sem um estágio decisivo, simultaneamente de criação literária e de reflexão meta-artística” (REIS, 1998, p. 15). Tal projeto não é, necessariamente, de etapas que se poderiam antever, como aconteceria com Onetti ou Borges, por exemplo, afinal, o autor de *As intermitências da morte* não é ainda o autor de *Caim*. Antes, pode-se apontar sobre essa questão que José Saramago deveria escrever cada romance no tempo em que surgiu, no contexto e com a evocação que o escritor foi tecendo, inclusive revendo seus livros (ou tendo contato com críticas deles). Mesmo que as temáticas não obedecessem a um padrão, a voz a criar outra etapa do “projeto” seguia sendo o do cronista que captava, nos pequenos questionamentos, experiências imprevistas de profundo valor humano, social e histórico.

O resgate de tais obras do período formativo, como estabelecido por Horácio Costa em seu livro que analisa as produções saramaguianas, articula-se à discussão da obra de um autor e da divisão que se impõe sobre “partes maiores” e “partes menores”. O que se nota é que tal abordagem

por um lado, vincula-se à ideia de um “valor estético” absolutizante e, não é demais dizê-lo, autoritário, que responde pela divisão entre obra

“importante” (ou “fundamental”) e obra “ancilar” ou – para usar uma terminologia contemporânea – “descartável”; por outro, vincula-se também, via de regra, a uma leitura “volumétrica” da obra considerada, cujas partes mais extensas se transformam, igualmente, nas mais visíveis e, portanto, passíveis de receberem atenção crítica privilegiada. Nesta operação, as partes tidas como “menores” são relegadas a um canto escuro da, e pela, inteligência crítica, tornando-se invisíveis ou, em todo o caso, espectrais” (COSTA, 1997, p. 13).

Mesmo que não se pretendam estabelecer relações de igualdade entre os romances e tais contos da juventude, há elementos em ambos que, longe de se considerarem “descartáveis”, podem ser lidos com um misto de curiosidade bibliográfica e associações de estilo. Em ambos, o que subjaz (quase como uma presença espectral) é precisamente a pergunta-chave de todo o projeto estético saramaguiano: “Quem é o outro?”.

No caso do primeiro conto, “A morte de Julião”, o enredo em pouco se resume: Julião é um homem solitário que, ao voltar para casa após um enterro, e com a chegada da noite, põe-se a pensar sobre a morte dos seres e o medo humano que daí vem. Vive só em um apartamento, e fica tão absorto em seus pensamentos de temor e morte que, diante de uma luz forte e súbita que surge em sua janela, julga ser a morte que lhe veio buscar, e salta do parapeito. No prédio em frente, uma criança tinha acendido um fogo de artifício.

O segundo conto, por sua vez, “O Sr. Cristo”, revela um narrador-personagem, Virgolino Dias, e sua admiração pelo colega de repartição Cristo Aires, poeta ocasional de grande talento e de reiterada necessidade de emprestar dinheiro. A admiração se acentua pela comparação que o narrador faz entre a grandiloquência de Cristo Aires e a timidez dele próprio. Até o dia em que, buscando ler mais para melhor se instruir e dialogar com o amigo poeta, o flagra copiando versos dos livros para fingir serem seus. Tal decepção faz com que, ao final, Virgolino vença a própria timidez e enfrente o plagiador.

Como se pode notar, esses contos insinuam, por trás de ações aparentemente despreziosas e corriqueiras – a volta de um enterro, a rotina dos trabalhadores de um escritório –, meandros do pensamento saramaguiano que se vai desenvolvendo continuamente e que, a cada obra produzida, mobiliza um conjunto de indagações que refletem os desassossegos presentes nos seres e em suas ideias.

## 1 “A MORTE DE JULIÃO”: ENTRE LUZ E SOMBRAS, O MEDO VAI TER TUDO

No conto, o pensamento do personagem produz um movimento pendular que se aproxima ora da concepção da morte (e em especial da sua condição de ser mortal), ora do medo que disso advém e que adquire certa concretude. Dessa forma, oscilando e intercambiando a finitude da vida, como certeza existencial, e o temor dessa iminência continuamente adiada, como incerteza de angústia, Julião se constrói como catalizador das impressões do narrador, divagando no que aparenta ser uma mansarda de fim de tarde.

A frase inicial, “Julião tinha medo, um medo mortal” (SARAMAGO, 1948, p. 89), estabelece uma relação direta e espelhada com o título do conto, de modo que os termos “morte” e “medo” cercam o nome do personagem, expressos, então, de modo conjunto na sequência. Isso se vai mostrar relevante, no decorrer do conto, pois embora as ações sejam mais voltadas para o ambiente descritivo do quarto, é graças à interação mental de Julião com o medo deflagrado pela morte possível (e incontornável) que a narrativa avança, numa espécie de “Tabacaria” de Álvaro de Campos, em que os devaneios e voos associativos do personagem alternam-se com visões reais do quarto e da realidade que está além da janela, indiferente.

Há um elemento complementar que, nessa escrita primeva de Saramago, acaba por se insinuar: o narrador-observador intruso, analítico e comentador, algo que evoluiria no estilo saramaguiano digressivo e dialógico, aqui se vai entretecendo aos enunciados. Logo à quarta frase do conto já se estabelece um parêntese, diante de associações metafóricas da luz que incide sobre as paredes brancas: “(Será forçoso que, em literatura, qualquer coisa seja como outra coisa?)” (SARAMAGO, 1948, p. 89). Do jogo comparativo que se põe em questão, pode-se aludir ao exercício saramaguiano de explorar sugestões alegóricas, indo, décadas mais tarde, desde o Deus maneta associado a Baltasar Sete-Sóis até a epidemia de cegueira branca ensaiada numa cidade. Tal evolução se verifica, pois ao José Saramago que escreveu “A morte de Julião” sucederam-se o poeta, o militante político e o cronista, em um período cada vez mais repressivo do regime salazarista, de modo que os recursos alusivos e os jogos de linguagem e sentidos para burlar a censura foram se tornando exercícios diários.

No caso desse conto do fim da década de 1940, Julião é a projeção ficcional de impressões do ambiente doméstico que bem poderiam ter

acometido o próprio autor ou qualquer português médio que habitasse a capital. Em seu quarto, sobre a cabeceira da cama, pairam os retratos dos pais, já falecidos, ali representados ainda na juventude. Tal fato suscita elucubrações por parte do personagem, reportadas por via do discurso indireto livre na voz do próprio narrador, em torno da questão dos seres e das coisas, sugerindo, *en passant*, a reificação, inclusive com uma visão externa na qual “os seres moviam-se como coisas e as coisas como seres” (SARAMAGO, 1948, p. 89) – algo que seria retomado, por exemplo, nos contos de *Objeto quase*, “Embargo”, com o homem se fundindo em carro, e em “Coisas”, com os objetos subitamente animizados. Essa prática de uma retórica metalinguística, do processo de extração de sentidos das palavras e expressões, é descrita, no conto, como “acrobacias mentais”, e Saramago justifica tais evasivas como formas de espantar o medo que o personagem sente.

Eis que a sugestão da morte ressurge, graças à gradação de luminosidade que se esvai. Ciente da escuridão que se aproxima, o narrador desenvolve o pensamento de Julião:

Não, morrer às escuras, não! E nem a morte deve significar trevas, a morte deve ser um esplendor vivíssimo, deslumbrante, talvez com alguma figura ao fundo, como nas grandes aparições celestiais em que são férteis as vidas dos santos (SARAMAGO, 1948, p. 89).

No monólogo interior que se vai tecendo, a morte na dualidade luz x sombra passa por uma questão de cunho tanto metafísico, quanto sensorial. Se após a morte, poderia haver somente o nada e a escuridão, simbolicamente, a chegada da morte poderia ser esse momento apoteótico em que a luminosidade envolveria todo o ser que se despede. No romance futuro *As intermitências da morte*, a morte é tratada de modo muito mais “prático” e concreto, ora deixando de matar, ora fornecendo um tempo para os preparativos, ora assumindo forma humana para tentar entender a vida, assim se apaixonando por ela. Seu escritor, na ponte que liga esse romance ao conto “A morte de Julião”, revela uma leitura materialista do narrador, no sentido de que as elucubrações sobre o pós-vida nada acrescentam, sendo antes necessário olhar e agir sobre os acontecimentos do que se perder em devaneios.

Por isso, Julião é tratado como um personagem angustiado, praticamente imóvel em seu quarto durante todo o conto, graças ao fato, eminentemente concreto, de ter comparecido a um enterro em que o morto

diferia dos tradicionais defuntos bem-postos em seus caixões, como se dormissem, pelo fato de que, naquele caso, o enterro aconteceu quinze dias depois do falecimento, de modo que a idealização da morte deu lugar aos inícios da decomposição física. Esse é o choque do personagem, deflagrador de todo o seu conflito interno e de seu medo: “Julião tinha medo, não propriamente da morte, mas de morrer. Talvez até nem mesmo de morrer, mas de estar morto quinze dias” (SARAMAGO, 1948, p. 90). Embebida no jogo interseccionista de Álvaro de Campos, essa expressão resume todo o turbilhão de temor do personagem, não a morte como destino incontornável, mas o deparar-se com a degradação física que a morte ocasiona no corpo que era um ser. Não importa as conquistas ou lutas, pensamentos ou ações de cada pessoa, tudo acaba em estar morto quinze dias.

É neste mergulhar, não de todo aprofundado, haja vista a dimensão diminuta, que se prepara o clímax do conto. Internamente, envolto em seus pensamentos filosóficos sobre morte, e externamente, com a escuridão enfim imperando naquele ambiente, Julião se depara com um estalo vindo da janela:

Foi neste momento que a escuridão estalou. Houve mesmo um crepitar. Pela janela entrou um foco imenso, o quarto ficou branco como se dia fosse. Era luz, muita luz, grande luz. “É a morte”, pensou Julião. E ficou radiante porque acertara: no centro do foco aparecia uma figura de mulher. Ou seria uma criança? Ah, Julião preferia uma criança. Sim, a morte era uma criança que sempre pedia mais. Pedia-o agora a ele. Abriu a janela. O resplendor era, neste momento, maior, mais alto, mais largo, mais todas as dimensões!... Num pulo, Julião galgou o parapeito.

O filho do vizinho do prédio fronteiriço queimava fogo de artifício... (SARAMAGO, 1948, p. 90).

Ao final anticlimático, o narrador descreve três ações simultâneas que se integram nos três planos desenvolvidos durante o conto. O plano interno, dos pensamentos de Julião, surge como a confirmação dos seus devaneios sobre o evento de a pré-morte ser a revelação dada por uma luz intensa; o plano externo, dos componentes descritivos do ambiente de Julião, que antes estava envolto na escuridão, subitamente recebe o clarão e a figura em seu meio, associado a uma criança; e o plano do mundo exterior, alheio às visões de Julião, resume-se à criança queimando fogos de artifícios e gerando um clarão, como uma atualização da pequena suja comendo chocolates.

Com isso, Saramago constrói, numa desprezível anedota, o caminho do erro que uma má interpretação pode gerar por um sujeito em estado de espírito impressionável. No próprio ato da leitura, estimulado pelo jogo narrativo, busca-se esse mergulho no fantástico, de modo que a visão de Julião impera, e a crença súbita na morte luminosa vindo buscar o personagem faz sentido. Faz-se, então, a conexão entre o título, uma vez que desde o início se aponta que haverá a morte de Julião, e a ruptura com a frase de desfecho do conto, contrariando a expectativa gerada e transmitindo a distância que há entre a construção imaginária e os elementos reais.

## 2 “O SR. CRISTO”: BEM TE CONHEÇO, Ó MÁSCARA

O segundo conto, publicado dois anos depois, já assume um tom mais evoluído na construção narrativa com relação ao anterior, inclusive contando com o recurso de um narrador autodiegético. Aqui a dualidade acontece entre dois personagens díspares: Virgolino Dias, o narrador, assume-se como um tímido, cuja vida nada teria de grandioso a relatar, a não ser sua timidez; e Cristo Aires, um poeta, tratado pelo narrador como alguém equiparável a Camões ou a Antero. Da mesma forma, o estilo adquire um movimento mais digressivo e interativo com o leitor, com direito a doses de ironia na formulação de ambos os personagens em sua transmutação ao longo do conto.

Em meio aos volteios verbais de instauração da atmosfera do conto, o narrador se apresenta como alguém que, mesmo sob o peso da timidez, ensaia voos de reconhecimento da cultura literária:

já assinei cursos de desenvolvimento psíquico por correspondência, já segui o método introspectivo, já li as “Seleções” durante anos (porque verifiquei que os meus amigos desde que as liam eram outros homens...) Nada resultou e agora estou conformado. Assim nasci, assim vivi e vivo, assim terei de morrer. (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Como alternativa, a sua admiração a Cristo Aires se constrói como projeção de si mesmo, sendo por isso tratado pela inicial maiúscula de Poeta, assim justificada como forma de, enaltecendo a ele, também enaltecer a si por correlação. Isso, pois, numa atmosfera totalmente trivial, um escritório, com os funcionários padrão e chefe autocentrado e “tiranete” – similar ao Conversador de *Todos os nomes*, embora em escala altamente reduzida –, o narrador descobre uma maneira de adquirir

luminosidade, mesmo que advinda de outra fonte: “‘É Cristo Aires, um grande Poeta!’, e acrescentava: ‘É um colega...’ Desta basbaquenta maneira informava os amigos quando, no café, adregava encontrar o Talento” (SARAMAGO, 1950, p. 90). Para além da autodepreciação que se foi moldando ao narrador-personagem, o “imenso talento” de Cristo Aires torna-se alusão significativa ao prosseguimento do conto e, antes disso, ao próprio estilo em formação de José Saramago.

Uma de suas referências literárias é Eça de Queirós – “li o meu Eça, como toda a gente” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 36) –, e tal se nota nessa produção inicial não apenas na interação Maria Leonor e Benedita, de *Terra do pecado*, como evocação de Luísa e Juliana d’O primo *Basílio*, ou, ainda, no uso do nome Julião para o personagem do conto, similar ao do personagem eciano do mesmo romance, mas também na figura do Cristo Aires, posto aqui como o conselheiro Acácio ou o Pacheco da *Correspondência de Fradique Mendes*, pináculos da veneração alheia, incensado pelo narrador com intenção de receber, por via indireta, um pouco dessa beatitude. Tal prática se verifica, no conto, na confissão dos louros de empréstimo que Virgolino Dias usufrui: “É que, imediatamente, corria um murmúrio na mesa: ‘É o Cristo, um grande Poeta. É colega aqui do nosso Virgolino’, bebi alguns cafezinhos, ofertas de interessados em sonetos natalícios e quadras obscenas” (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Após situar os personagens, a ação narrativa pode, afinal, pôr-se em marcha. A interação de Virgolino com Cristo Aires ocorre por um jogo de interesses mascarado em amizade admirativa, pois, na benevolência do Poeta, ele declamava, durante os intervalos do trabalho, os seus poemas, transcritos por um extasiado narrador. No conto, três citações dos poemas aparecem, e se apresenta, ainda que de modo não de todo claro, o jogo de sentidos que Saramago propõe nesse conto. As estrofes que são mencionadas, e tratadas pelo narrador como exemplos do gênio poético do amigo, são, na verdade, a primeira estrofe de “Carinho triste”, de Manuel Bandeira, a última estrofe de “Os cativos”, de Antero de Quental, e a primeira estrofe de “Sol nulo dos dias vãos”, de Fernando Pessoa.

Usando o sutil recurso do apagamento dessas referências, Saramago cria a atmosfera desse grande poeta ocultado em um simples escritório e de seu amigo, espectador privilegiado:

Quando Cristo Aires chegava ao fim e dobrava a folha de papel chamuscada pela labareda do gênio, eu nem sabia onde me

encontrava. Tudo à minha volta era Beleza, Harmonia, Doçura, Força. Desaparecia o escritório de comissões e consignações e ficava o bafo da imortalidade. [...] E ele, ó alegria, ó nuvens, ó estrelas, ele levantava-se, apoiava no meu ombro terreal a sua mão divina e dizia: “aprecio-o, meu caro Virgolino, você é um ente sensível às belezas da poesia.” (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Nesse contexto, se por um lado o leitor atento já compreendeu que Cristo Aires é um falsário, por outro são reveladas as intenções do poeta-plagiador com tais declamações de gênio: pedir dinheiro emprestado ao amigo. E Virgolino empresta de bom grado, até mais do que o solicitado, justificando-se que “há quem pague mais para ouvir ópera ou ver futebol. Eu pagava para ouvir poesia, conhecer o autor e ser adulado” (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Sucedese, na sequência, uma completa inversão do tom até então empregado, com o narrador passando a criticar o Sr. Cristo, como preparação para a revelação do engano. Num jogo de linguagem, no qual a ironia se entretetece a um enunciado aparentemente elogioso, tornando-se máscara que deixa entrever o ódio, dá-se a declaração de que Cristo Aires era um poeta

magnífico, de todos os tempos. Sim, de todos os tempos, com que rancor o digo. Porque ele recitava versos de todos os tempos e de todos os poetas. Mas nem um verso sequer era seu. COPIAVA-OS NAS BIBLIOTECAS E VINHA LERMOS AO ESCRITÓRIO! (SARAMAGO, 1950, p. 90, maiúsculas no original).

Pensando-se na composição do conto, esse ponto de viragem delinea as duas etapas seguintes: elucida-se a explicação da descoberta do engano; tece-se um efeito de tensão sobre o passo seguinte de Virgolino.

Pontuando-se com o recurso retórico da ênfase reflexiva negativa sobre as próprias ações e pensamentos, inclusive recorrendo aos leitores como interlocutores, o narrador relata sua ida à Biblioteca Nacional para instruir-se na poesia e inclusive, ler os grandes poetas em associação com o seu bardo particular que era Cristo Aires. Faz-se, então, o cumprimento da explicação:

Uma noite, não a de Dóris prometida, mas outra, mais negra e triste, entrei na Biblioteca Nacional. Pedi António Nobre, o ‘Só’, Disseram-

me: 'Está em leitura. Naquele senhor...'. Olhei por acaso e estremei. Aquelas costas eram as de Cristo Aires (SARAMAGO, 1950, p. 90).

Gerando-se um paralelo com outro contador de suas experiências vergonhosas de admirações e de ludíbrios – o gigante Adamastor, n'Os *Lusiadas* –, essa revelação ainda se mantém incompleta, pois Virgolino ainda se alimenta de um engano, vendo-o copiar versos, mas achando que antes eram de estudo do que de plágio. Algo que se desfaz totalmente logo a seguir: “No dia seguinte... – Oh, que não sei de nojo como o conte – ... recitou de fio a pavio o soneto 17. Eu ouvi, assombrado. Quando concluiu, perguntou, como de costume: - ‘Que tal?’ – ‘Admirável!’ – rilhei entre dentes” (SARAMAGO, 1950, p. 90). Reafirmando seu paralelismo com Adamastor, através do verso camoniano citado *in sotto voce*, todo o conto se estrutura como esse espelhamento de Virgolino diante de um espelho distorcido. Ele inicialmente se reconhecia em Cristo Aires por meio da exaltação do poeta, tornada uma espécie de autolouvação, com direito a transações pecuniárias para selar tal interação. Quando a máscara se remove, com o soneto 17 do António Nobre quase funcionando como gazua de toda a situação (“Vaidade, meu Amor, tudo Vaidade!”), Virgolino reconhece a triste figura que fez, sendo extorquido nos pequenos empréstimos pelo Poeta.

O conto termina com dois atos assertivos. O primeiro é a ação final: após a leitura do soneto copiado, o Sr. Cristo pediu emprestado algum dinheiro, o narrador apanha as notas que trazia na carteira: “Tirei-as, os dedos a tremer. Fechei os olhos, esmaguei por segundos a timidez, e lancei-lhe o dinheiro à cara. Fui despedido. Hoje odeio Cristo Aires” (SARAMAGO, 1950, p. 90). A esse final telegráfico e pontual, pode-se unir um segundo ato, sutilmente tecido por Saramago ao longo de todo o conto, que é, precisamente, a narração da descoberta do engano, gradualmente, mas que se sugere desde o seu início. O verbo no tempo presente, na frase final, cria um deslocamento da narração, de modo que, na releitura do conto, adquire-se a consciência do logro, podendo-se interpretar, nas falas do narrador, esse jogo de guiar o olhar do leitor até a surpresa pretendida.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos saramaguianos aqui analisados trazem consigo algumas das marcas desse escritor em contínua construção. Por certo que boa parte

das leituras que lhe serviriam de evocação e questionamento, bem como dos exercícios verbais e imaginativos que lhe delineariam um estilo ocorreriam após tais escritos, mas, aqui, se podem notar, ao menos, três elementos que, mesmo em mutação a cada nova obra, constituem uma força-motriz de José Saramago: a revelação da perda, a intenção da busca e a invenção da trama.

O primeiro, mesmo que se podendo aplicar em praticamente todos os autores portugueses, está na inclinação por perceber uma ausência. Esse desassossego da inconclusividade, em Saramago, se replica dos personagens até o narrador. Cipriano Algor e Tertuliano Máximo Afonso sentem, cada um em seu contexto, tal desconforto, assim como Julião diante do seu temor da morte de quinze dias ou de Virgolino envolvido em sua atroz timidez e na desilusão do seu ídolo partido. Em ambos os contos, a sensação de não pertencimento tende a constituir parcela da índole dos personagens, que se formulam como a consciência de tal lacuna e se conectam ao segundo elemento.

Saramago é um escritor postulante de uma intenção da busca, no sentido de que, se há a percepção de uma falta, é necessária a ação para superá-la. Tais consciências se estruturam em todos os personagens, assim como na voz narrativa, que intenta uma conexão e um despertar no leitor. Ainda que, nesses contos, a busca se dê por vias tortuosas e com resultados não promissores, não deixa de ser o enfrentamento de seus obstáculos e vencer-se a si mesmo, reconhecendo-se outro ao final. Julião, procurando a compreensão da morte e o afastamento de seu medo, acaba por mergulhar e morrer na sugestão por ele mesmo criada, Virgolino, no movimento de conquistar o conhecimento da poesia que Cristo Aires emanaria, descobre o engano que, em análise, funciona como a revelação de sua cegueira e a possibilidade de desvencilhar-se dessa idealização.

Articulando os dois elementos acima, surge o terceiro, da ordem da escrita literária saramaguiana, do modo de proposição da trama e enredo. Cada romance e peça de Saramago se estrutura a partir de um questionamento a ser medido e experimentado, seja com viés histórico, humano, existencial ou social. Esses contos, ainda que em extensão restrita a duas páginas, partem de premissas que, a princípio, já se encaminhavam a determinada conclusão. Julião, em meio à escuridão da noite, veria a morte como elemento luminoso, sendo que a conclusão se revela algo eminentemente trivial; e Virgolino Dias, envolto na admiração da

inspiração poética, seria enganado pela banalidade do colega que copiava para emprestar dinheiro. Em ambos, o narrador guia o leitor a um final já pré-determinado e desconhecido pelo leitor, na intenção de guiá-lo na narrativa segundo suas intenções de efeito.

Mesmo que tais contos dificilmente figurem em antologias da obra de José Saramago como textos fulcrais, sua leitura e sua discussão assumem um papel interessante nos estudos saramaguianos, no sentido de contribuir para uma visão mais ampla dessa etapa do escritor.

Se cada obra cumpre o seu papel no percurso da escrita saramaguiana, “A morte de Julião” e “O Sr. Cristo” tendem a figurar como breves exemplares da sua busca pela expressão literária, em seus passos iniciais, razão pela qual os trazer à luz é uma forma de continuar abrindo caminhos nos bosques de saramagos.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.  
COSTA, Horácio. *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.  
REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.  
SARAMAGO, José. “A morte de Julião”. *Ver e crer*, Lisboa, nº 39, p. 89-90, julho 1948.  
SARAMAGO, José. “O Sr. Cristo”. In: *Seara nova*, Lisboa, n. 1158-59, p. 89-90, março 1950.  
SARAMAGO, José. *Folhas políticas (1976-1998)*. Lisboa: Caminho, 1999.

Recebido em 23 de fevereiro de 2022

Aprovado em 29 de julho de 2022

Saulo Gomes Thimóteo

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS.

Contato: [sthimoteo@gmail.com](mailto:sthimoteo@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.