



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Artes e Letras

Intertextualidade Bíblica em *Trilhos de Um Peregrino*, de Carlos Cabombo, *O Outro Livro de Job*, de Miguel Torga, e *Os Poemas Possíveis*, de José Saramago

Yolanda Cristina Viamonte Mateus

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Estudos Lusófonos

(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães

Covilhã, junho de 2018

Intertextualidade Bíblica em *Trilhos de Um Peregrino*, de Carlos Cabombo, *O Outro Livro de Job*, de Miguel Torga, e *Os Poemas Possíveis*, de José Saramago

Yolanda Cristina Viamonte Mateus

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Estudos Lusófonos

(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães

Covilhã, junho de 2018

Dedicatória

À Noémia Viamonte e ao Milton Neto por tudo.

Agradecimentos

Aos meus pilares, razão do meu ser, meus professores, Gabriel Augusto Coelho Magalhães, pela espiritualidade que me passou, à Cristina Vieira, ao Henrique Manso, à Reina Marisol Troca Pereira, pelas viagens a Grécia, à Graça Sardinha, ao Santos Pereira, ao Paulo Osório, ao Alexandre Luís, ao Mestre Martinho, ao escritor Carlos Cabombo, pelas peregrinações, à Pilar del Río, pela conversa, à avó Joana, pelas confidências, as minhas tias Márcia, Isabel, Ana Maria, aos meus tios Vitalino, Diógenes, Valdemar, Sérgio, Yuri, aos meus irmãos Mauro, Reginaldo, Ricardo, Renato, Margarida, Raissa, aos meus primos Kennedy, Malonne, Maísa, Jorge, Márcio, Daniel, Alícia, Henzel, João Carlos, Janeth, aos meus amigos e ao Ilídio Neto— eterna gratidão.

“Tomei o livrinho da mão do anjo, e comi-o; na minha boca era doce como mel; depois de o ter comido, as minhas entranhas ficaram cheias de amargura.”

Apocalipse 10:10

Resumo

O presente trabalho visa explorar o substrato bíblico nas obras *Trilhos de um Peregrino*, de Carlos Cabombo, *O Outro Livro de Job*, de Miguel Torga, e *Os Poemas Possíveis*, de José Saramago, que se enquadram no âmbito das relações intertextuais.

A motivação para a realização deste estudo assenta no fato de se tratar de autores com nacionalidades, períodos e estilos diferentes, mas que têm a Bíblia como matriz. O processo intertextual dá-se quando um determinado autor retoma parte do texto de alguém. Este processo não se dá apenas através de textos literários (endoliterário), mas também se desdobra nas artes plásticas, na música, na escultura (exoliterário) ou é ainda um pouco mais complexo: no caso de um quadro dialogar com um determinado texto que a princípio não pertence à mesma cultura.

No caso das intertextualidades endoliterárias, os casos mais comuns de retomada ou oposição dão-se com maior frequência através das alusões, paráfrases, citações e paródias. Para que se possa determinar o grau das ligações, tem de se ter em conta o número de referências em que o novo texto alude ao anterior, o que permitirá definir se a relação é explícita ou implícita.

Palavras chave: Intertextualidade, Bíblia, Carlos Cabombo, Miguel Torga e José Saramago.

Abstract

The present paper aims to explore the biblical substrate in the books *Trilhos de um Peregrino*, from Carlos Cabombo, *O Outro Livro de Job*, from Miguel Torga, and *Os Poemas Possíveis*, from José Saramago, which fall within the scope of intertextual relations.

The motivation to produce this study lies in the fact that these authors are all from different nationalities, periods and styles, but have the Bible as matrix. The intertextual process happens when a certain author takes up part of someone's text. This process doesn't only arise through literary texts (endoliterary), but also unfolds in plastic arts, music, sculpture (exoliterary) or is even more complex: if a painting is linked to a certain text which at first don't belong in the same culture.

In the case of endoliterary intertextuality, the most common cases of revival or opposition appear more frequently through allusions, paraphrases, quotations and parodies. In order to determine the degree of connection, we have to take into account the number or references with which the new text allude to the previous one, which will allow to identify if the connexion is explicit or implicit.

Key words: Intertextuality, Bible, Carlos Cabombo, Miguel Torga and José Saramago.

Índice

Dedicatória.....	i
Agradecimentos	ii
Epígrafe.....	iii
Resumo	iv
Abstract	v
Introdução.....	1
Justificação da escolha do tema	7
Objetivos	8
Objetivo geral	8
Objetivos específicos.....	8
Estrutura do trabalho	9
CAPÍTULO I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	11
I.1. Intertextualidade	11
I.1.1. Conceito	11
I.2. Intertextualidade explícita e implícita	15
I.3. Tipos de intertextualidade.....	22
I.4. Intertextualidade exoliterária e endoliterária	38
I.5. Graus de intertextualidade	49
I.6. A Bíblia: do Antigo ao Novo Testamento	51
CAPÍTULO II. DESENVOLVIMENTO ANALÍTICO DAS INTERTEXTUALIDADES	59
II.1. “Discurso sobre a destruição do Templo”, de <i>S. Mateus 24:6-7</i> , “Considerações sobre o Flagelo da Seca”, de <i>Jeremias 14:3-5</i> e “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, de José Saramago	65
II.2. “Instituição da Páscoa”, de <i>Êxodo 1:1-11</i> , “Passagem do Mar Vermelho- Destruição dos egípcios”, de <i>Êxodo 14:21</i> , “A Ceia”, de Miguel Torga e “Ceia”, de Carlos Cabombo	68
II.3. “As Primeiras Provações”, de <i>Job 1:13-19</i> , “Novas Provações”, de <i>Job 2:4</i> , “As Lamentações de Job”, de <i>Job 3:3</i> , “Últimas Palavras de Job”, de <i>Job 42:12-13</i> e “Fábula do Servo de Deus”, de Miguel Torga	73
II.4. “Discurso de Pedro em Casa de Cornélio” de <i>Actos dos Apóstolos 10:40</i> ; O Túmulo Vazio: Pregão da Ressurreição”, de <i>S. Marcos 16:16</i> e “Túmulo Despido”, de Carlos Cabombo.....	76

II.5. “Introdução: Eleição dos Doze”, de <i>S. Mateus</i> 10:2-4, “Eleição dos Doze”, de <i>S. Marcos</i> 3:16-19, “Eleição dos Doze”, de <i>S. Lucas</i> 6:16, “Traição de Judas”, de <i>S. Mateus</i> 26:14-15, “Última Ceia e Instituição da Eucaristia”, de <i>S. Mateus</i> 26:28, “Remorso de Judas”, de <i>S. Mateus</i> 27:3-5, “Judas”, de José Saramago, e “Traição”, de Carlos Cabombo	79
II.6. “O Paraíso”, de <i>Génesis</i> 2:7, “A Mulher”, de <i>Génesis</i> 2:21-22, “A Queda Original”, de <i>Génesis</i> 3:4, “Castigo e Esperança”, de <i>Génesis</i> 3:19, “Terceira Lamentação”, de Miguel Torga, e “Costela Quebrada”, de Carlos Cabombo	83
II.7. “Filho Perdido e o Filho Fiel”, de <i>S. Lucas</i> 15:11-24, e “Prodigalidade e Prodigiosidade”, de Carlos Cabombo	86
II.8. “Junto aos Rios de Babilónia”, de <i>Salmos</i> 137 (136), “Salmo 136”, de José Saramago e “Salmo da Paz”, de Carlos Cabombo	88
II.9. “A Parábola do Rico Avaro”, de <i>S. Lucas</i> 16:20-31 e “O Lázaro”, de Miguel Torga	91
CAPÍTULO III. VIDA E OBRA DOS AUTORES EM ESTUDO	94
III.1. Carlos Cabombo	94
III.2. <i>Trilhos de um Peregrino</i>	99
III.3. Miguel Torga	100
III.4. <i>O Outro Livro de Job</i>	107
III.5. José Saramago	108
III.6. <i>Os Poemas Possíveis</i>	114
Conclusão	115
BIBLIOGRAFIA	118
Bibliografia Ativa	118
Bibliografia Passiva	118
Anexos.....	124

Índice de Tabelas

Tabela 1: “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, de Saramago	65
Tabela 2: “A Ceia”, de Torga, e “Ceia”, de Cabombo	68
Tabela 3: “Fábula de Servo de Deus”, de Torga	73
Tabela 4: “Túmulo despido”, de Cabombo	76
Tabela 5: “Judas”, de Saramago, e “Traição”, de Cabombo	79
Tabela 6: “Terceira Lamentação”, de Torga, e “Costela Quebrada”, de Cabombo	83
Tabela 7: “Prodigalidade e Prodigiosidade”, de Cabombo	86
Tabela 8: <i>Salmos</i> 137 (136), “Salmo 136”, de Saramago, e “Salmo da paz”, de Cabombo	88
Tabela 9: “Rico Avarento”, e “O Lázaro”, de Torga	91

Índice de Quadros

Quadro 1: Textos escolhidos	8
Quadro 2: Intertextualidades homo-autorais	13
Quadro 3: Intertextualidades hetero-autorais	14
Quadro 4: Textos de Queta	18
Quadro 5: Queta e Cabombo.....	19
Quadro 6: Natal de Cabombo e de S. Lucas.....	23
Quadro 7: Citação primária	23
Quadro 8: op. cit.....	23
Quadro 9: Idem, ibid	23
Quadro 10: Citação mais à direita do texto.....	24
Quadro 11: Citação com o mesmo autor.....	24
Quadro 12: Citações intermédias	24
Quadro 13: Citações complexas com o mesmo autor.....	24
Quadro 14: Citação com apud	25
Quadro 15: Citação com revistas.....	25
Quadro 16: Citações bíblicas	25
Quadro 17: Citação de jornais.....	25
Quadro 18: Citação da internet	25
Quadro 19: Sistema autor data.....	26
Quadro 20: Epígrafe e dedicatória.....	27
Quadro 21: Génesis e Caim	30
Quadro 22: Paródia	33
Quadro 23: Paráfrase.....	34
Quadro 24: Tradução.....	36
Quadro 25: Pai Nosso.....	44
Quadro 26: Natal.....	45
Quadro 27: Referência	49
Quadro 28: Comunicação	50
Quadro 29: Seletividade	50

Índice de Imagens

Imagem 1: Rainha Njinga Mbandi	32
Imagem 2: Dali e da Vinci	40
Imagem 3: Nelson Mandela.....	43
Imagem 4: A quitandeira	47

Introdução

O presente trabalho surge como uma inquietação sobre alguns autores que, mesmo nascendo em épocas e países que, se não fosse pela questão linguística diríamos que são totalmente diferentes, abordam um mesmo assunto.

É o caso dos autores em estudo: se olharmos para a periodização da literatura angolana¹ e a periodização da literatura portuguesa², o estilo da época e dos autores divergiam em muitas das temáticas abordadas. Assim, cada autor escreve seguindo a linguagem do seu tempo ou cria uma nova literatura como forma de protesto ou inovação. Quando um autor não se revê no comum, ele tenta expandir-se trazendo consigo a nova forma de escrever e possíveis seguidores.

Não é de hoje que cada literatura acarreta os seus problemas: cada estilo de época revoga ou contesta o anterior e, nesta mistura de aceitação e renovação, funde-se o processo intertextual.

De uns tempos para cá a poesia angolana têm evoluído de forma mais codificada, a forma livre do verso e a falta de um modelo tem contribuído para uma literatura mais engajada. Os novos criadores ou “quase” criadores veem a literatura como o novo refúgio à realidade social, muitos deles de forma bem humorística refazem textos bíblicos com um tom irónico quebrando os padrões antes seguidos.

Reconhecemos que esta fase marginal é um quanto que perturbada, não se estabelece de concreto um encetamento e muito menos poderemos ditar um fim.

Podemos até concordar que esta nova literatura angolana encontra, até certo ponto, uma dificuldade de enquadramento: hoje já não se escreve sobre a afirmação do homem negro em Angola, mas no mundo. É uma tentativa de expansão do homem marginal no globo.

A posição em que Carlos Cabombo se encontra na marginalização da literatura pressupõe “ser o sepulcro daquilo que se inicia e substancialmente se desenvolve, mas que também se devora.”³

A nova literatura, porém, procura afirmar-se num espaço fértil e dar possíveis respostas a desafios atuais. O que hoje encaramos como novidade na literatura será aplaudido no seu devido tempo; ela pode a princípio parecer uma ideia marginalizada, mas tem o seu devido pendor estético.

O que dizer então de um autor que está nesta fase sem normas e características da época?

Como afirma Ferreira de Brito, “é evidente que sempre existiu a marginalização do autor novo e anônimo, face à crítica e ao mercado editorial.”⁴ Numa época em que os poetas

¹ Pires Laranjeira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade aberta, 1995, p. 34-44.

² António José Saraiva; Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora Limitada, 1995, p. 1108-1121.

³ Júlia Mendes, *A Literatura Marginal*, 18.04.2013. Disponível em <http://camelolendo.blogspot.pt/2013/04/a-literatura-de-margem.html>. Acesso a 21 de fevereiro de 2018.

estão preocupados com o social e muitos voltados ao amor, emergir um autor de literatura religiosa parece de imediato fugir os padrões da nova época.

Assim, no contexto angolano, o poeta cria ou recria novos textos com pendor religioso, trazendo consigo a nova forma de escrever, possíveis seguidores e, o principal, não se prende a modelos estabelecidos.

O poeta expande-se no seu próprio círculo literário, rejeita todos os padrões que não se enquadram na nova forma de escrever, que podemos considerar ultrapassados.

Note-se que o poeta não apresenta vestígios de que queira fazer parte de algum período angolano: na obra do poeta não se vê o negro como figura “tarzanística”⁵, e quase irrelevante, cercado de um panorama pastoril.

Não se vê a distinção de nenhuma vertente dos “três júbilos ideológicos: o povo, a classe e a raça.”⁶

Não se vê na poesia de Carlos Cabombo um “nacionalismo”⁷ decretado, muito menos a luta pela “independência”⁸, que para os escritores da época foi uma fase de intensa “exaltação nacional.”⁹

Não se vê na poesia de Carlos Cabombo a “renovação”¹⁰ literária, porque atualmente já existem estudos avançados sobre as Letras no território.

Vê-se na poesia de Carlos Cabombo o desmembramento de todas as facetas literárias, a necessidade de se criar uma literatura que aos olhos do mundo pareça como o novo marco literário angolano e isto é sonante no poeta, aliás é o “grito da Mahamba.”¹¹

No contexto português não é diferente. Acontece com “o aparecimento da revista *Presença*, cujo primeiro número foi posto à venda, em Coimbra, em 10 de março de 1927”,¹² com “54 números, (1927-40).”¹³

Curiosamente, ela coincidia com “a intervenção política portuguesa dos generais que abriram as portas à longa ditadura que governou Portugal até abril de 1974.”¹⁴

A revista fundada por “José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo Bettencourt, Fausto José e António de Navarro e de cuja direção depois participam Casais Monteiro e Miguel Torga, é o centro deste grupo.”¹⁵

Esta nova literatura surgia no momento em que se “inaugurava um regime de controle e repressão intelectual e cultural”¹⁶, deste modo, ela coloca-se em “oposição com a sua ampla bandeira de abertura e independência.”¹⁷

⁴ António Carlos Ferreira de Brito, *Poesia Marginal*. Disponível em <http://happyend-cacaso.blogspot.pt/>. Acesso a 21 de fevereiro de 2018.

⁵ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 37.

⁶ Idem, *ibid.*, p. 39.

⁷ Idem, *ibid.*

⁸ Idem, *ibid.*, p. 41.

⁹ Idem, *ibid.*, p. 42.

¹⁰ Idem, *ibid.*

¹¹ Carlos Cabombo, *Trilhos de um Peregrino*, Luanda, Paulinas, 2009, p. 54.

¹² Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 49.

¹³ António José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.* p. 1053.

¹⁴ Eugénio Lisboa, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵ António José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.* p. 1053.

De todos os presencistas, um dos mais importante, sem dúvidas, foi José Régio, embora não faça parte do grupo dos poetas estudados no nosso ensaio, na companhia de outros escritores, como “Simões, e Casais”¹⁸ que “descobrem um filão de literatura viva que até então quase passara despercebido aos nossos autores: a «imaginação psicológica», a confissão ou transposição imaginativa da consciência introspectiva.”¹⁹

Note-se que, na obra *Poemas de Deus e do Diabo*, de José Régio, o poeta já incorpora a imagem psicológica: o sujeito poético encontra-se num labirinto “entre Deus e o Diabo” e não sabe por onde optar. Uma verdadeira “loucura” atordoante que se nega à proposta: “vem por aqui.”

O poeta incorpora uma linguagem muito rica e voltada à aliteração: “folhas, flores, frutas.” Talvez devêssemos nos calar, os sonhos dele não são os nossos, antes que nos sugue por inteiro como no seu sonho: “eu sonhei que te sugava”, deixemos que ele viva “sem esperança”, já está acostumado.

Porque nos preocupar? O que ganhamos com isto? “Sabedoria” é o que lhe sobra. Se o “ar me foge” então que “venha a morte quando Deus quiser”, se é que dela o poeta se salva.

Os presencistas, munidos de alguns valores precedentes, ainda salvaguardavam “os valores da sinceridade vinda da região mais profunda, inocente e virgem, do ato gratuito germinando no inconsciente, na recriação individual do mundo, na personalidade original.”²⁰

Esta revista, por um lado, segundo José Saraiva e Óscar Lopes:

Dando a mão aos modernistas de 1915-25, que ajudou a impor, e, por outro lado, aproximando-se, através de sucessivas gradações e polémicas internas²¹ do neo-realismo, que se lhe oporia em dada fase posterior, a Presença corresponde a um certo ambiente de ceticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos de progresso que se relaciona com o colapso do liberalismo em 1926, e por isso os *presencistas* aspiram, em geral, a uma literatura e a uma arte desarticuladas, se não mesmo alheadas, de qualquer corrente política, social ou religiosa.²²

Miguel Torga, sempre cheio de lamentações literárias, invoca o afeto cristão como forma de protesto, refúgio e consolo.

Como protesto, ele reincorpora, por exemplo, a figura de Job em “Cantar de Amigo”²³, «o corpo podre e dorido.»

Note-se que, neste verso, o poeta condena a agonia de Job, sem motivos/ sem razões plausíveis, ao mesmo tempo esta técnica lhe serve de refúgio.

Veja-se um extrato da publicação de “o caminho do meio”, de Adolfo Rocha²⁴, na revista Presença:

¹⁶ Eugénio Lisboa, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ *Idem, ibid.*

¹⁸ António José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1054.

¹⁹ *Idem, ibid.*

²⁰ *Idem, ibid.*

²¹ Nomeadamente a cisão de que resultaram as revistas dirigidas por Torga, *Sinal*, número único, 1930, *Manifesto*, cinco números, 1936-38, e a cisão final de Casais Monteiro.

²² António José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1053.

²³ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 53.

TÔDAS as noites por ali passava, alto, pensativo e dobrado para a Terra...
Era alto para atingir o céu que o dobrava e lhe fazia pensar no seu pêso...
O encontro fatal, entre o Diabo e Êle, deu-se porque o caminho era de ambos...
Simplesmente, o Homem já conhecia de cor o caminho e a paisagem e, como andava
de olhos fechados para não ver demais, não encontrava ninguém... E muitas noites
assim aconteceu...²⁵

Repare-se que, no extrato, Torga “reflete ainda as mesmas instituições agrário-pastoris, mas de um modo simultaneamente mais genérico e pessoalista.”²⁶

Agora, veja-se um outro caso onde o poeta faz menção à “Ovelha perdida” de S. Lucas 15:4-7, que o poeta retoma em “De profundis...”²⁷: «Eu, esta ovelha ranhosa.»

Esta ovelha perdida não se centrou apenas no relato de S. Lucas 15:4-7. Ela vagueia pela sociedade, busca entre nós a necessidade do arrependimento e, de algum modo, ela pode ser o nosso poeta. Mas ninguém sabe. O que sabemos, e nada mais do que isto, é que o poeta transforma este relato público numa experiência individualista.

E é, precisamente, nesta mistura do genérico ao pessoal que a poesia de Torga reflete habitualmente as suas “apreensões, esperanças e angústias das últimas décadas, dentro de um ângulo individualista e, no fundo, religioso de visão, e a sua pureza e originalidade rítmicas, a coerência orgânica das suas imagens são notáveis.”²⁸

Torga concorre duas vezes ao Nobel²⁹, mas não o alcança deixando-o para Saramago em 1998.

José Saramago parte de sua terra natal para Lisboa em 1924. As suas condições pouco divergiam dos restantes portugueses que, em pouco tempo, influenciaram nas artes da época. Assim, a denúncia social transformou-se na marca gritante entre os novos fazedores literários.

As manifestações literárias em torno do novo realismo datam-se a partir dos meados da década de 30, em revistas juvenis como *Outro Ritmo*, 1933, *Gleba*, 1934, *Gládio*, 1935; em *O Diabo*, (1934-40), Lisboa, *Sol Nascente* (1937-40), Porto e Coimbra, *Altitude* (1939) e *Pensamento*, na fase final de 1939-40.³⁰

Nestas revistas, envolveu-se um pouco de “empirismo e agnosticismo de inspiração científica, o positivismo lógico, em cuja exposição se distinguiu a personalidade multifacetada de Abel Salazar.”³¹

Observe-se que Saramago ainda reserva estas marcas em muitos dos seus textos. O poeta recorre a muitas ciências, entre elas a “Psicanálise.”³²

²⁴ Como assina na revista.

²⁵ Adolfo Rocha, «*O Caminho do Meio*», *Presença*, 26, folha de arte e crítica, Coimbra, abril, maio, 1930, p. 13.

²⁶ António José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1057.

²⁷ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 80.

²⁸ José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1057.

²⁹ Isabel Vaz Ponce de Leão, *O Essencial sobre Miguel Torga*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003, p. 15.

³⁰ José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1079.

³¹ *Idem*, *ibid.*

³² José Saramago, *op. cit.*, p. 38.

Repare-se, por exemplo, em “Taxidermia, ou poeticamente hipócrita”³³: «Posso falar de morte enquanto vivo?/ Posso ganhar de fome imaginada?/ Posso lutar nos versos escondido?»

O poeta acredita que há dois sentidos que regem a vida, repare-se em “Criação”³⁴: “Que o sentido da vida é este só:/Fazer da Terra um Deus que nos mereça,/E dar ao Universo o Deus que espera.”

O poeta rejeita quando há razões de o fazer, repare-se em “Demissão”³⁵: “Este mundo não presta, venha outro/ Já por tempo de mais aqui andamos.”

Note-se que, apesar de tudo, o poeta ainda tem esperança. Repare-se em «Há de haver»³⁶: “Há de haver uma chave para abrir/ A porta deste muro desmedido.”

Saramago não se desvincula da linguagem da sua época, tem consciência de que aquilo que escreve faz parte de si e do seu povo.

Diferente de muitos autores, José Saramago acarreta sempre uma linguagem muito coloquial, interroga sem receios temas muito sensíveis que por vezes calamos por medo da represália. Saramago não se intimida principalmente com questões políticas e religiosas. Dizendo sim a sim e negando quando a sua consciência assim o confere.

A gênese do neorrealismo permite-nos que se aponte como característica básica desta fase literária a “nova tomada de consciência da realidade portuguesa.”³⁷ Isto porque os fazedores literários perceberam que era necessário que as artes refletissem o meio social em que estão inseridos.

Ao contrário dos presencialistas, que se desvincularam dos assuntos políticos, sociais e religiosos, os neorrealistas agarraram e serviram-se destes termos para a composição e demonstração da sociedade nos seus textos.

Enquanto os presencialistas privilegiavam o psicologismo, os neorrealistas consciencializavam os leitores com uma linguagem clara e sem rodeios.

Em *Os Poemas Possíveis*, José Saramago apresenta uma literatura que desde o início reflete alguns relatos bíblicos, sociais e em outros recorre à tão famosa mitologia. O poeta é um pouco mais profundo em “ressuscitar” Camões.

A invocação a Camões pode ser conotada como um “contentamento descontente” ou simplesmente marchar de pés descalços e sem piedade às tais linhas clássicas. Repare-se que a menção a Camões já acarreta um diálogo intemporal e não é por acaso que há muito de Camões em Saramago.

Observe-se no elogio sarcástico que o poeta faz a Camões em “Epitáfio para Luís de Camões”³⁸: “Que sabemos de ti, se só deixaste versos/ Que lembrança ficou do mundo que tiveste?/Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos?/ Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?”

³³ Idem, *ibid.*, p. 25.

³⁴ Idem, *ibid.*, p. 82.

³⁵ Idem, *ibid.*, p. 74.

³⁶ Idem, *ibid.*, p. 49.

³⁷ José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1078.

³⁸ José Saramago, *op. cit.*, p. 31.

Note-se ainda que o poeta invoca no “Salmo 136”³⁹, um valiosíssimo texto para o povo português, a canção de exílio muito sonante e vivida por Camões nas redondilhas “Sôbolos rios que vão.”⁴⁰

Verifique-se que as imagens de Babilónia e Sião idealizadas pelos poetas encerram o centro dos dois textos.

Babilónia é para o sujeito poético de Camões o “mal presente” e Sião é “o tempo passado.” Para o sujeito poético de Saramago, Babilónia é o local “em que vivemos” e Sião ficou na lembrança “e no futuro.”

Segundo o relato bíblico: quando Deus decidiu castigar os judeus por rebeldia⁴¹ pelas mãos do rei Nabucodonosor II, que ordena a deportação em massa dos judeus para Babilónia⁴², os judeus viram-se numa depressão massiva.

A canção de exílio, além de representar, na vertente literária, o saudosismo, também apresenta a nova forma de sobrevivência, os novos hábitos culturais e religiosos adquiridos pelos judeus na Babilónia.

Depois de cumprida a profecia, ao longo de 70 anos⁴³, Deus permitiu que eles fossem libertados por Ciro e então o exército da Babilónia fraquejou.

No exílio camoniano repetem-se as mesmas vivências. Repare-se que Camões teve experiências amargas neste período: “seguindo a carreira das armas, Camões bateu-se em Ceuta, onde perdeu o olho direito.”⁴⁴

Pobreza – “regressado de Ceuta, Camões deve ter vivido em Lisboa uma vida agitada de prazeres, de rixas e de penúria.”⁴⁵ Em outras palavras, o poeta viveu “da pele do Diabo.”⁴⁶

Em todo o caso, apesar destas experiências, a grandeza do poeta “avulta sobretudo do desígnio de tratar os Portugueses como povo heroico e criador à maneira de Gregos e Romanos.”⁴⁷

Nas redondilhas Sôbolos rios, o poeta toma consciência do fracasso e do estado de desespero a que chegou e desenvolve uma profunda meditação sobre diversas questões: a possibilidade que o homem tem de entender, de conhecer; o seu destino último; o seu comportamento; o conceito de homem; e, passando para o plano pessoal, a meditação exerce-se sobre a autobiografia e incide fortemente sobre a própria poesia.⁴⁸

³⁹ Idem, *ibid.*, p. 72.

⁴⁰ Maria Vitalina Leal de Matos, *A Lírica de Luís de Camões*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1994, p. 72-82.

⁴¹ *Jeremias* 6:10.

⁴² *Jeremias* 39:8-9.

⁴³ *Jeremias* 25:12.

⁴⁴ Vitorino Nemésio, *Versos de Camões*, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, Série G, número 6, 1957, p. XII.

⁴⁵ Idem, *ibid.*, p. XIII.

⁴⁶ Idem, *ibid.*

⁴⁷ Idem, *ibid.*, p. XVIII

⁴⁸ Maria Vitalina Leal de Matos, *op. cit.*, p. 28.

Note-se que, em “Sôbolos rios que vão”, o poeta “começa por fazer uma síntese da vida passada, dos seus valores e derrotas sob o domínio do tempo e da fortuna, de modo a definir com clareza o beco sem saída a que o conduziram.”⁴⁹

É deste modo que o poeta começa uma miscigenação do bem e do mal. Ele rejeita “o mal, mesmo que não saiba exatamente em que consiste o bem e a verdade.”⁵⁰

Ao mesmo tempo, a parte benéfica desses conceitos constitui um princípio de sabedoria, uma indicação e início de caminho.⁵¹

No exílio saramaguiano cumprem-se as mesmas profecias, mas note-se que o poeta já não entoa as canções de Sião porque “o vento calou a melodia.”

Para o sujeito poético de Saramago, nós ainda não nos despimos da Babilónia. Ela está distante de ser a representação de um local. Babilónia é a nossa política, ela está em nós, é o nosso mundo e Sião está distante de ser o nosso refúgio.

Se o poeta submete que “Têm os povos as músicas que merecem”, se Babilónia não é a nossa melodia, Sião não é o nosso espaço. O que andamos a fazer aqui?

José Saramago atualiza certas linhas de continuidade clássica, bem sensíveis no predomínio do decassílabo e numa sua meditação contida e consciente, trazendo-as até uma sabedoria colhida no amor e na experiência dos limites humanos e da resistência à opressão capitalista.⁵²

Veja-se o decassílabo no seguinte verso em “Salmo 136”: “As/ har/pas/ dos/ sal/guei/ros/ pen/du/ra/das.”

Esta continuidade clássica em José Saramago denota o resgate de certos valores literários que, para outros criadores, já foram “esquecidos.”

Repare-se que o diálogo literário não tem nada a ver com a nacionalidade, muito menos com as referidas épocas dos autores, e sim com o conteúdo abordado. Se não fosse por isto, os nossos cultores jamais invocariam temas bíblicos, fechando-se num círculo sem o conhecimento do mundo e da verdade.

Como se pode estabelecer o diálogo de um autor marginal diante de um Prémio Camões 1989 e de um Nobel 1998?

Justificação da escolha do tema

Preside à escolha do tema o facto de termos verificado laivos influenciadores da Bíblia nas obras dos nossos autores em estudo, isto é, em *Trilhos de um Peregrino*, de Carlos Cabombo, *O Outro Livro de Job*, de Miguel Torga, e *Os Poemas Possíveis*, de José Saramago.

Esta relação, do ponto de vista literário, é denominada como intertextualidade por viés da influência, uma vez que o texto literário é observado sob várias modalidades “como um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se

⁴⁹ Idem, *ibid.*

⁵⁰ Idem, *ibid.*

⁵¹ Idem, *ibid.*

⁵² António José Saraiva, Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1117.

metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.”⁵³ Esta observação é denotada em quase todos os textos que perfazem as obras.

No caso de Cabombo, a “peregrinação” invocada pelo título transporta-nos ao tão famoso santuário da Mamã Muxima⁵⁴, não ficando pelo simples título. As figuras da “mulher”, a “costela”, o “louvor”, a “bênção”, o “amor samaritano” e o “perdão” são palavras muito recorrente neste autor que cremos serem transitadas da Bíblia.

A canção do “lamento”, as “chagas”, a “mensagem”, a “vida”, o “servo”, o “corpo”, a figura de “Adão”, de “Eva”, de “Lázaro” e de “Job” são palavras que desde o início convidam-nos a narrações bíblicas já contadas por outros autores, como em *Êxodo*, *Job* e *S. Lucas*, e fazem-nos crer que esta seja a matriz de Torga.

Saramago, mesmo sem “outra voz”, apresenta um outro “Judas” no seu novo “testamento” que, mesmo não passando pelo “Salmo 136”, apresenta a sua “Demissão”, culminando na “miséria, luto e fome”, algo muito recorrente em textos sagrados.

Objetivos

Objetivo geral

O presente trabalho visa demonstrar o diálogo bíblico em *Trilhos de um Peregrino*, de Carlos Cabombo, *O Outro Livro de Job*, de Miguel Torga, e *Os Poemas Possíveis*, de José Saramago.

Objetivos específicos

1. Identificar nas obras os textos que se cruzam com a Bíblia.
2. Desenvolver o diálogo dos textos destes autores enquadrando a figura bíblica correspondente.

Delimitação do estudo

Eis os textos que serão por nós estudados:

Quadro 1: Textos escolhidos

<i>Trilhos de um Peregrino</i>	“Ceia” ⁵⁵	<i>Êxodo</i> 3:10; <i>Êxodo</i> 12:39; <i>Êxodo</i> 42:10-17
	“Túmulo Despido” ⁵⁶	<i>S. Marcos</i> 16:1-6
	“Traição” ⁵⁷	<i>S. Mateus</i> 10:2-4; <i>S. Marcos</i> 3:16-19; <i>S. Lucas</i> 6:13-16; <i>S. Mateus</i> 26:14-15

⁵³ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 2011, p. 625.

⁵⁴ Coração em Kimbundu.

⁵⁵ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ Idem, *ibid.*, p. 31.

⁵⁷ Idem, *ibid.*, p. 16.

	“Prodigalidade e Prodigiosidade” ⁵⁸	S. Lucas 15:11-24
	“Costela Quebrada” ⁵⁹	Génesis 2:23
	“Salmo da Paz” ⁶⁰	Salmos 137 (136)
O Outro Livro de Job	“A Ceia” ⁶¹	Êxodo 3:10; Êxodo 12:39; Êxodo 42:10-17
	“Fábula do Servo de Deus” ⁶²	Job 1:1-22; Job 2:1-13; Job 42:10-17
	“Terceira Lamentação” ⁶³	Génesis 2:7; Génesis 2:21-22; Génesis 3:4; e Génesis 3:19.
	“O Lázaro” ⁶⁴	S. Lucas 16:20-16
Os Poemas Possíveis	“Fala do Velho do Restelo ao Astronauta” ⁶⁵	S. Mateus 26:6-7; Jeremias 14:3-4
	“Judas” ⁶⁶	S. Mateus 10:2-4; S. Marcos 3:16-19; S. Mateus 26:26-28; S. Mateus 26:14-15 e S. Mateus 27:3.
	“Salmo 136” ⁶⁷	Salmos 137 (136)

No que se refere às transcrições dos textos bíblicos, nós mantivemos a versão fiel da Bíblia. Esta é a justificação da alternância constante entre as letras maiúsculas e minúsculas. Esta versão bíblica também não adere ao acordo ortográfico de 1990.

Quanto a Torga, em alguns textos optamos pela *Antologia Poética* porque os textos estão mais atualizados, isto é, publicados em 2014, ao passo que a versão de *O Outro Livro de Job* que possuímos é a de 1958.

No caso de Saramago, a versão que usamos é a da Porto Editora de 2014 e não a de 1966, no caso a primeira edição.

Estrutura do trabalho

A princípio começámos por justificar as causas que nos levaram a escolher este tema, os objetivos, a delimitação do estudo e a metodologia.

Depois, fizemos uma incursão sobre a intertextualidade, as formas, os tipos, os graus e uma breve abordagem sobre o Antigo e o Novo Testamento da Bíblia, que correspondem ao nosso primeiro capítulo.

⁵⁸ Idem, *ibid.*, p. 47.

⁵⁹ Idem, *ibid.*, p. 17.

⁶⁰ Idem, *ibid.*, p. 35.

⁶¹ Miguel Torga, *O Outro Livro de Job*, Coimbra, Coimbra Editora, 1958, p. 74.

⁶² Idem, *ibid.*, p. 77.

⁶³ Idem, *ibid.*, p. 33.

⁶⁴ Idem, *ibid.*, p. 43.

⁶⁵ José Saramago, *Os Poemas Possíveis*, Porto, Porto Editora, 2014, p. 76.

⁶⁶ Idem, *ibid.*, p. 88.

⁶⁷ Idem, *ibid.*, p. 72.

Sucedese o desenvolvimento analítico das intertextualidades nos autores, que corresponde ao nosso segundo capítulo.

Seguiu-se a vida e obra dos autores no terceiro capítulo, a conclusão, e a bibliografia ativa e passiva.

Metodologia

Adotamos o método da revisão bibliográfica, explorando o conceito de intertextualidade propostos por Olegário Paz, António Moniz⁶⁸ e Aguiar e Silva⁶⁹ bem como a técnica de entrevista com o escritor Carlos Cabombo e um breve diálogo com a Pilar del Río.

⁶⁸ Olegário Paz; António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 119.

⁶⁹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 625.

CAPÍTULO I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

I.1. Intertextualidade

I.1.1. Conceito

O termo “intertextualidade (do latim, *inter*, entre, e *textual*, de texto, tecido, e -*idade*) é a relação discursiva em que os vários textos entretecem com um novo texto, através de citações, alusões, comentários, ou afinidades temático-ideológicas e /ou formais.”⁷⁰

As relações discursivas entre vários textos são denotadas num trabalho quando o poeta retoma elementos já analisados e/ou incorporados por outros autores dos quais se serve para aludir ou extrair o mesmo dogma.

Aguiar e Silva define intertextualidade “como interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s), assim, definir-se-á intertexto como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação.”⁷¹

A Bíblia é, neste caso, o livro que os nossos poetas têm como base para manter diálogo com os outros textos, ou seja, é o livro que permite a interação com o mundo.

Michael Riffaterre, com o intuito de evitar ambiguidades sobre este conceito, propõe que se defina intertextualidade como a “relação regida por uma identidade estrutural devendo ser considerado o texto e o seu intertexto como variantes da mesma estrutura.”⁷²

A formulação de um determinado texto pode a princípio seguir a mesma estrutura, no caso do poeta parafraseador, mas desde que se encontre vestígios de um texto anterior ao novo isso é estância fulcral para a relação intertextual.

Nota-se que para estes autores o conceito de intertextualidade é universal: a relação ou diálogo de um texto com o outro.

Para nós, a intertextualidade é o complemento de um texto no outro trazendo assim uma nova visão ou amplificação do mesmo sem desmesurar a ideia do texto original.⁷³ Assim, os textos bíblicos não perdem o seu pendor ao lermos os textos dos autores em estudo porque o acrescento, negação ou confirmação à Bíblia são acima de tudo um convite a releitura de textos sagrados.

O texto passa assim a ser compreendido no seu sentido lato segundo Carlos Ceia como:

um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural, isto é, na ampla rede de significações dos bens culturais pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana.

⁷⁰ Olegário Paz; António Moniz, *op. cit.*, p. 119.

⁷¹ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 625.

⁷² Michael Riffaterre *apud* Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 625.

⁷³ Entenda-se texto original como texto primário, ou seja, os textos presentes na Bíblia.

No sentido restrito representa a ordem significativa verbal. Dentro dessa ordem, a literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente e, em razão disso, a intertextualidade faz-se operador de leitura.⁷⁴

Neste prisma, diríamos que, no campo literário, para que se possa estabelecer a relação entre textos é necessário que se tenha um texto, quer ele seja amplo, acompanhando a evolução cultural, ou que tenha simplesmente sentido e remeta-nos a dogmas anteriores.

A autonomia dos textos quer seja de Cabombo, Torga e Saramago habitualmente defendida por Luís Leal “não implica de forma nenhuma que ela não exista também numa relação de diálogo com outros textos do mesmo autor, de outros autores da mesma época e de outras épocas, especialmente quando esse texto contém referências extra sistémicas.”⁷⁵

A competência literária demonstrada pelos nossos poetas não lhes impede de retomar temas bíblicos: aceitando, rejeitando ou simplesmente marcar a sua incorporação literária.

A ideia de intertextualidade não é tão recente quanto se possa imaginar, ela evolui e muda de acordo com o contexto. Esta noção “nasce com M. Baktine, que defende a interação entre língua e o contexto. A partir desta interação social entre cultura e texto artístico surge o contexto de intertexto ou diálogo entre textos.”⁷⁶

A intertextualidade sempre esteve presente, mesmo quando pensamos que não a vimos ela está. Note-se que a transmissão de conhecimentos, as palavras usadas, os exemplos de fé, os critérios de aceitação, a forma de pensar e interagir não são coisas recentes, são antigas e mesmo na época já dialogavam com os seus ancestrais.

Para que se possa falar sobre a intertextualidade em outro texto, é necessário que se identifiquem os critérios intertextuais no novo texto.

Mas afinal, no contexto literário a partir de que altura se pode falar de presença de um texto noutra em termos de intertextualidade? Vamos tratar do mesmo modo a citação, o plágio e a simples reminiscência?

Propusemos a falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados para além do lexema, mas seja qual for o seu nível de estruturação.⁷⁷

Para que se possa verificar vestígios de um texto novo a um texto anterior, é necessário que tenhamos uma memória bastante apurada sobre o mundo. Isto inclui o conhecimento sobre a cultura e literatura de cada povo que, no mais ínfimo resquício, nem que seja pelo título a ser desenvolvido, já notaremos o diálogo entre eles.

As indagações de Laurent Jenny são facilmente esclarecidas pelos nossos poetas. Notam-se as fatias caracterizadoras que nos transportam aos textos bíblicos porque em quase todos eles a relação intertextual é bastante explícita, denunciando habitualmente a personagem bíblica em questão.

⁷⁴ Carlos Ceia, *Dicionário de Termos Literários*, 2018. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6066/intertextualidade>. Acesso a 8 de novembro de 2017.

⁷⁵ Luís Leal, *O Labirinto do Texto- da Teoria da Literatura à Tradução literária*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p. 54.

⁷⁶ Olegário Paz; António Moniz, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁷ Laurent Jenny, «A Estratégia da Forma», *Poétique: Revista de Teoria e Análise literárias*, trad. Clara Crabbé Rocha, 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 14.

Da mesma forma que há textos que entram em diálogo com outros textos do mesmo autor. Fenómeno a que Aguiar e Silva denomina como “relações privilegiadas, é uma espécie de auto-imitação ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é já outro.”⁷⁸

Esta pretensão é válida quando o poeta acredita na sua poesia. Ele vê o que os outros não viram com outros olhos em si, mostra ao mundo que é digno de ser citado e ninguém melhor que ele para retomar ou recomeçar um texto que ele mesmo não concluiu. Ele sabe com perfeição quais são as linhas que regem a sua literatura, sabe acima de tudo a palavra, o verso, o ritmo e a métrica a ser usada.

Claude Simon considera esta técnica como “intertextualidade restrita (relações intertextuais entre textos do mesmo autor)”⁷⁹. É restrita porque o autor vive preso no seu interior, não se permite pensar em outros mundos que não sejam o seu.

Nos nossos poetas, estas intertextualidades (homo-autorais) surgem nos seguintes poemas.

Quadro 2: Intertextualidades homo-autorais

Carlos Cabombo	“Salmodiando” ⁸⁰	“Salmo da Paz” ⁸¹	“Florescência” ⁸²
	“Sono Alegre” ⁸³	“O Adeus” ⁸⁴	
Miguel Torga	“Primeira Lamentação” ⁸⁵	“Segunda Lamentação” ⁸⁶	“Terceira Lamentação” ⁸⁷
José Saramago	“Julieta a Romeu” ⁸⁸	“Romeu a Julieta” ⁸⁹	

Que fique claro que a referência a si ou a auto-imitação não significa em hipótese alguma que Cabombo, Torga e Saramago não tenham outras referências literárias, apenas querem expandir-se e tornarem-se outros a partir de si, é uma tentativa de inovação e complemento simultâneo.

Nesta senda de relações, não descartamos a intertextualidade hetero-autoral, a que Aguiar e Silva considera como “diálogo de vários textos, de várias vozes e consciências”⁹⁰. Esta relação é a mais comum em todos eles, aliás foi a motivação para o nosso ensaio.

Temos conhecimento que, desde a criação da escrita, os textos são retomados e correlacionados em outros. A Bíblia tem-se transformado no cânone mais seguido. Ela aborda

⁷⁸ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 630-631.

⁷⁹ Claude Simon *apud* Lucien Dallenbach, «*Intertexto e Autotexto*» *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias*, trad. Clara Crabbé Rocha, 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 51.

⁸⁰ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹ Idem, *ibid.*, p. 35.

⁸² Idem, *ibid.*, p. 37.

⁸³ Idem, *ibid.*, p. 24.

⁸⁴ Idem, *ibid.*, p. 17.

⁸⁵ Miguel Torga, *Antologia Poética*, Lisboa, D. Quixote, 2014, p. 46.

⁸⁶ Idem, *ibid.*, p. 48.

⁸⁷ Idem, *ibid.*, p. 50.

⁸⁸ José Saramago, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁹ Idem, *ibid.*, p. 105.

⁹⁰ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 630.

temas como a criação da humanidade, a formação do universo, traz exemplos de fé e de rebelião.

Claude Simon é mais generalista ao denominar estas relações como “intertextualidade geral (relações intertextuais de autores diferentes).”⁹¹

No nosso trabalho as intertextualidades gerais dão-se nos seguintes textos:

Quadro 3: Intertextualidades hetero-autorais

Carlos Cabombo	Miguel Torga	José Saramago
“Ceia” ⁹²	“A Ceia” ⁹³	
“Traição” ⁹⁴		“Judas” ⁹⁵
“Costela Quebrada” ⁹⁶	“Terceira Lamentação” ⁹⁷	
“Salmo da Paz” ⁹⁸		“Salmo 136” ⁹⁹

Na verdade, o que os nossos autores pretendem é fazer “caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto se estilhace como totalidade estruturada.”¹⁰⁰

Não se pode olhar para o plágio e a intertextualidade da mesma forma porque a intertextualidade é o diálogo consciente ou não de vários textos. O que também suscita outra curiosidade: como saber se o autor está consciente ou não?

Ter noções sobre o nível de leitura de cada autor não é o suficiente. Repare-se que o processo de intertextualidade não começa com o autor, e sim com o leitor, a este cabe a função de obter leituras mais aprofundadas, lembrar-se dos fenómenos ou acontecimentos passados em outras leituras. Não cabe ao autor esta responsabilidade.

Então a pergunta seria: como saber se o leitor está consciente ou não de que este fenómeno já foi dito por outro autor?

O nível de leituras apuradas dele dará resposta a esta questão.

O plágio é “a cópia exata de um texto ou fragmento textual alheio como se fosse da lavra própria. Para evitar este vício, que se opõe à originalidade da linguagem, aconselha-se ao aluno a citação, direta ou indireta, tão completa quanto possível, da fonte consultada.”¹⁰¹

O trabalho intertextual propõe ainda outras questões, tal como indaga Laurent Jenny: “Como se opera a assimilação, por um texto, de enunciados pré-existentes? Em que relação estão esses enunciados com o seu estado primeiro?”¹⁰²

⁹¹ Lucien Dallenbach, *op. cit.*, p. 51.

⁹² Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 12.

⁹³ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁴ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁵ José Saramago, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁶ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁷ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁸ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁹ José Saramago, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁰ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰¹ Olegário Paz; António Moniz, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰² Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 30.

Como resposta à primeira questão, ficamos “por uma conceção da intertextualidade como a irrupção transcendente dum texto noutro.”¹⁰³

Já na segunda, é notável que os poetas mantêm a mesma matriz bíblica: trabalham apenas a palavra, os seus textos já não são tão taxativos como na Bíblia, mas ainda assim conservam a ideia principal em todos eles.

Um nítido exemplo é o “Túmulo Despido”¹⁰⁴, de Cabombo, que ainda reserva a ressuscitação de Cristo “ao terceiro dia”.

“O Lázaro”¹⁰⁵, de Torga, é o mesmo homem das “chagas” que a Bíblia retrata; e Saramago, embora se foque no povo português, ainda traz à luz o mesmo salmo de exílio da Bíblia em “Salmo 136”¹⁰⁶.

Os nossos autores não escrevem no vazio, o conhecimento bíblico que cada um acarreta dá-lhes bases para que de certa forma possam revogar, acreditar, contemplar e sobretudo interagir com os conhecimentos bíblicos, comprovando assim a apologia de Todorov ao afirmar que “por natureza, a vida é dialógica.”¹⁰⁷

No campo literário, sempre que um autor decide escrever um livro ou qualquer artigo, a motivação que o autor adquire é sempre fruto de um tema que suscita a sua curiosidade ou a do público alvo. Logo, esta ideia já foi pensada por outros, não é originária do autor. Daí que os temas são comuns para todos. O que diferencia é a forma de abordagem que este adotará em comparação aos outros.

Os temas já estão lançados, a missão de cada autor é reformular a sua visão, completar o que já existe, expandir os seus horizontes, e mesmo na criação das suas personagens, só o ato de pensar já não é individual: ele não pode pensar em algo que não existe ou nunca ouviu, é daí que ele faz uma junção de várias ideias incorporadas na tentativa de buscar a sua “originalidade”.

I.2. Intertextualidade explícita e implícita

As relações intertextuais processam-se de duas formas: na primeira, o leitor percebe que, ao descodificar a obra, o autor denuncia a fonte ao passo que, na segunda, o leitor não se reencontra com facilidade.

Laurent Jenny considera que

se qualquer texto, remete-nos implicitamente para outros textos, é em primeiro lugar dum ponto de vista genético que a obra literária tem conluio com a intertextualidade. Mas convém colocar de novo na cena formal um fenómeno mal compreendido pela tradicional crítica «das fontes».¹⁰⁸

Esta tradicional crítica das fontes encarrega-se de responder questões habitualmente conhecidas, como os dados sobre o autor, contexto da obra e a data da publicação.

¹⁰³ Idem, *ibid.*

¹⁰⁴ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁵ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁶ José Saramago, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁷ Todorov *apud* Olegário Paz e António Moniz, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁸ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 6.

Quando se trata de textos sagrados, este estudo é muito mais complexo: como saber, por exemplo, quais as motivações do autor? Quais são as suas influências? Quem é o público? Que mensagem quer ele passar e como pretende fazer?

Estas respostas são facilitadas a partir de um leque de disciplinas que trabalham de formas interligadas, no caso a história, a literatura, a linguística, geografia e outras. Primeiramente saber o contexto em que o texto foi escrito e proferido delimita o espaço, o cuidado com a mensagem e o público alvo.

O *Livro de Job*, por exemplo, lembrado por Torga, “não tem um autor específico”¹⁰⁹: há um número, apesar de restrito, de autores que o possam ter escrito. Esta lista vai do próprio Jó a “Eliú, Moisés e Salomão”¹¹⁰, o que já o torna difícil de enquadrar visto que eles viveram em épocas diferentes.

Se “Moisés foi o autor, a data seria por volta de 1440 aC, se Salomão foi o autor, a data seria em torno de 950 aC.”¹¹¹ Ora, sem a certeza do seu legítimo autor, incorreríamos no erro se estabelecêssemos uma data específica. Porém, sabemos que o propósito do *Livro de Job* é o de que “Satanás não pode nos afligir com destruição física e financeira sem a permissão de Deus. Deus tem poder sobre o que Satanás pode e não pode fazer.”¹¹²

Propósitos estes que são os mesmos narrados por Torga em “Fábula do servo de Deus.”¹¹³ Note-se que o poeta começa o texto com “Depois de tudo perdido”, o que resume a triste perda dos filhos e de todos os seus bens, e termina o texto com “e agora... podes salvá-lo ...”, que é a restituição e confirmação do seu propósito.

O propósito do *Livro de Job* é o de “nos lembrar que existe um conflito cósmico acontecendo por trás das cenas sobre as quais normalmente não sabemos nada”¹¹⁴, isto serve de apelo contra as injustiças feitas por e contra nós.

A recorrência insistente a Job por Torga, além do cuidado linguístico e sobretudo a forma metódica em que passa a mensagem, torna esta relação mais explícita e assim acontece com todos os outros textos cuja a fonte seja a Bíblia.

Nesta linha, Laurent Jenny sustenta que a intertextualidade:

não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível de conteúdo formal da obra. Assim, sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc (...) A determinação da obra intertextual é então dupla: uma paródia pode relacionar-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio género. O que continua problemático é a

¹⁰⁹ *Livro de Job*, disponível em <https://www.gotquestions.org/Portugues/Livro-de-Jo.html>. Acesso a 4 de março de 2018.

¹¹⁰ *Idem, ibid.*

¹¹¹ *Idem, ibid.*

¹¹² *Idem, ibid.*

¹¹³ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁴ *Livro de Job*, disponível em <https://www.gotquestions.org/Portugues/Livro-de-Jo.html>. Acesso a 4 de março de 2018.

determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra, excetuando o caso limite da citação literal.¹¹⁵

A partir dos cotejos textuais e da teoria dos graus intertextuais que apresentaremos mais adiante, o leitor poderá determinar o nível de diálogo entre os textos, ou seja, quanto maior for a referência ao texto original maior será a gradatividade. A isto também se deve o convite à releitura dos textos sagrados.

Para provarmos em toda uma categoria de casos, Laurent Jenny expõe que:

um fato intertextual pode nos servir de critérios estruturais; embora, já se torna difícil determinar se o fato intertextual deriva do uso do código ou se é a própria matéria da obra. De fato, adivinha-se que nada haverá de incomparável nestas posições do fato intertextual, se a obra possuir uma forte coloração de metalinguagem.

O que pode variar também é a sensibilidade dos leitores à repetição. Tal sensibilidade existe em função da cultura e da memória de cada época, mas também das preocupações formais dos seus escritores.¹¹⁶

Nesta ótica, quase sempre uma obra literária remete-nos a outras. Quem lê *Confidências do Verso*, de Carlos Cabombo, vai lembrar-se de *Confidência do Itabirano*, de Carlos Drummond.

O mesmo acontece com *O Outro Livro de Job*, automaticamente o seu subconsciente carrega-o para o livro sagrado de Job, que já referimos. Quem lê *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, lembrar-se-á da História de Jesus, quem lê *Caim*, também de Saramago, de certeza vai lembrar-se do primogênito de Adão e Eva e assim sucessivamente. Não é de hoje que as obras literárias nos convidam a leituras anteriores.

Aguiar e Silva considera que:

esta função dual desempenhada pela intertextualidade, nuns casos fortalecendo e convalidando a homeostase do sistema literário, noutros casos contribuindo para a sua alteração e até para a sua subversão, só aparentemente é contraditória, pois que representa uma manifestação específica da lógica profunda e da dinâmica de todos os sistemas semióticos culturais.¹¹⁷

Harold Bloom encara esta dualidade funcional como uma espécie de:

ansiedade de influência, considerando que todo o novo grande poeta nesta linhagem estaria vinculado por uma relação de tipo edipiano a um grande poeta seu predecessor representando este, ao mesmo tempo, a matriz, a tradição e autoridade às quais não é possível eximir-se contra as quais, no entanto, trava uma luta continua, ora surda, ora aberta, na tentativa de impor a sua própria originalidade.¹¹⁸

Em *Trilhos de Um Peregrino*, as influências literárias de Carlos Cabombo estão à volta de vários autores.

Pela profundidade da linguagem literária, o *Livro de Salmos* permitiu-lhe escrever: “Salmo da Paz” (p. 35), “Salmodiando” (p. 27), “Prece” (p. 26), “Refúgio” (p. 39) e “Liberdade” (p. 48).

¹¹⁵ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 7.

¹¹⁷ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 633.

¹¹⁸ Harol Bloom *apud* Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 633.

No Livro de *S. Lucas* buscou inspiração para escrever: “Amor Samaritano” (p. 14), “Prodigalidade e Prodigiosidade” (p.47).

Em *Génesis*: “Costela Quebrada” (p. 179, “Estandarte” (p. 36). No *Livro de Isaías*, “Graciosidade” (p. 18), “Ósculo” (p. 19).

Em *Gálatas*: “Pensamento” (p. 21), “Infinita Bondade” (p. 46).

Em *Actos do Apóstolos*: “Arrependimento” (p. 28). Em *Josué*: “Retiro Fiel” (p. 32). Em *I Tessalonicenses*: “Oxigênio” (p. 33). Em *Hebreus*: “No Tabernáculo” (p. 36).

Em *I Samuel*: “Louvor Ameno” (p. 41). Em *Deuterónimo*: “O Eterno Fiel” (p. 42). Em *Filipenses*: “Ditosa Simbologia” do «viver é ganho e morrer é lucro».

Livro de Números: «Da força de Jefoné» surge “Glória Fecunda” (p. 49). Com «... Abençoai e não amaldiçoeis».

Em *Romanos*: “Visceras de Paz” (p. 50). Com a *Carta aos Colossenses*: “Perdão” (p.53).

Além dos livros sagrados, o poeta buscou influências em textos dispersos de Lord Byron e John Keats.

Em Portugal, as inspirações centram-se em Fernando Pessoa, *Mensagem*, e Cesário Verde: *O Livro de Cesário Verde*.

Em Angola, Agostinho Neto, *Sagrada Esperança*, e Elias Queta¹¹⁹: *Binómio de Cacimbo—Poesia*.

Neste último, o poeta buscou a estrutura de muitos textos, mas aos poucos o “novo poeta” foi-se desvinculando para adquirir a sua própria originalidade.

Carlos Cabombo refere, sobre as influências de Elias Queta na sua poesia, “a sua escrita é como o ruído atrás da montanha, logo queremos saber quem produz tal ruído. A forma como joga com as palavras logo chamou-me atenção.”¹²⁰

Observem-se nas estruturas breves de dois textos que muito impulsionaram a forma de Carlos Cabombo escrever:

Quadro 4: Textos de Queta

“Santa fértil” ¹²¹	“Ruína universal” ¹²²
No cair da madrugada desvendei o segredo fértil da Santa e a partir do minuto zero ela tornou-se <i>kamba dyami</i> do coração.	Eis-me na chuva de orações fúnebres rasgando a confiança das minhas próprias ideias Na paisagem do cemitério solitário eis aqui a mão surda e muda do demónio traçando o ângulo da sepultura [para o meu corpo em diálogo com a morte na ruína universal do pecado.

¹¹⁹ Pouco, ou quase nada, se sabe sobre o autor. Escreveu alguns textos por volta dos anos 80, com a ajuda do Ministério da Cultura publicou *O Binómio de Cacimbo- Poesia*.

¹²⁰ Ver anexo 1. Entrevista com Carlos Cabombo.

¹²¹ Luís Elias Queta, *Binómio de Cacimbo- Poemas*, Luanda, Delegação Provincial de Luanda da Cultura—Ministério da Cultura, 1997, p. 26.

¹²² Idem, *ibid.*, p. 43.

Note-se que o poeta Elias Queta é bilingue, o que também se dá em alguns textos de Carlos Cabombo. Curiosamente a mesma língua angolana (Kimbundu), outra particularidade tem a ver com as temáticas abordadas.

Repare-se que o sujeito poético de Carlos Cabombo retoma as duas temáticas de Elias Queta em “Muxima”¹²³ e “O Adeus.”¹²⁴

Quadro 5: Queta e Cabombo

Elias Queta	Carlos Cabombo
“Santa fértil”	“Muxima”
<i>Kamba dyami</i> ¹²⁵ do coração	Muxima
“Ruína universal”	“O Adeus”
Na paisagem do cemitério solitário	A saudade será eterna

Kamba dyami é uma expressão em Kimbundu que significa meu (minha) amigo (a) do coração.

O sujeito poético de Cabombo foca a Mamã Muxima (Nossa Senhora do Coração). Enquanto um vê a divindade como amiga, o outro vê como mãe.

Em “Ruína universal” e “O Adeus”: enquanto o sujeito poético de Elias Queta vê o “cemitério”, o sujeito poético de Cabombo já mergulha na “saudade”. Outra particularidade no sujeito poético de Elias Queta que também é muito conotada no sujeito poético de Cabombo é a despreocupação com as rimas.

No caso de Miguel Torga, reconhecemos que a pesquisa tinha de ser muito mais profunda. Primeiro, pelo conjunto de obras publicadas e, segundo porque Torga não escreve no vazio.

Em *O Outro Livro de Job* uma das influências principais foi o profundo conhecimento sobre o *Livro de Job*— «Lá vi teu servo Job, que apodrecia.»

O Livro de *Génesis*: «Tudo/por ser neste Paraíso/ o mesmo Adão.»

O Livro de *Êxodo*— «toque com Moisés com sua vara...»

O Livro de *S. Lucas*: «O Lázaro sou eu, não foi o Outro/ o das migalhas e das chagas podres.»

O Livro de *Apocalipse*: «Mas a Besta devorava/palha... e grão.»

O Livro de *Ezequiel*: «quando o Mar-morto secar...»

Além de textos sagrados, Torga também teve influência de outras obras e outros autores como *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes—«Mas o teu Cavaleiro D. Quixote/ sabe trocar moinhos por gigantes!»

Assim Falou Zaratustra, de Friedrich Nietzsche: «e em nome de Zaratustra/falei da quimera morta/ e da nova Ressurreição...»

¹²³ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁴ Idem, *ibid.*, p. 17.

¹²⁵ Em itálico conforme no original.

Nesta abordagem não se podem descartar as influências greco-latinas, que para Torga assumem “a dimensão simbólica que enforma as grandezas e as limitações do homem do século XX na sua faceta pessoal, social, ética e política.”¹²⁶

Com isto, “dentro da mitologia latina, Vénus e Júpiter merecem-lhe particular atenção.”¹²⁷

O poeta identifica-se por uma forte influência que é “Homero, pai da figura lendária que é Ulisses, símbolo da «universal e mortal inquietação» (p.604) humana.”¹²⁸

Percebe-se que não é apenas nesta “inquietação que Ulisses se une ao poeta e mesmo ao povo português, é ainda no espírito aventureiro de quem sente o apelo do mar e, teimosamente, se deixa seduzir pelo canto enigmático de qualquer sereia bem visível no poema «Odisseia» (p. 799).”¹²⁹

Em Torga os mitos têm uma forte atuação e no *Diário* estão devidamente destacados: “Apolo (p. 244), Baco (p. 607), Tântalo (p. 795), Antífona (p. 956), Narciso (p. 602), Orfeu e Anteu.”¹³⁰

No último, Torga “destaca não só a inspiração poética mas também a rebeldia de quem rejeita limites impostos.”¹³¹

Repare-se que, ao contrário do poeta angolano, as influências de Torga não são tão recentes. Torga vagueia e faz uma miscigenação de culturas.

Em *Os Poemas Possíveis* as influências vão desde a *Poética*, de Aristóteles, em “Arte poética” (p.18), ao Livro de *Apocalipse*: “Balança” (p. 22).

Luís de Camões: “Epitáfio para Luís de Camões” (p.31). O Livro de *Salmos*: “Salmo 136” (p.72). Os *Evangelhos*: “Judas” (p. 88). O *Livro de Génesis*: «Barro direis que sou...» (p. 91).

Ludwing Van Beethoven: «Ouvindo Beethoven» (p. 73).

Saramago também recupera certos mitos: “Fábula do grifo” (p.43). Em “Mitologia” (p. 79), relembra: Afrodite, Leda, Zeus, Apolo e Pã.

O poeta recupera a Santa Eucaristia em “Aprendamos o rito” (p.81). O silêncio é uma marca muito acentuada no poeta: “Poema a boca fechada” (p. 69).

A solidão encontrou um ombro amigo no sujeito poético de Saramago em “Fraternidade” (p. 75).

O poeta rejeita a existência de Deus: “Criação” (p. 82). O poeta rejeita os sinais de Deus em “Quando os homens morrerem” (p. 83). O poeta escreve “A um Cristo velho (p. 87). Mas se nega a oferecer «Uma só prece...» (p.139)

¹²⁶ Isabel Vaz Ponce de Leão, *A Obrigação, A Devoção e A Maceração (O Diário de Miguel Torga)*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005, p. 59.

¹²⁷ Idem, *ibid.*

¹²⁸ Idem, *ibid.* p. 60.

¹²⁹ Idem, *ibid.*

¹³⁰ Idem, *ibid.*, p. 62.

¹³¹ Idem, *ibid.*

Como se vê José Saramago não é um aliado de Deus. Mas, ao falar de Deus que não existe, não estará a falar de si mesmo, a definir-se a si próprio? E que definição magistral: o comerciante de papel que não olha a meios para atingir os fins!¹³²

Note-se que o mar é muito evidenciado pelo poeta: «Não das águas do mar...» (p. 86), «A ti regresso, mar...» (p. 121) e «Água que à água torna...» (p. 122).

O poeta também refere o monumento da “Sé Velha de Coimbra” (p. 89). Invoca outros planetas porque este não lhe basta. Veja-se em «Invenção de Marte».

O poeta recupera a figura de D. João em “Orgulho de D. João no inferno” (p. 97), “Lamento de D. João no inferno” (p. 98) e “Sarcasmo de D. João no inferno” (p. 99).

O poeta recupera a figura de D. Inês de Castro em “Até a fim do mundo” (p. 100).

Relembra *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, em “Dulcineia” (p. 101) e em “D. Quixote” (p.102).

Romeu e Julieta, de William Shakespeare, representam a matriz de “Julieta a Romeu” (p. 104) e “Romeu a Julieta” (p. 104).

Rainer Maria Rilke mereceu homenagem do Nobel em «Não escrevas poemas de amor» (p.125). O poeta rejeita a morte na sua “Declaração” (p.138).

A figura de João Roiz de Castel–Branco merece destaque em “Lembrança de João Roiz de Castel-Branco” (p. 152).

Raul Brandão com a peça *Jesus Cristo em Lisboa* representa para o autor de *Os Poemas Possíveis* uma forte influência que se assenta “nos diálogos entre Jesus (Deus) e o Diabo.”¹³³

Estas “personagens deram a Saramago a razão literária para os fascinantes cruzamentos destas duas personagens em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.”¹³⁴

Saramago em diversas ocasiões falou sobre a sua admiração por Raul Brandão, muito em particular “pelo surpreendente *Húmus*, um texto tão indefinido do ponto de vista genológico (diário, encadeamento de intensas e complexas reflexões do autor, ou tudo isso e sempre algo mais).”¹³⁵

Andrés Sorel destaca que as influências de Saramago se centram nas figuras de “Camoens¹³⁶, uno más de los escritores incomprendidos em su época, como Cervantes¹³⁷, o el jesuita Antonio Vieira, escultor de la lengua portuguesa, y Montaigne, Voltaire, Raúl Brandão¹³⁸, Eça de Queirós, Kafka, Gogol, Borges, Pessoa.”¹³⁹

Numa conversa com Baptista-Bastos, Saramago explica a sua relação com o padre António Vieira:

¹³² José Moura de Basto, *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*, Lisboa, edição do autor, 1993, p. 17.

¹³³ Manuel Frias Martins, *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2014, p. 127.

¹³⁴ Idem, *ibid.*

¹³⁵ Idem, *ibid.*, p. 133.

¹³⁶ Já referido.

¹³⁷ Já referido.

¹³⁸ Já referido.

¹³⁹ Andrés Sorel, *Saramago una mirada triste y lúcida*, Madrid, Algaba, 2007, p. 91.

Mi relación com el padre Antonio Vieira es una relación que quiere ser (no quiero decir que lo sea) una relación de lenguaje. Tengo la conciencia de que nunca se escribió portugués como el padre Vieira lo escribió—y es esa calidad, no diré de modelo, porque no creo en la existencia de modelos o en su conveniencia—, es esa especie de limiar, que ya es el limiar de lo inefable, que ejerce en mí una especie atracción. Con todo, soy consciente de que el padre Vieira se pierde, muchas veces, en conceptismos y cultismos un tanto exasperantes. Esto es lo que se encuentra en mis raíces literarias y también la consecuencia de verificar—algo que han hecho los lectores y la crítica—un cierto barroquismo en la construcción de mis frases. En el fondo, tal vez no sea tanto el barroquismo, porque ellas tienen una raíz mucho más próxima de la narración oral, en el modo de contar, en los efectos oratorios de suspensión que los buenos narradores orales dominan, porque no se limita a contar linealmente una historia.¹⁴⁰

Esta citação é longa, mas importante por ser o próprio Saramago a falar e serve para percebermos que ele passa por aventuras barrocas.

Com o heterónimo Ricardo Reis, Saramago aproveita a projeção literária de Fernando Pessoa e escreve *A Morte de Ricardo Reis*.

Saramago revive a história portuguesa precisamente em *A Noite*, o poeta retoma os acontecimentos de 25 de abril.

Com José Rodrigues Miguéis, Saramago troca uma série de correspondências que depois são reunidas e publicadas.¹⁴¹

1.3. Tipos de intertextualidade

Neste capítulo, pretendemos mostrar como é que a intertextualidade se processa e achamos por bem mencionar todas as suas tipologias embora os nossos autores se foquem apenas na citação, alusão e paráfrase.

Citação [do latim, *citacione*] é a transcrição mais ou menos literal de uma expressão, frase ou discurso de alguém. Nas obras literárias, é norma não se indicar a fonte, ao contrário dos trabalhos científicos nos quais aquela se deve precisar em nota de rodapé.¹⁴²

Observe-se a citação literária extraída do texto de *S. Lucas 15:22-24* e inserida no texto “Prodigalidade e Prodigiosidade”¹⁴³, de Carlos Cabombo.

Verifique-se que na poesia o autor não se serve de notas explicativas. Mas sempre que possível usa as aspas para dar luzes de que o texto foi extraído de algum lugar.

As duas atitudes que levam o poeta a usar as aspas no texto: primeiro, o poeta quer que saibamos a fonte; segundo, porque o extrato é extenso demais para que o leitor não perceba a fonte.

¹⁴⁰ Idem, *ibid.*, p. 98.

¹⁴¹ O volume *Correspondência 1959-1971* foi organizado por José Albino Rodrigues Pereira.

¹⁴² Olegário Paz, António Moniz, *op. cit.*, p. 633.

¹⁴³ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 47-48.

Quadro 6: Natal de Cabombo e de S. Lucas

Carlos Cabombo “Prodigalidade e Prodigiosidade”	S. Lucas 15:22-24 “O Filho Perdido e o Filho Fiel”
«Trazei depressa a mais bela túnica e vesti-lha; ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o vitelo gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e encontrou-se.»	“Trazei depressa a mais bela túnica e vesti-lha; ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o vitelo gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e encontrou-se.” ¹⁴⁴

Dentro das várias formas de se fazerem as citações, nos textos não literários, destacamos duas: o sistema numérico¹⁴⁵, onde a seguir à citação faz-se uma nota de rodapé e colocam-se todas as informações sobre a fonte. O sistema autor-data¹⁴⁶, habitualmente, inserido no corpo do texto.

No sistema numérico, logo após a citação faz-se uma nota onde se inserem os seguintes dados: autor(es), título e (subtítulo-caso haja) da obra em itálico, local, editora e o número da página.

Vejam-se os seguintes casos.

Quadro 7: Citação primária

Quando se faz alusões simultâneas, entre a Bíblia e textos literários, deve-se ter consciência de que estamos não só “a penetrar em territórios muito escorregadios mas também a arriscar posicionamentos onde não existe meio-termo, tanto do ponto de vista ideológico como literário.”

1. Manuel Frias Martins, *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2014, p. 50.

No caso de se voltar a citar a mesma obra, no decorrer do trabalho, colocam-se apenas o nome (s) do(s) autor (es), seguido da expressão (*op. cit.*) em itálico que quer dizer (obra citada) e o número da página.

Quadro 8: *op. cit.*

Nas obras de Saramago, sobretudo “*O Evangelho Segundo Jesus Cristo e Caim*, permitem mesmo propor por aí a compreensão da construção estratégica da identidade autoral saramaguiana(...)”

2. Manuel Frias Martins, *op. cit.*, p. 34.

Se se voltar a citar o mesmo autor, a mesma obra e na mesma página, a nota faz-se seguindo as expressões latinas: *idem* (que quer dizer o mesmo autor) e *ibid*, normalmente, em itálico (corresponde a expressão mesmo local).

Quadro 9: *Idem, ibid*

Nas obras de Saramago, a “psicologia contemporânea, sobretudo a que se apresenta mais filiada nas categorias do neurologista António Damásio, designa por memória autobiográfica (...)”

3. *Idem, ibid.*

¹⁴⁴ S. Lucas 15:22-24.

¹⁴⁵ Edite Estrela, Maria Almira Soares, Maria José Leitão, *Saber Escrever Uma Tese e Outros Textos*, Lisboa, D. Quixote, 2013, p. 79.

¹⁴⁶ *Idem, ibid.*

No caso em que a citação ultrapasse o limite de três linhas, deve ser colocada mais à direita do texto e, num parágrafo independente, com um tamanho de letra inferior ao resto do trabalho.

Quadro 10: Citação mais à direita do texto

Fernão de Magalhães Gonçalves considera que: A Bíblia ensina que a justiça é a fonte de felicidade e que o pecado é a fonte da infelicidade. Mas esta relação entre justiça e a felicidade, entre o pecado e a felicidade, variou profundamente ao longo do tempo e de acordo com os códigos de justiça que regraram os diversos escalões sociais em que o indivíduo se enquadrava.
4. Fernando de Magalhães Gonçalves, <i>Ser e Ler Miguel Torga</i> , Lisboa, Vega Editora, 1995, p. 42.

Note-se que podem ocorrer situações complexas aquando da inserção dos dados da nota. Normalmente, dão-se nos casos em que se cita o mesmo autor, mas em diferentes obras.

Neste ponto, convém que se escrevam na nova nota todos os elementos.

Quadro 11: Citação com o mesmo autor

5. Manuel Frias Martins, <i>Sombras e Transparências da Literatura</i> , Lisboa, Imprensa Nacional, 1983, p. 51.
--

Se se voltar a citar o mesmo autor, em referências intermédias, é necessário que se volte a mencionar o nome do autor e o título da obra para evitar ambiguidades e o número da página.

Quadro 12: Citações intermédias

6. Manuel Frias Martins, <i>Sombras e Transparências da Literatura</i> , p. 52.
7. Pepetela, <i>Lueji—O Nascimento de Um Império</i> , Lisboa, Dom Quixote, 1997, p. 9.
8. Manuel Frias Martins, <i>A Espiritualidade Clandestina de José Saramago</i> , p. 20.

Se houver um autor com várias obras citadas, adota-se o seguinte sistema.

Quadro 13: Citações complexas com o mesmo autor

9. Manuel Frias Martins, <i>Sombras e Transparências da Literatura</i> , p. 15.
10. Idem, <i>A Espiritualidade Clandestina de José Saramago</i> , p. 30.
11. Idem, <i>ibid.</i> , p. 31.
12. Idem, <i>Sombras e Transparências da Literatura</i> , p. 15.

Repare-se que nas notas 6 e 8 já não foram necessários citarmos o local, porque a editora e o ano já foram referenciados em notas anteriores (notas 1 e 5).

A nota 10 quer dizer o mesmo autor, mas outra obra (também já referenciada).

A 11 quer dizer o mesmo autor, a mesma obra e outra página.

A 12 quer dizer o mesmo autor, mas houve a necessidade de se citar o título da obra, pois a informação não se encontra na mesma obra.

Neste tipo de casos, não se pode escrever a expressão (*op. cit.*) por não se saber qual das obras já mencionadas está a repetir-se.

No caso da citação da citação, ou seja, fonte não primária, escreve-se o nome do autor citado, seguido da expressão latina (*apud*) em itálico, ou (*citado por*), o nome do autor que cita, o título da obra, local, ano e página.

Quadro 14: Citação com *apud*

- | |
|--|
| 13. Maria Helena da Rocha Pereira <i>apud</i> Maria Alzira Seixo, <i>Outros Erros—Ensaios de Literatura</i> , Porto, Edições Asa, 2001, p. 95-103. |
|--|

Nas citações onde as referências têm a ver com revistas, escrevem-se o nome da autora do artigo, colocando o título do artigo entre aspas; o nome da revista; o nome da tradutora (caso haja); o número da revista; o local; a editora; o ano e o número da página.

Quadro 15: Citação com revistas

- | |
|---|
| 14. Laurent Jenny, «A Estratégia da Forma», <i>Poétique: Revista de Teoria e Análise literárias</i> , trad. Clara Crabbé Rocha, 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 5. |
| 15. Idem, <i>ibid.</i> |
| 16. Laurent Jenny, <i>op. cit.</i> , p. 7. |

A nota 15 quer dizer que a informação extraída pertence à mesma autora, a mesma obra e na mesma página.

A nota 16 dá-se no caso de termos referências intermédias ou no caso de a nota ocorrer em outra página do trabalho.

No caso das citações sobre livros sagrados devem escrever-se apenas o livro bíblico, em itálico, o capítulo e o(s) versículo(s).

Quadro 16: Citações bíblicas

- | |
|-----------------------------|
| 17. <i>São Lucas 2:2-5.</i> |
|-----------------------------|

No caso de um jornal, escreve-se o nome do jornal, a rubrica entre aspas e em itálico, o dia da semana, a data e a página.

Quadro 17: Citação de jornais

- | |
|--|
| 18. Jornal de Angola « <i>Vida Cultural</i> », domingo, 11 de dezembro de 2011, p. 10. |
|--|

No caso das citações extraídas da internet, as notas devem seguir o seguinte modelo: nome do autor (quando houver), título, data (quando houver), o link (obrigatório) e a data de acesso.

Quadro 18: Citação da internet

- | |
|--|
| 19. António Carlos Ferreira de Brito, <i>Poesia Marginal</i> , 2009. Disponível em http://happyend-cacaso.blogspot.pt/ . Acesso a 21 de fevereiro de 2018. |
|--|

No caso do sistema autor-data, seguir-se-á o referido padrão: sobrenome do autor, o ano da publicação e a página.

Estas informações antecedem sempre a citação, ou seja, são colocadas dentro e não fora do texto.

Segundo (Martins, 2014:49) “Saramago acabou por demonstrar em Portugal, a escolha literária contemporânea de motivos bíblicos continua a ser uma tarefa arriscada e pode ter ainda consequências sérias.”

20. Martins, (2014:49)

Afinal, a partir de que momento se deve fazer uma citação?

Sempre que se retirar parte ou a totalidade do texto de alguém e inserir noutra texto.

Repare-se que as notas têm sempre um tamanho de letra inferior ao texto: se o número de letra do trabalho for 12, as notas terão o tamanho 10, se o trabalho tiver 10, as notas terão 9.

Repare-se que esta particularidade não existe nos casos dos nossos poetas.

Epígrafe

[do grego, «*epigraphé*», pelo latim, *epigraphe*-, inscrição] por vezes usado como sinónimo de título, corresponde mais propriamente a uma expressão (ou frase) breve que encabeça uma obra, ou as partes em que está organizada, e que funciona como divisa a anunciar ou a resumir o assunto que vai ser desenvolvido.¹⁴⁷

Isabel Vaz Ponce de Leão insere em cada capítulo da obra *A Obrigação, A Devoção e A Maceração (O Diário de Miguel Torga)* uma epígrafe que, além de ter relação com o tema a ser desenvolvido, a autora faz questão de que todas elas pertençam a Miguel Torga.

Veja-se o exemplo da epígrafe que antecede a abordagem sobre o primeiro Capítulo de A Escrita do Eu:

«o meu verdadeiro rosto, presente ou futuro, está nos livros que escrevi»
(p.172)

Miguel Torga

Repare-se que esta epígrafe está relacionada à escrita literária de Torga ao mesmo tempo estabelece um diálogo sobre o tema a ser abordado.

Uma particularidade nesta epígrafe é que a autora insere com aspas, coloca o nome do autor e a página. Neste caso, a autora insere apenas estas informações porque no título da sua obra ela já referencia a obra de Torga.

Na *Construção da Personagem Romanesca*, de Cristina da Costa Vieira, a autora segue a mesma linguagem.

Observe-se a epígrafe enquadrada no Capítulo 3— Processos Narratológicos.

«Qualquer história se constrói, se constitui através da narração que a expõe. Ora, [...] é difícil ignorar os mecanismos da narração quando se estuda a construção da personagem na narrativa.»

(Pierre Glaudes e Yves Reuter, *Le Personnage*, pp. 54 e 57)

Alguns autores¹⁴⁸ aconselham que se coloque a epígrafe entre aspas “porque a(s) frase(s) não pertencem ao corpo do trabalho.”

¹⁴⁷ Olegário Paz, António Moniz, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁸ Edite Estrela, Maria Almira Soares, Maria José Leitão, *op. cit.*, p. 18.

Outros¹⁴⁹, porém, consideram-na “como parte ativa do texto, sendo um ponto de partida de discussão” em alguns géneros literários.

Nos dois casos apresentados, as epígrafes fazem-se parte dos textos a serem desenvolvidos.

Repare-se na justificação de Cristina Vieira quanto ao uso da epígrafe:

A epígrafe que transcrevemos sintetiza a importância da análise a que nos dedicaremos doravante: sendo um dos objetos criados pelo ato de narrar, a personagem romanesca está no epicentro dos fenómenos narratológicos, o que não significa que a sua construção redunde numa questão puramente narratológica, como o conjunto dos capítulos deste ensaio pretende demonstrar.¹⁵⁰

Massaud Moisés considera que a “epígrafe literária entrou em uso no século XVI, mas tornou-se moda a partir do século XVIII, num progresso ascendente que atingiu o ápice nas décadas seguintes.”¹⁵¹

O uso da epígrafe popularizou-se um pouco por toda a parte e é usada em vários domínios como nas lápides, nas pedras, nas igrejas, em monumentos e na conservação de patrimónios.

Uma questão que julgamos ser importante é: se a epígrafe não resumir ou fugir, até certo ponto, do assunto a ser abordado, considerar-se-á ainda uma epígrafe?

Considerar-se-á epígrafe sempre que o axioma entrar em contato com o texto a ser desenvolvido e sempre que for colocada em posição de epígrafe.

Convém que não se confunda a epígrafe com dedicatória. Elas desempenham papéis diferentes.

A epígrafe é um axioma capaz de motivar o leitor sobre o assunto a ser desenvolvido, enquanto a dedicatória presta veneração a alguém com um trabalho realizado por nós.

Veja-se a diferença:

Quadro 20: Epígrafe e dedicatória

Epígrafe	Dedicatória
“A guerra nada mais é do que a continuação da política por outros meios.” Karl Von Clausewitz	À Margarida com muito apreço dedico este trabalho.

Constate-se que a frase de Clausewitz pode servir de epígrafe para o desenvolvimento analítico de “Fala do velho do restelo ao astronauta”, de Saramago:

Primeiro— o sujeito poético de Saramago apresenta a guerra como temática central do texto: “Acendemos cigarros em fogos de napalme”;

Segundo— a pobreza, a fome e o luto surgem no texto como consequências da guerra: “A miséria, o luto e outra vez a fome”;

¹⁴⁹ Carlos Ceia, *Dicionário de Termos Literários*, 2010. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epigrafe/>. Acesso a 29 de março de 2018.

¹⁵⁰ Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, Lisboa, Edições Colibri, 2008, p. 326.

¹⁵¹ Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1974, p. 182.

Terceiro— a questão política que desencadeia a guerra também é focada pelo sujeito poético de Saramago: “Mas o mundo, astronauta, é boa mesa.”

Este trabalho desenvolvido podia, por exemplo, ser dedicado à Margarida.

Alusão [Do latim, *allusione*-] o termo significa referência, menção. Ganha carga expressiva quando exprime um juízo de valor acerca de uma pessoa, de uma ação, etc., feito através da referência a fatos ou personagens conhecidas.¹⁵²

No campo literário, distinguem-se os seguintes tipos de alusão:

- a. Alusão tópica— quando se refere a acontecimentos recentes, encontram-se com frequência até ao romantismo.¹⁵³

Ricardo Sérgio considera que a alusão tópica também pode ser denominada como alusão histórica “quando se refere a elementos passados.”¹⁵⁴

Um nítido exemplo é encarado na figura de Job descrito por Torga em “Fábula do Servo de Deus.”¹⁵⁵

“O homem deu pele por pele/e foi ele, /como tinha prometido”.

A expressão “pele por pele” só faz sentido caso o leitor conheça a história bíblica de Job. Daí denotar-se-á a alusão.

- b. Alusão pessoal— quando o escritor menciona fatos relativamente notórios de sua própria existência.¹⁵⁶

Repare-se no número constante de explicações que José Saramago teve de fazer para explicar que Saramago não é seu nome e sim a alcunha pela qual a família era conhecida e que foi iniciativa do funcionário do registo acrescentar o nome Saramago e não o do seu próprio pai. Este relato é facilmente encontrado na autobiografia do autor.¹⁵⁷

- c. Alusão metafórica, quando a menção desempenha papel mais complexo, entranhada no contexto metafórico em que se insere.¹⁵⁸

Repare-se na seguinte frase: “A tua pontuação é semelhante à do Nobel português.”

Esta frase só fará sentido caso a pessoa para a qual nos dirigirmos conheça a forma como José Saramago escreve e principalmente saber que ele saiba que ele é o detentor do prémio. Caso contrário a alusão não funciona.

- d. Alusão imitativa— quando o escritor adota a obra de um outro autor, de modo específico, genérico ou parodístico.¹⁵⁹

Nas alusões imitativas, não muito comuns, normalmente o autor pega uma obra já conhecida e recria-a.

- e. Alusão estrutural— quando o escritor utiliza a estrutura de obra classificada noutra género ou espécie.¹⁶⁰

¹⁵² Olegário Paz, António Moniz, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁵³ Earl Miler *apud* Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁴ Ricardo Sérgio, *A Alusão*. 13. 05. 2012. Disponível em <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3077795>. Acesso a 31 de março de 2018.

¹⁵⁵ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵⁶ Earl Miler *apud* Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁷ Disponível na Fundação José Saramago.

¹⁵⁸ Earl Miler *apud* Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁹ Idem, *ibid.*

Uma alusão estrutural é o que se dá nos nossos três poetas, note-se que todos eles pegaram diferentes textos bíblicos, como a “Ceia”, “O Lázaro” e o “Judas” e transformaram-nos da narratização à poesia religiosa.

As alusões, segundo Massaud Moisés, “impõem-se pela própria natureza do que se pretende transmitir, e só assim têm razão de ser.”¹⁶¹

Na realidade, segundo Ramos, “quando um texto nos evoca outro, só podemos supor que existe alusão, a menos que tenhamos ciência de que o escritor conhece o trecho evocado.”¹⁶²

Paródia [do grego, «*pará*», junto de, contra, e «*odê*», canto] termo que designa a imitação irónica ou burlesca de personagens, situações ou textos, com finalidade cômica.¹⁶³

No geral, segundo Massaud Moisés:

o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente de outros.

Desta perspetiva, a paródia constitui o reconhecimento do valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sempre sobre autores de mérito reconhecido: somente por exceção, ou em razão de prestígio momentâneo ou fugaz, o impulso parodístico se volta para obras mediócras.¹⁶⁴

Quando isto acontece é porque se quer immortalizar uma determinada obra e com ela o autor.

Note-se que, para a realização de uma paródia, não há limites, a criação do novo texto permite o jogo de palavras que em muito se aproxima da melodia e ritmo do texto primário.

Na elaboração de uma paródia há que se ter em conta o público alvo e, principalmente, saber que ele faz parte da cultura deste povo. Em nada vai adiantar fazer uma paródia de um autor anónimo para um determinado povo, se eles desconhecem o mesmo.

Para Aguiar e Silva:

a paródia contradita e muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando corroer ou ridicularizar o código literário subjacente a esse texto, bem como os códigos culturais correlatos, e intentando assim modificar o alfabeto, o código e a dinâmica do sistema literário.¹⁶⁵

É aqui onde muitas vezes o texto parodiado entra em choque com o novo texto produzido. Por causa da censura, a paródia pode tornar-se mais divulgada em relação ao primeiro texto. O que poderá não agradar o autor do primeiro texto, principalmente, quando a paródia surge com a finalidade de “desprestigiar”¹⁶⁶ o autor.

¹⁶⁰ Idem, *ibid.*

¹⁶¹ Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶² Péricles Eugénio da Silva Ramos *apud* Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶³ Olegário Paz, António Moniz, *op. cit.*, p. 162.

¹⁶⁴ Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 351.

¹⁶⁵ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 632.

¹⁶⁶ Não usamos a palavra desprestigar no sentido de colocar à prova a escrita do autor.

A paródia “não é, em primeira instância, troça: se o é, é por acréscimo e por via de consequência. A sua característica é assumir um papel (social, textual) e ir até ao fim do que este requer ou implica, ou seja, até ao absurdo.”¹⁶⁷

Normalmente quem faz uma paródia deste género é porque quer, a princípio, dar voz a quem não a tem e, segundo, porque quer ver a sua situação e dos outros melhorada. Acontece com muita frequência na política.

Para Massaud Moisés:

a origem da paródia remonta aos gregos: Aristóteles (Poética 1448,12) considera que tenha sido inventada por Hegemon de Taso, poeta do século V a.C., autor da *Gigantomachia* (Batalha de Gigantes). Entretanto, já na centúria precedente se registam obras dessa natureza, escritas por Hipponax de Éfeso e pelos autores anónimos de *Magites e Batrachiomachia* (Batalha das Rãs e dos Ratos).¹⁶⁸

Com invenção ainda incerta, o facto é que a paródia ainda carece de estudos quanto à sua fonte, mas quem a criou não fazia ideia do quão importante ela seria hoje.

No século XXI, destacamos a paródia que Saramago faz sobre o livro de *Génesis* 3:12-13 em *Caim*¹⁶⁹:

Quadro 21: Génesis e Caim

<i>Génesis</i> 3:12-13	<i>Caim</i>
<p>O homem respondeu: «A mulher que trouxeste para junto de mim, ofereceu-me o fruto e eu comi-o»</p> <p>O Senhor Deus perguntou à mulher: «Porque fizeste isto?» A mulher respondeu-lhe: «A serpente enganou-me e eu comi».</p>	<p>adão disse, A mulher que tu me deste para viver comigo é que me deu do fruto dessa árvore e eu comi. Revolveu-se o senhor contra a mulher e perguntou, Que fizeste tu, desgraçada, e ela respondeu, A serpente enganou-me e eu comi, Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso, Senhor, eu não disse que haja serpentes no paraíso, mas digo sim que tive um sonho em que me apareceu uma serpente, (...) Ah, sim, a ironia do senhor era cada vez mais evidente, (...) porque abríamos os olhos e ficaríamos a conhecer o mal e o bem como tu os conheces, senhor, E que fizeste, mulher perdida, mulher leviana, quando despertaste de tão bonito sonho, Fui à árvore, comi do fruto e levei-o a adão, que comeu também, Ficou-me aqui, disse adão, tocando na garganta...</p>

Ao retomar o relato bíblico sobre Adão e Eva, que perfazem a sua paródia, Saramago aponta certas linhas de pensamento que contrastam com o texto fonte:

1. Saramago recupera de forma consciente o nome censurado e marginalizado de *Caim*;
2. Eva é uma mulher que responde a Deus frontalmente:

Revolveu-se o senhor contra a mulher e perguntou, Que fizeste tu, desgraçada, e ela respondeu, A serpente enganou-me e eu comi, Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso, Senhor, eu não disse que haja

¹⁶⁷ Paul Zumthor, «A Encruzilhada dos «Rhétoriciens» Intertextualidade e Retórica», *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias*, trad. Clara Crabbé Rocha, 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 109.

¹⁶⁸ Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 351.

¹⁶⁹ José Saramago, *Caim*, Lisboa, Caminho, 2009, p. 10.

serpentes no paraíso, mas digo sim que tive um sonho em que me apareceu uma serpente;

3. É a mulher que toma a iniciativa de pegar o fruto quando se desperta do sonho e não a serpente: “E que fizeste, mulher perdida, mulher leviana, quando despertaste de tão bonito sonho, Fui à árvore, comi do fruto e levei-o a adão, que comeu também”;
4. Deus é irónico: “Ah, sim, a ironia do senhor era cada vez mais evidente”;
5. Eva compara-se a Deus: “porque abriríamos os olhos e ficaríamos a conhecer o mal e o bem como tu os conheces, senhor”;
6. Deus nega a existência de serpentes no paraíso: “não há serpentes no paraíso”;
7. Deus usa linguagem agressiva para caracterizar a mulher: “mulher perdida, mulher leviana”, “falsa, mentirosa”;
8. Os nomes de Eva e Adão não são escritos com inicial maiúscula: “eva”, “adão.” O mesmo acontece quando intercala as palavras “Senhor” e “senhor”;
9. Em Saramago, Adão tem a possibilidade de se salvar: “Ficou-me aqui, disse adão, tocando na garganta.”

Note-se que Saramago imita as mesmas personagens, traz o mesmo dilema; porém, a sua abordagem já não é fiel à Bíblia, ele brinca com os recursos estilísticos e segue à medida algumas construções, mas apresenta a sua versão irónica.

Pastiche

[Do francês *pastiche*, do italiano, *pasticcio*] termo que designa as imitações servis e grosseiras de obras de arte. Por vezes, o pastiche é utilizado como técnica de paródia na escrita literária, como a imitação irónica dos versos românticos de Tomás de Alencar ou dos versos realistas do poeta Craveiro, em *Os Maias*, de Eça de Queirós.¹⁷⁰

Na arte, Carlos Ceia evoca que “na fase Renascentista, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres foram levados a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas.”¹⁷¹

No campo angolano destacamos o famoso retrato sobre a rainha Njinga Mbande por Achille Déveria (1800-1857) em 1830, o original encontra-se na “Biblioteca das Artes Decorativas em Paris.”¹⁷²

Várias imitações, mas já não no sentido fraudulento e sim como forma de perpetuar o nome da Rainha, são feitas até aos dias atuais, muitas delas ainda apresentam o mesmo retrato imaginário da Rainha do Reino do Ndongo.

A diferença entre a paródia e a pastiche segundo Gérard Genette:

o pastiche como um recurso transtextual classificando-se como uma forma de hipertexto uma vez que se trata de um texto que obedece a uma lógica derivacional face a outro que lhe é anterior (o hipotexto), estabelecendo com o texto matriz

¹⁷⁰ Idem, *ibid.*, p. 163.

¹⁷¹ Carlos Ceia, *Dicionário de Termos Literários*, 2010. Disponível em www.edtl.com.pt. Acesso a 5 de novembro de 2017.

¹⁷² *Njinga a Mbande, Rainha do Ndongo e do Matamba*, Série UNESCO Mulheres na História da África, Paris, 2014. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002309/230931por.pdf>.

relações de imitação. Ao passo que a paródia estabelece uma base de relação de transformação com o texto-fonte, o pastiche adota uma relação de imitação de cariz lúdico, contrapondo-se à forgerie que se trata de uma imitação de tipo sério.¹⁷³

Observe-se que a pastiche imita o estilo de um determinado artista, não acarreta uma função crítica camuflada. A paródia retoma um determinado texto, porém, com um caráter crítico.

Veja-se a pastiche que Pat Masioni faz do retrato “Njinga Mbandi”, de Achille Déveria, e a paródia que Mário Quintana faz da “Canção de Exílio”, de Gonçalves Dias.

Imagem 1: Rainha Njinga Mbandi



Observe-se que a segunda imagem foi criada por inspiração à primeira com o sentido de prestar homenagem à Rainha.

Atente-se nas seguintes imitações: Achille Déveria representa uma mulher jovem, vestida de pano, cabelo crespo com detalhe de uma coroa que simboliza o reinado do

¹⁷³ Gérard Genette *apud* Carlos Ceia, *Dicionário de Termos Literários*, 2010. Disponível em www.edtl.com.pt. Acesso a 5 de novembro de 2017.

¹⁷⁴ As informações sobre este retrato são raras, não estão disponíveis na nossa fonte. O que se sabe sobre ele é que pertence a Achille Déveria.

Cf. Rodolfo Saltarin, *Angola*, Luanda, Cúria Vice-Provincial dos Capuchinhos, 1998, p. 45.

¹⁷⁵ Este retrato encontra-se no livro *História em Quadrinhos sobre a Rainha Njinga Mbandi*. Foi produzido por Pat Masioni para a UNESCO em 2014.

No site pesquisado não há informações sobre as dimensões e a data do retrato.

Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002309/230931por.pdf>. Acesso a 4 de abril de 2018.

Ndongo, os olhos vibrantes, o detalhe no centro dos lábios, as bijuterias e um dos seios à mostra.

Verifique-se que Pat Masioni retrata o mesmo rosto jovem, o mesmo olhar, a mesma maneira de vestir, as mesmas bijuterias e a mesma figura. Pat Masioni teve o cuidado de cobrir os seios da Rainha, que no primeiro retrato estão descobertos. Ao cobri-los o artista não destrói a imaginação que acarretamos sobre ela. Foi necessário porque a primeira está para adultos e a segunda está mais versada ao público infantil.

Note-se que o retrato de Pat Masioni não possui nenhum caráter crítico ou qualquer outra intenção que não seja salvaguardar a memória da Rainha. O que não se dá com o texto a seguir.

Quadro 22: Paródia

Paródia		
“Canção do Exílio” ¹⁷⁶ , de Gonçalves Dias		“Uma Canção” ¹⁷⁷ , de Mário Quintana
Minha terra tem palmeiras, Onde canta o sabiá; As aves, que aqui gorjeiam, Não gorjeiam como lá.	Minha terra tem primores, Que tais não encontro eu cá; Em cismar - sozinho, à noite - Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras, Onde canta o Sabiá.	Minha terra não tem palmeiras... E em vez de um mero sabiá, Cantam aves invisíveis Nas palmeiras que não há.
Nosso céu tem mais estrelas, Nossas várzeas tem mais flores, Nossos bosques tem mais vida, Nossa vida mais amores.	Não permita Deus que eu [morra Sem que eu volte para lá; Sem que desfrute os primores Que não encontro por cá; Sem qu'inda aviste as [palmeiras, Onde canta o Sabiá.	Minha terra tem relógios, Cada qual com a sua hora Nos mais diversos instantes... Mas onde o instante de agora?
Em cismar, sozinho, à noite, Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras, Onde canta o sabiá.		Mas onde a palavra “onde”? Terra ingrata, ingrato filho, Sob os céus da minha terra Eu canto a Canção do Exílio!

Observe-se que a paródia desconstrói o primeiro texto. Volta-se para o descontentamento social.

O primeiro texto está para a saudade da terra, o poeta vê-se no meio de comparações: “Minha terra tem palmeiras,/Onde canta o sabiá;/As aves, que aqui gorjeiam,/Não gorjeiam como lá”, enquanto o sujeito poético da paródia está na terra; porém, descontente e apresenta-nos as causas da sua aflição: “Minha terra não tem palmeiras/ E em vez de um mero sabiá,/Cantam aves invisíveis”, na paródia os passarinhos desaparecem e dão lugar a um tempo enigmático: “Minha terra tem relógios,/Cada qual com a sua hora.”

O primeiro texto está para súplica: “Não permita Deus que eu morra,/ Sem que eu volte para lá”. Atente-se neste detalhe curioso: um quer ir à terra natal e o outro quer sair dela.

¹⁷⁶ Gonçalves Dias, *Os Primeiros Cantos*, São Paulo, Agir Editora, 1969, p. 2.

¹⁷⁷ Tânia Franco Carvalhal, *Mário Quintana- Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006, p. 443.

A paródia está cheia de interrogações retóricas: “Mas onde o instante de agora?/Mas onde a palavra “onde”?”

O primeiro está para um individualismo exagerado: “Em cismar - sozinho, à noite - Mais prazer encontro eu lá.”

O sujeito poético de Gonçalves Dias agarra-se na esperança: “Minha terra tem palmeiras”; algo que se perde na paródia: “Nas palmeiras que não há.”

O sujeito poético de Gonçalves Dias cisma pela terra: “Em cismar, sozinho, à noite,/Mais prazer encontro eu lá”, enquanto a paródia vê a terra ingrata: “Terra ingrata, ingrato filho,/Sob os céus da minha terra.”

Verifique-se que no primeiro texto o sabiá é um agente identificador da terra: “Onde canta o Sabiá; mas na paródia é invisível.

A paródia aqui plasmada não é uma questão de riso, é uma crítica sobre o atual estado do país. Repare-se que os textos mantêm linhas simétricas, a musicalidade permanece; porém, a desvinculação entra em cena quando um dá para um olhar sobre o social e o outro é de livre interpretação.

A diferença fulcral entre a paródia e a pastiche assenta no fato de que paródia satiriza enquanto a pastiche está para a exaltação.

Paráfrase

[Do grego, «*pará*» e «*phrasis*», explicação, acrescento] termo que designa a explicação a determinados textos, para a sua maior acessibilidade junto de leitores menos esclarecidos. Utiliza-se nas aulas e constitui uma fase anterior à análise, interpretação, e a síntese. Na Teoria Literária, designa o desenvolvimento de um texto por outro texto, como as redondilhas «*Super Flumina*» (Sôbolos rios que vão), de Camões, em relação ao Salmo 136/7.¹⁷⁸

Existem algumas formas a ter em atenção na elaboração de uma paráfrase, citaremos duas que julgamos serem pertinentes: a primeira consiste em “reescrever absolutamente a mensagem, criando um texto novo, mas que mantenha o primeiro significado. Outra forma é recorrer ao sinónimo para trocar as palavras, conservando a sintaxe quase sem alterações.¹⁷⁹

Repare-se na paráfrase de “Salmos 137 (136) por José Saramago em “Salmo 136”¹⁸⁰:

Quadro 23: Paráfrase

Paráfrase	
<i>Salmos</i> 137 (136)	“Salmo 136”
Junto aos rios de Babilónia Estávamos sentados e chorando, Lembrando-nos de Sião. Ali, sobre os salgueiros, Suspendemos as nossas arpas. Era lá que eles nos pediam —os nossos carcereiros—, cânticos; os nossos verdugos, alegria: «Cantai para nós cânticos de Sião»	Nem por abandonadas se calavam As harpas dos salgueiros penduradas. Se os dedos dos hebreus as não tocavam, O vento de Sião, nas cordas tensas, A música da memória repetia. Mas nesta Babilónia em que vivemos, Nas lembranças Sião e no futuro, Até o vento calou a melodia.

¹⁷⁸ Paz e Moniz, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷⁹ *Conceito de Paráfrase- O Que é, Definição e Significado*, disponível em <https://conceito.de/parafrese>. 20.02.2015. Acesso a 3 de novembro de 2017.

¹⁸⁰ José Saramago. *Op. cit.*, p. 72.

1. O poeta apresenta a fonte do seu texto logo pelo título: “Salmo 136”, que remete o leitor ao *Salmos 137* (136).
2. O poeta preserva a mesma mensagem, repare-se que ele apresenta o mesmo povo e os mesmos locais: “Se os dedos dos hebreus /O vento de Sião /Mas nesta Babilónia”, verifique-se o mesmo na Bíblia: “Sião”, “Jerusalém” e “Babilónia.”
3. O poeta não altera a mensagem do texto bíblico. O exílio dos hebreus na Babilónia: “Junto aos rios de Babilónia estávamos sentados e chorando, lembrando-nos de Sião.”

Constata-se nos versos: “O vento de Sião, nas cordas tensas, /Mas nesta Babilónia em que vivemos.”

Na recriação o poeta expande a imagem do exílio, ela não é vivida somente pelo povo de Sião, ela é vivida por Camões, por exemplo, na época dos “conhecimentos.”¹⁸¹

4. A música e o silêncio tornam-se pontos importantes na transcrição do novo texto: “A música da memória repetia/O vento calou a melodia.”

Constata-se a mesma mensagem na Bíblia “Era lá que eles nos pediam—os nossos carcereiros—, cânticos; os nossos verdugos, alegria: «Cantai para nós cânticos de Sião.»”

Note-se que o poeta recria de outro modo, acrescenta e dá nova roupagem, traduz as mesmas ideias principais do texto bíblico.

Tradução

[Do latim, *tradutione*-, transferência] termo que designa a passagem de um texto oral ou escrito, de um idioma para o outro. Mais livre ou mais literal, a tradução constitui uma via de acesso mais fácil a uma obra estrangeira, cujos objetivos pedagógicos são inegáveis.¹⁸²

Merece destaque a tradução, comentários e notas de *Efeméride da Guerra de Tróia*, de Dictis Cretense, por Reina Marisol Troca Pereira.

Esta importante obra relata a história entre os gregos e os troianos e só é manejável porque foi traduzida do grego para o português.

Mário Quintana (do francês para o português), José Saramago (do francês para o português), Clara Crabbé Rocha (do francês para o português), Maria Helena da Rocha Pereira (do grego para português), João Ferreira de Almeida (tradução da Bíblia) são autores que tornam as leituras possíveis de uma língua para a outra.

Os estudos sobre a tradução envolvem três paradigmas essenciais “contacto, confronto e relação”¹⁸³. Na primeira, o tradutor tem de se familiarizar com o texto, no segundo, ver as similaridades com a nova língua, e no terceiro, a correspondência. Tudo isto

¹⁸¹ Optamos por conhecimentos e não descobrimentos como se tem narrado em muitos livros. Como no título de Jaime Cortesão, *Os Descobrimentos Portugueses*, vol. IV, Lisboa, Expresso, 2016. Pensamos que descobrimento não é um termo que se enquadre e julgamos pejorativo.

¹⁸² Olegário Paz; António Moniz, *Op. cit.*, p. 214.

¹⁸³ Maria Emília Garcia Osório de Castro, *Estudos de Tradução- Atas de Congresso Internacional*, «A Tradução da Metáfora: a traição da traição», cord. Maria Zina Gonçalves de Abreu, Marcelino de Castro, Lisboa, Principia, 2003, p. 375.

é necessário porque “cada obra traduzida é uma viagem pela história e cultura estrangeiras.”¹⁸⁴

É neste sentido que Kiba-Mwenyu¹⁸⁵ propõe na nova leitura dos textos traduzidos um convite à história e cultura das línguas africanas.

Note-se que em alguns casos a tradução, apesar de facilitar o contato de um texto numa outra língua, ela pode perder a melodia, o sentido e para os novos leitores não ser apreciada da mesma forma.

Normalmente o texto traduzido é apreciado como inspiração ao primeiro, ou seja, um texto que se constrói à base de um outro existente em outra língua.

Observe-se, por exemplo, nas modificações que ocorrem na tradução de “Kalumba”¹⁸⁶, de Kiba-Mwenyu:

Quadro 24: Tradução

Kimbundu “Kalumba”	Tradução Portuguesa “Kalumba”
Kalumba Ngana, kilumba ki’ami Kalumba, kisémbu kia kalela-ku mu ikangalakata yoso	Kalumba meu amor Kalumba, beleza eterna das savanas
Ah Kalumba, kilumba kia mbeji mbandu ina Eye kitulu kia ixí y’etu mu wendelu wa kitembu Eye mwene kilukuluku kia hanji moxi di’ami	Oh Kalumba, lua materna ao longe Flor nativa no langor da brisa Invocando o calor da paixão em mim
Ah Kalumba ngeji wa kalela-ku Mu kuteketa ni kubwima kw’ami Eye mwene Kalumba, kufungulula kwa mabuku Ma sengwena ku Mbengu y’ami	Kalumba peregrina eterna No trémulo do meu suspiro És tu Kalumba, a maré flutuante Das águas serpentina do Bengo
Ngi tul’eme, ki ngandal’ami ita Ngi tul’eme Kalumba, eye kizululu ki’ami Eye mwene tetembwa yo-zande Mu jihanji ja kulumbula o mwenyu	Alivia-me então desta dor da guerra Kalumba, meu encanto sagrado Estrela fecunda aspirando O desejo carnal da vida
Eeh Kalumba, dizwi dia jinvula ja jihenda Ngi fefetele anji Ngi fefetele ima ya mukutu we wa tema Mu itangana ya kixibu kiki	Oh Kalumba, voz pluvial do amor festival Conta-me desde agora Conta-me ainda o segredo do teu corpo ardente Nestes tempos de cacimbo
Kalumba Kibuma kyo-mame mu nzumbi y’ami Ngi zukame...!	Kalumba Lavanda aluvial da minha alma Vem...!
Za ngi nwe o dibuku koxi dia	Deixa-me beber a vaga profunda do teu coração Que se abre imenso e pulsátil

¹⁸⁴ Idem, *ibid.*

¹⁸⁵ Pseudónimo literário de António Joaquim Marques, natural de Icolo e Bengo. O autor publicou as primeiras coletâneas de poesias na história moderna da língua Kimbundu.

¹⁸⁶ Cultura- Jornal Angolano de Artes e Letras, «Artes», Poemas Kimbundu-português, 28 de março de 2016. Disponível em <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/poemas-kimbunduportugues>. Acesso a 9 de abril de 2018.

<p>muxima we Wene u futumuna kwoso ni kubuluka mwene Kala hanji mu kutolomba kwa mbunda ye Yene i ngi kwatela o mwenyu Aaah Kalumba Ndamba!</p>	<p>Como prazer no gingar das tuas ancas Pelas quais minha vida se faz cativa Aaah Kalumba Ndamba!</p>
--	--

Note-se que na tradução perde-se a musicalidade e a aliteração do primeiro texto: “Kalumba, kitembu kia kalela-ku”, repare-se que o som “k” da língua Kimbundu não é transportado para a tradução.

As interjeições alteram-se de “Ah” para “oh”, repare-se ainda que na terceira estrofe a interjeição já não aparece.

Observe-se que as rimas interpoladas da segunda estrofe se perdem na tradução: “mbeji” “hanji”, o mesmo acontece na terceira estrofe “kalela-ku” e “mabuku”.

Na quinta estrofe, novamente, a mudança de interjeição, de “Eeh” para “Oh”. Mas é curioso que ela não altera no último verso “Aaah”.

Verifique-se que na língua Kimbundu o texto é mais codificado, as palavras ganham vários sentidos, ao passo que no português a tradução é mais literal.

A tradução deste texto é muito complexa, pois ela é feita segundo a interpretação do novo autor que pode não pertencer à mesma variante do poeta.

Repare-se que, se o Kimbundu falado pelo poeta pertence à variante Mbaca (falado nas regiões de Samba kajú, Lucala, kakuzu—(Malanje), Malange, Kamabatela—Ambaca e Kalandula) e o tradutor pertencer a variante Ndembu (que envolve os municípios de Bula Tumba e Kibaxe— província do Bengo), a tradução não será fidedigna pelas particularidades que a língua Kimbundu apresenta.

Quando o tradutor encontra “dificuldades” na tradução normalmente procurará expressões muito próximas ou que tenham equivalência nas duas variantes, mas pode não ser a ideia do autor.

Felizmente, isto não se dá no nosso texto porque a tradução foi feita pelo autor do primeiro texto. Ou seja, é uma auto-tradução que é um caso especial porque o texto original pertence ao mesmo autor que “supostamente conhece intenções autorais”¹⁸⁷, diferente dos tradutores que não são autores do texto.

Constate-se que na auto-tradução, Kiba-Mwenyu “tem autoridade e liberdade para ir além de limites sem ser tachado de traidor e deixará marcas atribuídas ao autor-modelo original e permitidas somente a esse autor.”¹⁸⁸

Na auto-tradução a linha de argumentação do intencionalismo autoral implica que a autoridade do auto-tradutor se origina do presumido conhecimento que só ele pode ter de suas intenções originais e acaba por contribuir para a sacralização da figura do autor e para a visão da tradução como uma atividade impossível, já que as supostas

¹⁸⁷ José Luís Jobim, «*Maria Alice e a [Auto] Tradução*», Matruga, Rio de Janeiro, v. 16, 25, jul/dez, 2009, p. 163.

¹⁸⁸ Idem, *ibid.*

intenções originais são inacessíveis a qualquer outro profissional que não seja o auto-tradutor.¹⁸⁹

A auto-tradução fortalece até certo ponto a notoriedade que Kiba-Mwenyu possui na literatura angolana, mesmo que, na língua traduzida, os seus textos não sejam recebidos da mesma forma como na língua primeira.

Constata-se que, apesar de o autor tornar os seus textos possíveis também na língua inglesa, pouco ou quase nada se diz sobre isto.

I.4. Intertextualidade exoliterária e endoliterária

Aguiar e Silva considera que:

em função da natureza do intertexto, a intertextualidade pode ser exoliterária ou endoliterária; porém, o autor chama-nos a atenção que esta distinção classificativa não implica que o texto literário apresente apenas conexões de intertextualidade exoliterária ou de intertextualidade endoliterária, pois que todo texto literário depende, em grau variável, de um intertexto literário.¹⁹⁰

No campo angolano, por exemplo, existe a famosa máscara Mwana Pwô¹⁹¹, «rapariga» na língua Cokwe, máscara anónima, mas atribuída ao povo Tchokwe.

As informações sobre esta máscara são relativamente raras, principalmente sobre o ano. Ela é feita de madeira e fibras vegetais, ornada na face com tatuagens. O curioso é que apesar de ser uma máscara feminina apenas os homens podem usá-la quando estiverem fantasiados de mulher simbolizando assim a reprodução feminina.

Habitualmente ela é usada em algumas danças tradicionais por homens que estejam circuncidados.¹⁹²

Fez-se menção a esta máscara porque ela mantém diálogo com a obra *A Cabeça de Salomé*, de Paula Tavares. Esta máscara tem sido motivo de estudo, publicação de artigos e é parte da cultura de um povo.

Com o exemplo acima mencionado, comprova-se que a teoria que Aguiar e Silva nos propõe é válida:

no caso, da intertextualidade exoliterária, o intertexto é constituído quer por textos não verbais—um texto pictórico, por exemplo, pode ter importantes relações intertextuais com um texto literário—, quer por textos verbais não literários: obras historiográficas, filosóficas, científicas, ensaios, artigos de jornais, livros didáticos,

¹⁸⁹ Idem, *ibid.* p. 163-164.

¹⁹⁰ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 628.

¹⁹¹ Ver anexo 3. Estátua Mwana Pwô.

¹⁹² Outros “segredos” sobre esta famosa máscara nunca foram revelados e nunca se saberá. Acredita-se que sejam “segredos dos deuses”.

Note-se que não existe apenas uma única máscara com esta denominação. Todas as máscaras que representam a fertilidade e a transição de uma rapariga para a fase adulta e usadas durante esta cerimónia são denominadas Mwana Pwô.

Elas são facilmente diferenciadas pelos traços comuns. Normalmente, com os olhos fechados e puxados para fora, a boca semiaberta com os dentes para fora, fibras na cabeça, em algumas vê-se bijuterias (brincos) e em quase todas têm pinturas na face.

enciclopédias, etc. No caso da intertextualidade endoliterária, o intertexto é constituído por textos literários.¹⁹³

Para Anfriso, Tagarro e Barbas:

a intertextualidade é exoliterária pelas suas referências à escultura, pintura e música e endoliterária, hetero-autoral e externa, no uso da literatura, não apenas da antiguidade, mas igualmente de contemporâneos; homo-autoral e interna, nas citações entre poemas, repetições e glosas.¹⁹⁴

De forma comparativa, diríamos que a diferença entre elas consiste no fato de que a “intertextualidade exoliterária manifesta-se sobretudo nas estruturas semânticas e pragmáticas do texto literário, ao passo que a intertextualidade endoliterária pode manifestar--se a nível de qualquer um dos códigos discrimináveis no policódigo literário.”¹⁹⁵

Nesta perspectiva, Aguiar e Silva sustenta que:

o código literário configura-se como um policódigo que resulta da dinâmica intersistemática e intra-sistémica de uma pluralidade de códigos e subcódigos pertencentes ao sistema modelizante secundário que é a literatura e que entram em relação de interdependência—nuns casos, necessariamente; noutros casos, opcionalmente.¹⁹⁶

Repare-se em três formas de como podem acontecer as intertextualidades exoliterárias:

¹⁹³ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 628.

¹⁹⁴ Laura de Anfriso, Manuel da Veiga Tagarro, Helena Barbas, *Bucolismo e intertextualidade*, Maio de 2003. Disponível em <http://helenabarbas.net/Tagarro/L-3200GausIntertex.htm>. Acesso a 15 de novembro de 2017.

¹⁹⁵ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 630.

¹⁹⁶ *Idem, ibid.*, p. 100.

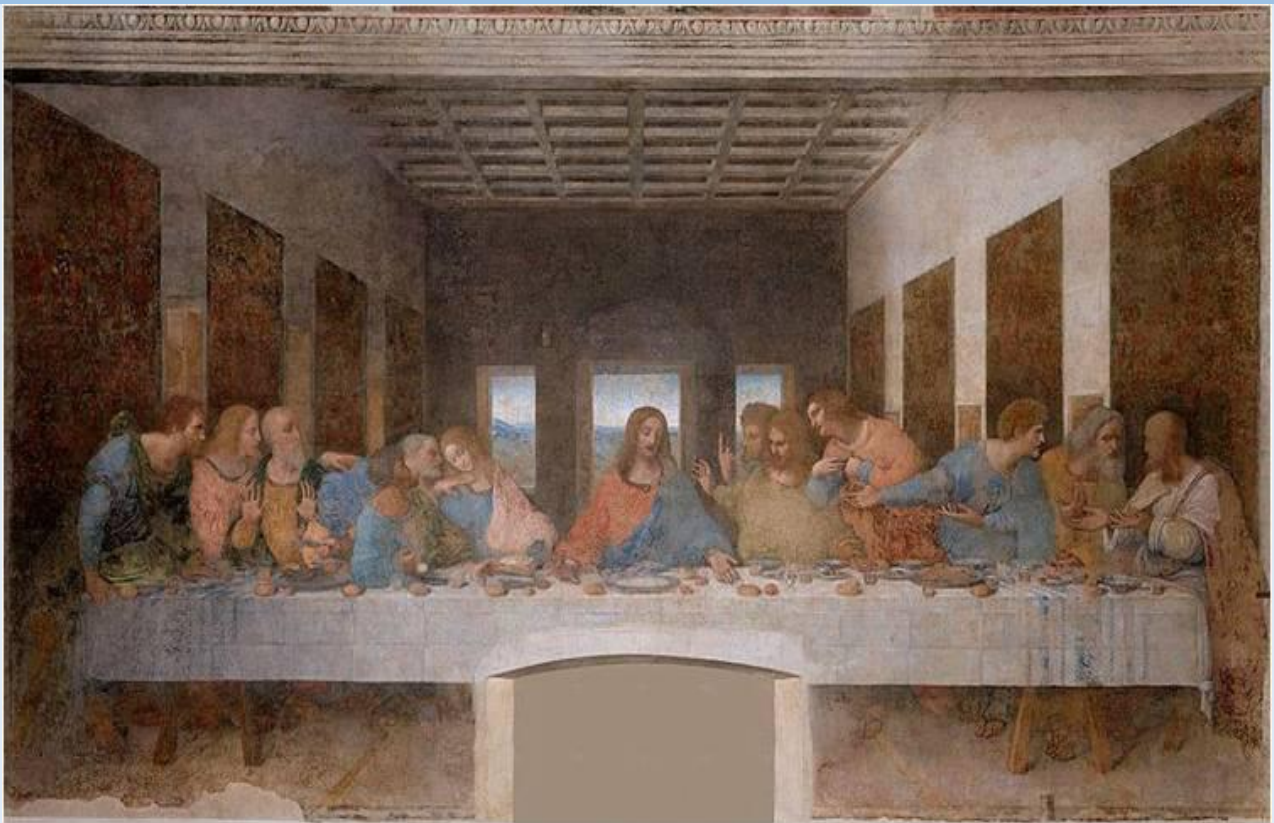
“The Sacramento f the Last Supper”¹⁹⁷, de Salvador Dali



¹⁹⁷ Christopher Masters, *Dali*, London, Phaidon Press, 1995, p. 116.

The Sacrament of the Last Super: 1955. Oil on canvans, 167 x 268 cm. National Gallerry of Art, Washington DC.

“The Last Supper”¹⁹⁸, de Leonardo da Vinci



Note-se que nas duas ceias se perpetua a imagem cristã da Santa Ceia que representa os últimos momentos de Cristo.

Nas duas imagens, Jesus é o centro. Vê-se nelas o número exato dos seguidores de Cristo—12 apóstolos.

Observem-se as pequenas diferenças: enquanto da Vinci representa os discípulos à direita e à esquerda. Na pintura de Dali Cristo tem dois discípulos à sua frente e ajoelhados que, pelas suas posições, cobrem os que estão à sua frente.

Repare-se na simbologia do pão e do vinho devidamente codificados: em Dali há um pão dividido ao meio e uma taça de vinho. Em da Vinci também se veem os pães e o vinho que simbolizam “o corpo e o sangue de Cristo.”

Um outro pormenor nas pinturas acentua-se na seleção das cores. Note-se que em Dali há uma presença forte do dourado e em da Vinci há mais o azul e o vermelho.

Veja-se que na pintura de Dali, Cristo aponta para cima. Da Vinci representa Cristo de mãos abertas.

Em Dali, Cristo é mais descoberto. Em da Vinci, Cristo está mais coberto.

¹⁹⁸ Frank Zollner, *Leonardo da Vinci- The Complete Painting and Drawings*, Koln, Taschen, 2003, p. 124-125.

The Last Supper, c.1495-1497, tempera on plaster, 460 x 880, Milan, Santa Maria delle Grazie, Refectory.

Dali representa os discípulos com cabeça inclinada para baixo e de mãos fechadas como se estivessem em oração.

Em da Vinci os discípulos apoiam-se uns aos outros em um grupo de três. Repare-se ainda que, na pintura de Dali, Cristo tem atrás de si a representação de um Ser e de braços abertos.

Atente-se também nos detalhes das salas: a de da Vinci é mais tradicional enquanto a de Dali é mais moderna.

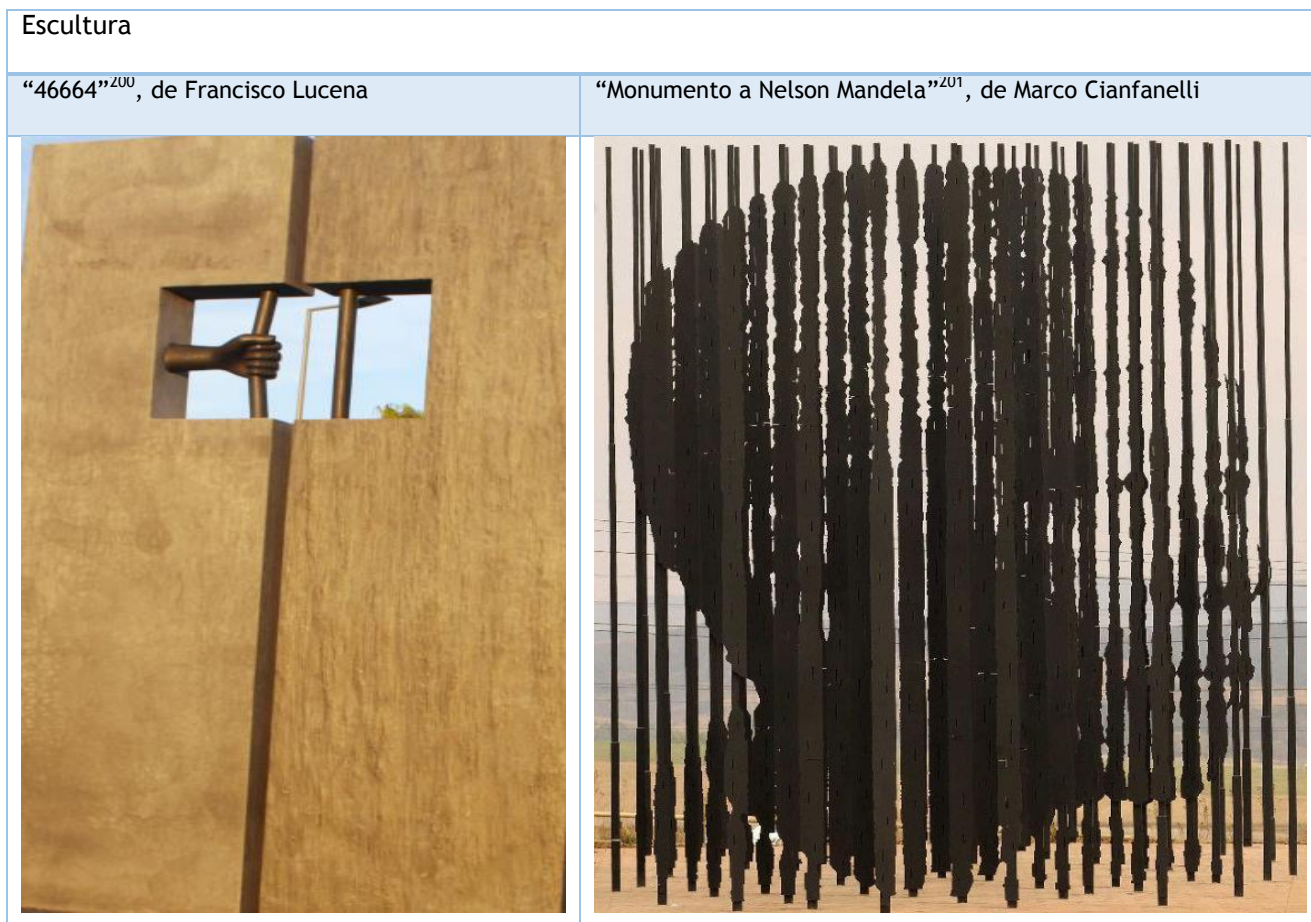
Observe-se que a mesa de Dali é mais baixa permitindo que os discípulos fiquem de joelhos. Em da Vinci vê-se os pés da mesa e as sandálias dos discípulos.

Vê-se nas Ceias que Cristo é o centro. É proclamada a Eucaristia que antecede a morte e a ressurreição de Cristo.

Se “as duas maiores felicidades que podem suceder a um pintor são: 1. Ser espanhol, 2. Chamar-se Dali.”¹⁹⁹

Então Dali é feliz: primeiro por retratar com perfeição a Ceia de Cristo e, segundo, porque a sua tela relembra a Ceia de da Vinci.

¹⁹⁹ Salvador Dali *apud* Conroy Maddox, *Salvador Dali- O Génio e o Excêntrico*, trad. Lisette Queirós Werner, Berlim, Benedikt Taschen, 1990, p. 7.



Nas esculturas, Lucena trás à luz a imagem de um braço acorrentado e privado, simbolizando o número da cela de 46664, que segundo a história é o número de prisão de Nelson Mandela²⁰².

Cianfanelli é mais detalhista: com cinquenta placas de aço, criou uma escultura que representa a imagem de Nelson Mandela atrás das grades de uma cela, enquanto Lucena é mais codificador.

Cianfanelli teve o cuidado de colocar a escultura no mesmo local em que Nelson Mandela foi preso e os cinquenta paus de aço representavam os cinquenta anos da captura do Nobel. Diferente de Lucena que criou uma escultura que é admirada de perto, Cianfanelli cria

²⁰⁰ Localiza-se na Rotunda Nelson Mandela, junto à Câmara Municipal Figueira da Foz. Disponível em <http://www.figueiranahora.com/actualidade/escultura-homenageia-nelson-mandela-na-figueira-da-foz>. Acesso a 3 de abril de 2018.

²⁰¹ A escultura é feita com 50 placas de aço e apresentada ao público exatamente no 50º aniversário da captura de Nelson Mandela e colocada no mesmo local da sua detenção. Disponível em <http://somentecoisaslegais.com.br/arte/incrivel-escultura-homenageia-nelson-mandela-em-local-onde-foi-presos-pelo-apartheid>. Acesso a 3 de abril de 2018.

²⁰² Rolihlahla Madiba Mandela, mais conhecido por Nelson Mandela ou Madiba nasceu aos 18.07.1918, Mvezo, Transkei - faleceu a 05/12/2013, Johannesburgo, África do Sul. O político revolucionário foi presidente por um período de 1994-1999; em 1993 recebeu o Prémio Nobel da Paz que dividiu com Frederik Willem de Klerk, o presidente que ordenou a sua soltura. Durante o período em que ficou preso várias campanhas internacionais foram feitas, mas sem sucesso. Sobre Nelson Mandela leia-se Ana Ferreira, Ana Piedade et al, *A Herança de Nobel*, Porto, Quidnovi, 2001, p. 246-247.

uma escultura que de perto não pode ser admirada, por não se perceber a representação de cada aço. Tem de se ficar a uma distância para que se possa perceber o rosto Nelson Mandela.

Uma outra particularidade é a demonstração da mão em Lucena puxando uma das grades, porque é com a abertura delas que se alcança a liberdade. Cianfanelli representa um rosto sereno, melancólico e preocupado.

Quadro 25: Pai Nosso

Música	
“Pai Nosso (Our Father)” ²⁰³ , de Pedras Vivas	“Pai Nosso” ²⁰⁴ , de Padre Marcelo Rossi
Pai nosso, nos céus Santo é o Teu nome Teu reino buscamos Tua vontade seja feita Na terra como é nos céus Deixe o céu descer Na terra como é nos céus Deixe o céu descer Deixa o céu descer (9 vezes) (...) Dá-nos hoje o nosso pão de cada dia Sacia nossa fome Perdoa as nossas dívidas Assim como perdoamos aos nossos devedores Assim como imitamos os seus passos Não nos deixes cair em tentação Mas livra-nos do mal, livra-nos do mal Porque teu, somente teu, totalmente teu É o reino, o reino e o poder E a glória, toda glória Para sempre, amém.	Pai nosso que estais no céu Santificado seja o teu nome E venha a nós o teu reino E seja feita a tua vontade Pai, meu pai do céu, meu pai do céu Eu quase me esqueci, me esqueci Que o teu amor vela por mim, vela por mim Que seja feito assim (2 vezes) (...) O alimento desse dia Dai-nos agora e sempre E perdoai as nossas ofensas De um modo maior com que perdoamos (...) Meu pai, meu pai do céu, meu pai do céu Eu quase me esqueci, me esqueci Que seu amor vela por mim, vela por mim Que seja feito assim (2x) E não nos deixeis cair em tentação Mas livra-nos de todo o mal, amém.

Note-se que o grupo musical Pedras Vivas e o Padre tiveram como base o texto bíblico de *S. Mateus* 6:9-13.²⁰⁵

Repare-se que na primeira estrofe apesar de pequenas modificações, o conteúdo é inalterado: o grupo opta por uma elipse no primeiro verso: “Pai nosso, nos céus”, o Padre mantém-se fiel à fonte; observe-se ainda que na segunda estrofe o Santo Padre apela para o amor de Cristo: “Que o teu amor vela por mim, vela por mim”. O grupo apela para uma comparação entre o céu e a terra: “Deixe o céu descer/ Na terra como é nos céus.”

Observe-se que as duas canções reforçam o significado da oração do Pai Nosso:

²⁰³ Álbum *Oceano de amor*, lançado em 2013 pela gravadora Digital Distribution Serbia. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/padre-marcelo-rossi/pai-nosso.html>. Acesso a 5 de abril de 2018.

²⁰⁴ Álbum *Um Presente para Jesus*, lançado em 1999 pela Mercury Records. Disponível em <https://www.letras.mus.br/ministerio-pedras-vivas/pai-nosso/>. Acesso a 5 de abril de 2018.

²⁰⁵ Preferimos o texto de *S. Mateus* 6:9-13 por ser a oração proferida pelos católicos e não o texto de *S. Lucas* 11:2-4 que também foca o aração do Pai nosso.

As duas orações cuidadosamente referenciadas pelos discípulos apresentam diferenças mínimas: *S. Mateus* descreve a morada de Cristo “que estais nos céus”, o que não se vê em *S. Lucas*.

S. Mateus fala sobre a vontade de Deus na terra e no céu: “faça-se a Vossa vontade, assim na terra como no Céu.” O que não aparece no *Livro de S. Lucas*.

O *Livro de S. Mateus* fala sobre os livramentos da tentação e do mal: “e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal”. Ao passo que o *Livro de S. Lucas* foca apenas na tentação: “E não nos sujeiteis à tentação”.

1. Reconhecem que Deus é nosso Pai: “Pai nosso”;
2. Confirmam a morada de Cristo. O grupo opta por: “nos céus” e o Padre: “que estais no céu”;
3. Reconhecem que o nome de Deus é Santo: “Santo é Teu nome”; “Santificado seja o teu nome”;
4. Falam sobre o reino de Cristo: “Teu reino buscamos”, “E venha a nós o teu reino”;
5. Reconhecem que o nosso sustento vem de Deus: “Dá-nos hoje o nosso pão de cada dia Sacia nossa fome”, “O alimento desse dia”;
6. Reconhecem que somos pecadores e devedores: “Perdoa as nossas dívidas/ Assim como perdoamos aos nossos devedores”, ideia confirmada pelo Padre: “Perdoa as nossas dívidas/ Assim como perdoamos aos nossos devedores”, “E perdoai as nossas ofensas/ De um modo maior com que perdoamos”;
7. As músicas falam sobre o livramento do mal e da tentação: “Não nos deixes cair em tentação/ Mas livra-nos do mal, livra-nos do mal”, “E não nos deixeis cair em tentação/ Mas livra-nos de todo o mal”;
8. As duas músicas terminam com de forma muito simbólica: “amém.”

Verifique-se que o traço comum entre o Padre e o grupo Pedras Vivas é a crença na oração do Pai Nosso como sendo instruída por Deus.

Veja-se no quadro abaixo como acontecem as Intertextualidades endoliterárias:

Quadro 26: Natal

“Cântico Natalino” ²⁰⁶ , de Carlos Cabombo	“O Nascimento de Jesus” S. Lucas 2:8-14
<p>E o céu conheceu ditoso visual Na noite amena de brilho sem igual Apascentavam pobres pastores o rebanho²⁰⁷ Das pastagens belas e ricas mui ganho</p> <p>E a noite abraçou suave melodia De uma harpa crepitante qual dia Era a voz angelical anunciando A paz, a fé e a salvação cantando.</p> <p>O olhar atento da lua, volvia a noite Que paz tranquila! Amena e refulgente O santo relógio,²⁰⁸ cumpria a profecia Da redenção bendita e gloriosa poesia.</p>	<p>Na mesma região, encontravam-se uns pastores, que pernoitavam nos campos, guardando seus rebanhos durante a noite.</p> <p>O anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor refulgiu em volta deles, e tiveram muito medo.</p> <p>Disse-lhes o anjo: «Não temais, pois vos anuncio uma grande alegria, que o será para todo o povo: Hoje, na cidade de David, nasceu-vos um Salvador, que é o Messias, Senhor. Isto vos servirá de sinal para o identificardes: Encontrareis um Menino envolto em panos e deitado numa manjedeira».</p> <p>De repente, juntou-se ao anjo uma multidão do exército celeste, louvando a Deus e dizendo: «Gloria a Deus nas alturas e paz na terra aos homens do Seu agrado.»</p>

Nestas intertextualidades os textos dialogam entre si, chegando mesmo ao ponto de usarem as mesmas palavras.

1. O poeta apresenta como título “Cântico Natalício”, que nos remete ao relato bíblico de S. Lucas “O Nascimento de Jesus”;
2. O segundo conector entre os textos encontra-se na primeira estrofe do poema:
“Na noite amena de brilho sem igual/ Apascentavam pobres pastores o rebanho/

²⁰⁶ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁷ O negrito é nosso. Assim como em todos os outros textos.

²⁰⁸ A vírgula é do poeta.

Das pastagens belas e ricas mui ganho”; o mesmo verifica-se no texto de *S. Lucas*: “encontravam-se uns pastores que pernoitavam nos campos, guardando seus rebanhos durante a noite”. Observe-se que a sessão acontece à noite, os homens são identificados como pastores e todos eles cuidavam dos seus bens;

3. Nos dois textos, os autores referem-se ao anjo. O poeta usa: “Era a voz angelical”, e *S. Lucas*: “O anjo do Senhor”;
4. Note-se que nos dois textos o anjo passa a mesma informação. O poeta proclama: “A paz, a fé e a salvação cantando”; *S. Lucas* é mais descritivo: “vos anuncio uma grande alegria, que o será para todo o povo: Hoje, na cidade de David, nasceu-vos um Salvador, que é o Messias, Senhor”;
5. Os textos invocam o louvor. O poeta usa: “harpa crepitante”, e *S. Lucas*: “louvando a Deus”;
6. Os textos proclamam o nascimento de Cristo como cumprimento da profecia. O poeta usa “O santo relógio, cumpria a profecia/ Da redenção bendita e gloriosa poesia.” Em *S. Lucas*: “Gloria a Deus nas alturas e paz na terra aos homens do Seu agrado.”

Claramente o poeta retoma o texto de *S. Lucas*. Serve-se de termos muito próximos ao texto sagrado, recria o nascimento de Cristo de forma explícita, parafraseia um texto conhecido pelos cristãos e denuncia a fonte por usar no título a palavra “natalino”²⁰⁹, que nos remete ao Salvador.

Cristo veio ao mundo para nos tirar do pecado e as condições em que ele surge é um verdadeiro milagre: Maria concebeu sem pecado²¹⁰, José não duvidou e não a difamou²¹¹, Cristo é o Salvador²¹².

As relações destes textos só são possíveis quando os leitores conseguem ver fatias caracterizadores de um texto anterior no novo texto e só são evidenciadas quando o leitor tem o domínio de outros textos, caso contrário, o processo intertextual não ocorre.

A retomada do texto de *S. Lucas* pelo poeta pressupõe dois fatores: primeiro, demonstra que domina o tema, e, segundo, quer perpetuar o texto sagrado. Entretanto, ao retomar o texto sagrado, o poeta dissocia-se do formalismo sagrado, acrescenta as suas palavras, dá o toque de mestre e mostra a sua linha de pensamento procurando a sua originalidade.

Seguir o padrão teológico não impede que o poeta siga outros dogmas ou que complete o que já foi escrito, ou que apenas confirme as ideias do primeiro texto. O poeta

²⁰⁹ O termo remete-nos para o nascimento de Cristo. A data exata sobre o nascimento de Cristo não está especificada na Bíblia.

Os católicos e outras religiões celebram o nascimento de Cristo no dia 25 de dezembro, porém, outras religiões como as Testemunhas de Jeová dizem que Cristo teria nascido provavelmente no mês de Outubro. Conforme no livro *Jesus- O Caminho, a Verdade e a Vida*, São Paulo—Brasil, Editora: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2017, p. 18.

²¹⁰ *S. Mateus* 1:18.

²¹¹ *S. Mateus* 1:19.

²¹² *S. Lucas* 2:11.

compõe o seu texto seguindo a mesma linguagem, muda a forma, faz outras paragens, serve-se de outras figuras, mas sempre invoca o nascimento de Cristo.

Esta forma de intertextualidade é a base do nosso estudo e está detalhada no capítulo dois.

As intertextualidades, como já referimos, não se limitam apenas nas relações de exoliterária com exoliterária ou endoliterária com endoliterária. As relações intertextuais podem ser mais complexas.²¹³

Imagem 4: A quitandeira

“Mulata Quitandeira”, de António Ferrigno	“A Quitandeira”, de Agostinho Neto
	<p>A quitandeira. Muito sol²¹⁴ e a quitandeira à sombra da mulemba. -Laranja, minha senhora laranjinha boa! o seu quente jogo de claros e escuros em corações aflitos compra-me também o amargo desta tortura da vida sem vida.</p> <p>Como o esforço foi oferecido à segurança das máquinas à beleza das ruas asfaltadas de prédios de vários andares à comodidade de senhores ricos a alegria dispersa por cidades e eu me confundindo com os próprios problemas da [existência.</p>

O poema “Quitandeira”²¹⁵, de Agostinho Neto, entra em diálogo com o quadro “A Mulata Quitandeira”²¹⁶, de António Ferrigno.

O sujeito poético de Agostinho Neto apresenta o contraste sobre as condições sociais da época: “à comodidade de senhores ricos/ e eu/me confundindo com os meus próprios problemas de existência.”

²¹³ Não encontramos uma denominação para este tipo de relações intertextuais, mas elas acontecem e não são raras.

²¹⁴ Mais à direita possível, como na fonte.

²¹⁵ Agostinho Neto, *Sagrada Esperança*, Lisboa, Edições Asa, 1988, p. 53.

²¹⁶ Especificidades do quadro, 1893-1905— técnica: óleo sobre tela, dimensões: 179 cm x125 cm, localização: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Mulata Quitandeira, Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66252/mulata-quitandeira>. Acesso a 01 de Abril de 2018.

António Ferrigno demonstra sem receios o semblante tristonho desta mulher, que leva à mão ao rosto, o chinelo desgastado, as roupas velhas, encostada a uma parede sem sustentação e a pensar em como foi “o sangue dos meus filhos”, ao mesmo tempo em que denuncia o trabalho forçado: “embebidos no sangue de algodão.”

Esta quitandeira perde-se num “quente jogo/ de claros e escuros”, e tudo que lhe resta é vender a “laranja, laranjinha boa.” Para o poeta, a laranja está longe de ser um fruto, é uma tentativa de fuga aos problemas sociais e, para se “anestésiar”, ele “oferece ao álcool” e vê a “religião” como consolo.

A laranja torna-se no manifesto da cor negra. É a esperança perdida dos seus filhos: “aí vão as minhas esperanças/ como foi o sangue dos meus filhos”, estas laranjas são as descrições de ambientes opressivos e repare-se que detalhados com pouca subjetividade: “compra-me também o amargo/ desta tortura/da vida sem vida.”

O sujeito poético de Neto escreve o texto num período de formação da literatura angolana. Fase em que os elementos negritudinistas cruzavam-se com elementos neorrealistas.

Veja-se a valorização da mulher negra incorporada pelo poeta, repare-se que é a mesma cor exaltada pelo pintor. Observe-se a classe social da quitandeira “nas roças”, onde mulher paga com o próprio “sangue.”

O poeta entrega-se por completo: “Tudo tenho dado”, “Agora vendo-me eu própria.” Ele percebe que a única saída é entregar-se “aos poetas.”

A imagem da quitandeira pelo sujeito poético de Neto, pouco diverge do cenário atual angolano. Note-se que o termo quitandeira²¹⁷, de kitanda, na língua Kimbundu, quer dizer vendedoras.

Antigamente elas estendiam os panos no chão, assim como no quadro de Ferrigno, repare-se que ela tem diversos produtos; porém, o dia não é lucrativo e a melancolia toma conta do seu semblante e os pensamentos entram em cena ao levar à mão na face.

As condições pouco favoráveis (alimentação, educação, vestuário) levam-na a optar por esta prática, que já é muito comum em todo o território.

Anteriormente, elas trajavam-se de panos africanos ou, simplesmente, amarravam o lenço à cabeça, como no quadro, mas esta modalidade já não é levada muito à linha, e partem para o trabalho, preferencialmente, em zonas mais movimentadas.

Observe-se que o texto e o quadro mantêm o mesmo diálogo: a vida árdua de uma quitandeira.

²¹⁷ Agora aportuguesado.

I.5. Graus de intertextualidade

Graças a diferentes mecanismos, “a intertextualidade assume distintos graus e extensões, ora irrompendo pela literatura, ora desafiando as suas fronteiras.”²¹⁸

Carlos Reis distingue três graus de intertextualidade:

1. Mínimo, 2. Médio 3. Máximo, onde o grau mínimo é marcado pelas características formais, como o ritmo, e as estruturas narrativas e os tipos de personagem, o grau médio é marcado por reflexos discretos de uns textos em outros que, por continuidade ou por rejeição, contribuem para a configuração do espaço intertextual. O grau máximo, quando um texto altera ou não o sentido do outro pela presença das epígrafes, citações e referências.²¹⁹

Com o intuito de ampliarmos esta afirmação, consideramos cinco critérios para medir os graus de intertextualidade propostos por Markl²²⁰:

- a. Referência– considera-se a intensidade das referências entre os textos e em que medida um texto espelha outro pela temática.

A julgar pelos títulos, consideramos como referências máximas à Bíblia os seguintes textos nas obras dos autores.

Quadro 27: Referência

Carlos Cabombo		Miguel Torga		José Saramago	
“Ceia” ²²¹	Êxodo 12:1-11	“A Ceia” ²²²	Êxodo 12:1-11	“Judas” ²²³	S. Mateus 10:2-4
“Prodigalidade e Prodigiosidade” ²²⁴	S. Lucas 15:11-24	“O Lázaro” ²²⁵	S. Lucas 16:20-25	“Natal” ²²⁶	Isaias 7:14
“Amor Samaritano” ²²⁷	S. Lucas 10:25	“Cantar de Amigo” ²²⁸	Job 2:11-13		

- b. Comunicação– se há ou não a clareza acerca da relação entre os textos; se há, como determinar que um texto queira referir-se com o outro; se o autor deixa algum traço de que conhece o outro texto, através de indicações como a utilização de termos, expressões, construções.

Diríamos que esta marca é a mais visível em quase todos os textos do nosso trabalho em que há a transposição de alguns trechos bíblicos.

²¹⁸ Pedro Blaus Custódio, «Educação e Formação de como os Livros São Pontes Intertextuais», Extra– Revista Científica- ESEC,9, 2014, p.150.

Disponível em www.exedrajournal.com. Acesso a 15 de novembro de 2017.

²¹⁹ Carlos Reis *apud* Teresa Oliveira, *Os Bezerros de Arão e Jeroboão: Uma Verificação da Relação intertextual entre Ex 32, 1-6 e Rs 12, 26-3*, Doutoramento em Teologia- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 24.

²²⁰ Markl *apud* Teresa Oliveira, *op. cit.*, p. 25.

²²¹ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p.12.

²²² Miguel Torga, *op. cit.*, p. 74.

²²³ José Saramago, *op. cit.*, p. 88.

²²⁴ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 47.

²²⁵ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 43.

²²⁶ José Saramago, *op. cit.*, p. 80.

²²⁷ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 14.

²²⁸ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 53.

Quadro 28: Comunicação

Carlos Cabombo		Miguel Torga		José Saramago	
“Traição” ²²⁹	S. Mateus 10:2-4	“Terceira Lamentação” ²³⁰	Génesis 2:7	“Judas” ²³¹	S. Mateus 26:26-28
Foi logo, traiu (...) o dedo à [judas	(...) e Judas Iscariotes, que O traiu.	Quando amassavas [o barro e me [geravas	O Senhor Deus formou o homem do pó da terra...	Do pão, o corpo; o [sangue, deste [vinho	“(...) tomou Jesus o pão (...) isto é o Meu corpo. (...) este é o Meu sangue, sangue da Aliança (...)”

- c. Estrutura—a proporção em que os textos apresentam elementos que mostram semelhanças de função dentro da estrutura do texto.

No que toca a estrutura, apesar do forte diálogo existente entre os nossos cultores à Bíblia, eles fogem desta formalidade tornando-se livres deste critério.

- d. Seletividade— a proporção do uso das palavras entre os textos e em relação aos restantes textos.

Observe-se que os poetas têm um cuidado muito acentuado quanto ao uso das palavras a serem usadas e acarretam um forte significado.

Quadro 29: Seletividade

Carlos Cabombo	Miguel Torga	José Saramago
“Silêncio do Lago” ²³²	“Terceira Lamentação” ²³³	“Afrodite” ²³⁴
Ndó, ndó, ndó	Belo Sol quando há sol e noite quando há noite	Ao princípio, é nada. Um sopro apenas

Note-se na onomatopeia usada pelo sujeito poético de Carlos Cabombo, na língua Kimbundu; repare-se na alternância de Sol e sol pelo sujeito poético de Torga e a forma como o sujeito poético de Saramago começa o texto levando a nossa imaginação ao primeiro verso bíblico.

- e. Diálogo— o espelhamento da tensão semântica e de pensamento entre os dois textos e em que medida os contextos dos textos se relacionam nestes dois aspetos.

Aqui surge a necessidade de sabermos, por exemplo, em que contexto os textos foram escritos e porque é que, apesar da distância temporal, cultura e etnia diferente entre os autores, eles apresentam um forte diálogo com a Bíblia.

A questão semântica entre eles também é um mistério. Como podem autores que não habitam no mesmo círculo adivinharem-se tão perfeitamente?

Note-se que, na compilação de “A Ceia”, de Torga, por exemplo, apesar do forte diálogo bíblico, o sujeito poético ficou voltado à cultura portuguesa; já na “Ceia”, de Cabombo, também versada ao cristianismo, mas para a vertente angolana.

²²⁹ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 16.

²³⁰ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 33.

²³¹ José Saramago, *op. cit.*, p. 88.

²³² Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 35.

²³³ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 33.

²³⁴ José Saramago, *op. cit.*, p. 131.

A terminar, Markl considera o grau máximo de intertextualidade:

“(a) quanto menor for a frequência dos elementos linguísticos comuns aos dois textos na Bíblia; (b) quanto maior for o número dos elementos linguísticos entre os dois textos; e (c) quando há termos e expressões que são utilizados entre dois textos.”²³⁵

I.6. A Bíblia: do Antigo ao Novo Testamento

A Bíblia (do greg. τὰ βιβλία: os livros) é a recolha dos textos sagrados para a fé judaico-cristã, enquanto testemunho, escrito e inspirado, da revelação divina feita a Israel e a culminar, para os Cristãos, em Jesus Cristo e no seu anúncio.²³⁶

Para os judeus, ela contém o testemunho da milenária tradição religiosa que de Abraão se estendeu até ao limiar da era cristã, ao passo que, para as diversas confissões cristãs, ela se cumpre no testemunho de Jesus Cristo e da primeira geração de crentes.²³⁷

J. Rinaldi define a Bíblia como sendo “o livro mais famoso, estudado e o mais belo de todos os livros e também, simultaneamente, um dos mais difíceis e fáceis, segundo as partes que dele se consideram e os aspetos sob o que se lê.”²³⁸

Ela torna-se difícil ou fácil dependendo do grau de instrução do leitor, ao mesmo tempo que este também se pode contrariar por não saber o contexto em que os textos sagrados são proferidos.

Isto significa que nunca podemos ter a certeza do contexto imediato das palavras e dos atos de Jesus.²³⁹

A Bíblia é um livro por excelência pela sua “matéria religiosa e moral entre os Hebreus e os Cristãos (Protestantes e Católicos), que o têm como norma das verdades da fé e dos costumes, com todas as consequências que daí derivam para a vida privada e pública.”²⁴⁰ Tenha-se em atenção que a Bíblia “não é simplesmente um manual de verdades dogmáticas, éticas e humanas, ela dá-nos uma ideia de ação de Deus na história.”²⁴¹

Esta noção de Deus é notada a partir da sua composição que além de lenta e complexa passou pelas mãos de diversos autores e durou vários séculos, ou seja, foram “escritos em tempos muito separados.”²⁴²

O Pentateuco que leva o cunho de Moisés só conheceu a forma definitiva muitos séculos depois da sua morte (séc. V a. C.); a literatura profética que começa com Amós e Oseias (séc. VIII a. C.) e terminou com Joel e Zacarias (séc. IV a. C.); os livros históricos que contêm tradições do séc. XIII a. C. escreveram-se aproximadamente

²³⁵ Idem, *ibid.*, p. 25.

²³⁶ Gianantonio Borgonovo, *Christos: Enciclopédia do Cristianismo*, trad. Miriam Godinho, Maria Maia, Henrique Ruas, Lisboa, Verbo, 2004, p. 119.

²³⁷ Idem, *ibid.*

²³⁸ João Rinaldi, *Introdução à Leitura da Bíblia*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1970, p. 13.

²³⁹ E. P. Sanders, *A Verdadeira História de Jesus*, trad. Teresa Martinho Toldy, Marian Toldy, Lisboa, editorial Notícias, 2004, p. 86.

²⁴⁰ Idem, *ibid.*, p. 13.

²⁴¹ H. Obermayer, K. Speidel, et al, *Dicionário Bíblico*, trad. Dr. António Vieira, Porto, Perpétuo Socorro, s/ano, p. 55

²⁴² João Rinaldi, *op. cit.*, p. 13.

pelo séc. I; a literatura sapiencial que começou com Salomão (séc. X a. C.) só no séc. V a. C. recebeu a forma definitiva.²⁴³

De que forma Deus podia inspirar os homens a escreverem a Bíblia e ainda assim ser o autor?

Eis de que modo Deus é autor: com ato sobrenatural, ele induziu antes de mais os vários autores a quererem escrever e a investigar, tomar informações, meditar sobre o que deviam escrever; depois, chegado o tempo de execução, ele assistiu aos mesmos autores de modo que concebessem no seu pensamento com extrema exatidão tudo e só aquilo que ele queria, se decidissem a escrevê-lo, e encontrassem os termos aptos a exprimir-se sem erro.²⁴⁴

Note-se que o texto inspirado por Deus “é o original cujas particularidades os tradutores se esforçam por conservar totalmente, embora não o possam.”²⁴⁵

É pouco provável que na “tradução não se perca alguma coisa, se ajunte outra, mude o sentido duma terceira. Muitas dificuldades se dissipam só com saber-se ouvir um comentador que exponha as particularidades do texto.”²⁴⁶

É justamente pela inspiração divina que a Bíblia se distingue dos outros livros comuns, ou seja, a crença nela representa para os judeus e para a Igreja “um dogma de fé.”²⁴⁷

Foi pela fé que a palavra de Deus se transformou em “linguagem humana sem deixar de ser Palavra de Deus, é como o Filho de Deus Se fez homem sem deixar de ser Deus. E, como Cristo, também a Palavra de Deus se sujeitou às limitações e condicionamentos da palavra humana, exceto no erro formal.”²⁴⁸

Estes condicionamentos vão desde os aspetos temporais, espaciais, raciais e culturais. Para que se possa perceber a mensagem de Deus é necessário que se “conheça o tempo e as circunstâncias históricas em que foi escrito cada um deles.”²⁴⁹

Atente-se no facto de que os autores da Bíblia não nasceram no mesmo espaço e cada um possuía um ambiente muito diversificado em relação a outros. Alguns nasceram na “Arábia Saudita e outros na Palestina; uns no mundo helénico e outros no império romano.”²⁵⁰

Quase todos os autores da Bíblia são de “raça semita e mais concretamente o povo judeu, que de certo modo pensa de forma diferente em relação ao nosso.”²⁵¹

Alguns livros da Bíblia levaram séculos a formar-se e são obras de autores com “mentalidades e cultura diferentes, e embora estivessem inspirados, não foram privados da sua personalidade.”²⁵² E nisto se assenta a cultura de cada um.

²⁴³ *Bíblia Sagrada*, trad. Alcindo Costa, António Augusto Tavares, et al, Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1988, 14^a ed., p. 3.

²⁴⁴ João Rinaldi, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁵ Idem, *ibid.*, p. 29.

²⁴⁶ Idem, *ibid.*

²⁴⁷ *Bíblia Sagrada*, p. 7.

²⁴⁸ Idem, *ibid.*, p. 6.

²⁴⁹ Idem, *ibid.*

²⁵⁰ Idem, *ibid.*

²⁵¹ Idem, *ibid.*

²⁵² Idem, *ibid.*

Ultrapassados todos estes condicionamentos surge então o livro que compreende dois testamentos o “Antigo Testamento e o Novo Testamento”²⁵³ (AT e NT).

O AT representa a Aliança de Deus com os homens antes do nascimento de Cristo. O NT narra os acontecimentos depois nascimento.

Tenha-se em atenção que todos os acontecimentos narrados pela Bíblia “não são simples contos ou relatos históricos, mas remetem para a interpretação do sentido religioso e espiritual que contêm.”²⁵⁴

O AT é a história da revelação de Deus ao povo de Israel, narrada e explicada pelos autores sagrados e escritos nos livros da Antiga Aliança como verdadeira história de Deus. Destinava-se sobretudo a preparar, a anunciar, profeticamente e a significar com figuras o advento de Cristo e o Seu reino messiânico.²⁵⁵

Composto por 46 livros (para os católicos) e 39 (para os protestantes). Esta diferença assenta no fato de que os protestantes excluíram sete livros que para eles não fazem parte do cânone cristão e são considerados livros deuterocanônicos.

Assim, os protestantes excluíram os livros históricos de Tobias, Judite e Macabeus I e II, os livros didáticos de Eclesiástico e Sabedoria e o livro profético de Baruc. Relativamente a estas discrepâncias, Alberto R. Timm considera que os protestantes tomaram esta posição porque eles “não fazem parte do cânone hebraico do AT; não foram citados por Cristo ou pelos apóstolos no NT e apresentam ensinamentos contrários ao restante das Escrituras.”²⁵⁶

O mesmo autor considera que os ensinamentos contraditórios se encontram, por exemplo, nas “falsas teorias da existência do purgatório²⁵⁷; das orações pelos mortos²⁵⁸; de que anjos bons mentem²⁵⁹; de que o fundo dos órgãos de um peixe, postos sobre brasas espantam os demônios²⁶⁰ e de que as esmolas expiam o pecado²⁶¹.”²⁶²

O AT dá-nos a conhecer a Deus e o homem e o modo de agir de Deus com o homem. É verdade que esse conhecimento está adaptado aos homens a quem se dirige e, por isso, no AT encontram-se «imperfeições». Deus realmente tolerou, modos imperfeitos de observar a Lei moral: poligamia, divórcio, vingança, etc. Mas isso só demonstra a pedagogia de Deus.²⁶³

“No princípio, Deus criou os céus e a terra”, assim começa o Testamento que nos vem mostrar “as doutrinas preciosas sobre Deus, sobre a providência e oferece-nos um tesouro admirável de orações.”²⁶⁴

²⁵³ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, TOMO IV BET-CAP, Lisboa, Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal, Temas e Debates, 2005, p. 1266.

²⁵⁴ Gianantonio Borgonovo, *op. cit.*, p. 120.

²⁵⁵ *Bíblia Sagrada*, p. 9.

²⁵⁶ Alberto R. Timm, *Livros Apócrifos: por que a Bíblia Católica tem mais livros que a protestante?* Centro de Pesquisa Ellen G. White- Centro Universitário Adventista de São Paulo, UNASP, 1997, p. 28.

²⁵⁷ *Sabedoria* 3:1-9 contraste em *Salmos* 6:5.

²⁵⁸ *II Macabeus* 12:42-46 contraste com *Isaias* 38:18-19.

²⁵⁹ *Tobias* 5:10-14; contraste com *S. Mateus* 22:30; *S. João* 8:44.

²⁶⁰ *Tobias* 6:5-8 contraste com o livro de *S. Marcos* 9:17-29.

²⁶¹ *Tobias* 12:8-9; *Eclesiásticos* 3:30; contraste com *I Pedro* 1:18 e 19; *I João* 1:7-9.

²⁶² Alberto R. Timm, *op. cit.*, p. 28.

²⁶³ *Bíblia Sagrada*, p. 9.

²⁶⁴ *Idem, ibid.*

Apesar de a Bíblia começar com a criação, estas palavras podem não ser as primeiras a serem escritas. A ordem dos livros bíblicos é lógica e não histórica.

A atribuição do Pentateuco a Moisés, dos Salmos a David, dos livros sapienciais a Salomão e dos 66 capítulos *do Livro de Isaías* a este profeta, não corresponde à realidade mas é uma simplificação da história.²⁶⁵

Não se pode, de modo algum, contentar-se com uma simplificação. Se o objetivo for captar a mensagem, é necessário que se compreenda que “cada texto tem o seu contexto vivo, do qual não se pode separar.”²⁶⁶

Os livros sagrados agrupam-se em “três categorias.”²⁶⁷ Atente-se na ordem do AT conforme o género literário que neles predomina:

- a. Livros históricos— O Pentateuco (*Génesis, Êxodo, Números, Deuterónimo*); *Josué, Juízes, Rute, Livros dos Reis* (1º e 2º de *Samuel* e 1º e 2º dos *Reis*, 1º e 1º *Crónicas*), *Tobias, Judite, Ester, Livros dos Macabeus*.

O Pentateuco é o livro da eleição, das promessas, do Pacto, da Lei. Ele narra a história da relação e seu desenvolvimento, das intervenções divinas feitas a homens diversos, durante várias circunstâncias, em lugares e momentos particulares.²⁶⁸

- b. Livros Didáticos— *Job, Livros dos Salmos, Provérbios, Eclesiastes e Cântico dos Cânticos, Sabedoria, Eclesiástico*.
- c. Livros Proféticos— Profetas maiores (pela extensão das obras) *Isaías, Jeremias, Baruc, Ezequiel e Daniel*.

Profetas menores (devido a brevidade das suas obras): *Oseias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias*.

A Nova Aliança começa com os Evangelhos— mensagem que faz as pessoas alegres— significa no NT anúncio de e sobre Jesus pela palavra falada (S. *Mateus* 11:5; S. *Marcos* 1:1), em primeiro lugar sobre a Sua paixão e a Sua ressurreição.²⁶⁹

Os Evangelhos não foram os primeiros livros do NT a serem escritos nem aparecem duma só vez; são fruto duma Tradição composta da pregação oral dos Apóstolos, da catequese, de documentos litúrgicos, de sentenças do Senhor, de coleções, etc., que os evangelistas recolhem, ordenam e interpretam à luz da Ressurreição e dos acontecimentos que estão a viver na Igreja, dando-lhes um sentido mais profundo.²⁷⁰

É muito complexo determinarmos a data exata e principalmente a prioridade de cada um.

Todos foram escritos durante o séc. I e princípios do séc. II. Os Sinópticos foram escritos provavelmente entre os anos 50-70. Os *Actos dos Apóstolos* depois do ano 70.

²⁶⁵ Idem, *ibid.*, p. 3.

²⁶⁶ Idem, *ibid.*

²⁶⁷ Idem, *ibid.*

²⁶⁸ Luís Moraldi, «O Pensamento Religioso do Pentateuco», *Introdução à Leitura da Bíblia*, cord. J. Rinaldi, Porto, Livraria Tavares Martins, 1970, p. 57.

²⁶⁹ H. Obermayer, K. Speidel, *op. cit.*, p. 128.

²⁷⁰ *Bíblia Sagrada*, p. 4.

As Epístolas também as podemos colocar entre os anos 50-80. E os escritos de S. João entre os anos 90-100.²⁷¹

Este processo é deduzido a partir do produto acabado. Verifica-se que os Evangelhos sinópticos (S. Mateus, S. Marcos e S. Lucas) “consistem em perícopas²⁷² móveis. Sabe-se que os autores finais deslocaram perícopas, porque algumas unidades surgem em contextos diferentes nos vários Evangelhos. Supõe-se que o processo durou anos.”²⁷³

Não se sabe se, em tempos, existiram «panfletos», breves coleções temáticas. Deduz-se a sua existência do fato de uma parte do material aparecer, agora, ordenada por temas.²⁷⁴

Este processo levou alguns investigadores a deduzirem “a existência de proto-evangelhos a partir de uma análise dos nossos Evangelhos atuais, nos quais descobrem vestígios de uma ordenação anterior, que foi alterada.”²⁷⁵

Este processo descrito por E. P. Sanders pressupõe quatro etapas, porém, o autor chama-nos atenção que não é uma obrigatoriedade acreditarmos nele, o essencial é que se compreenda “a evolução geral da tradição.”²⁷⁶

Note-se que Jesus disse e fez as coisas num determinado contexto, o contexto da sua própria vida; reagiu às pessoas com quem se encontrava e às circunstâncias tal como as percecionava. Mas não existe uma passagem direta da sua vida para os Evangelhos.²⁷⁷

É em função disto que os Evangelhos narram a vida de Cristo de modo diferente:

O Ev. de João, escrito provavelmente por volta do ano 100 de. C., contém, em relação aos E. Sinópticos, mais diferenças do que concordâncias. Enquanto os Sinópticos apresentam o plano simples de Marcos da vida pública de Jesus na Galileia a caminho da Judeia e em Jerusalém (com a Paixão) e só uma festa de Páscoa, João refere quatro viagens de Jesus entre a Galileia e Jerusalém, assim como a Sua presença em Jerusalém em três festas da Páscoa.²⁷⁸

Os livros Sinópticos enquadram a mensagem de Jesus de um modo mais simples, o Evangelho de João é mais complexo por seguir “a evolução real dos acontecimentos, de modo mais profundo. João fala de Cristo como daquele que desde o princípio se manifesta, repleto do Espírito, que age em estreita união com o Pai.”²⁷⁹

O Evangelho de João parte da “rutura consumada com o judaísmo e vê o Reino de Deus, mais do que os sinópticos, já presente neste mundo.”²⁸⁰

Todos os Evangelhos procuraram a seu modo descrever os atos de Jesus na terra. São pessoas diferentes e embora alguns seguem a mesma linha de pensamento (os sinópticos) é normal que o Evangelho de João relate os acontecimentos de forma diferente.

²⁷¹ Idem, *ibid.*

²⁷² A palavra significa literalmente «recortado».
(Definição do autor. Cf. E. P. Sander, *op. cit.*, p. 88)

²⁷³ Idem, *ibid.*, p. 89.

²⁷⁴ Idem, *ibid.*

²⁷⁵ Idem, *ibid.*

²⁷⁶ Idem, *ibid.*

²⁷⁷ Idem, *ibid.*

²⁷⁸ H. Obermayer, K. Speidel, *op. cit.*, p. 128.

²⁷⁹ Idem, *ibid.*

²⁸⁰ Idem, *ibid.*

Esta teoria também se aplica numa visão geral sobre AT e o NT. Não se pode olhar para eles como se fossem livros justapostos ou com ideias contrárias. O NT surge como forma de cumprimento das profecias anunciadas pelo AT.

Veja-se o caso daqueles que receberam o testemunho apostólico, o acontecimento de Jesus de Nazaré é verdadeiramente a «meta» da História: o que estava prometido é levado à realização.²⁸¹

O AT é como o alicerce que sustenta o NT. Com eles entendemos que Deus é pormenorizado. Cristo aos poucos nos ensina a caminhar. Quer que aprendamos que a sua palavra é anunciada e depois cumprida. Assim como Isaías 7:14, que prevê o nascimento de Cristo. Que depois se cumpre em *S. Mateus* 2:2. No AT sacrifica-se o “cordeiro”²⁸², no NT Cristo é “cordeiro de Deus que vai tirar o pecado do mundo.”²⁸³

Não se pode olhar para a Bíblia como se fossem livros escritos aleatoriamente, sem nexos ou de forma isolada. Eles buscam uma espécie de complemento nos outros, dão-nos outras possibilidades de perceber o que é aparentemente impercebível num texto em outro texto.

Qualquer que seja a nossa aflição na Bíblia encontraremos alguma mensagem que nos conforte, que nos motive a seguir, que nos lembre que “O Senhor levanta todos os que caem e ergue todos os prostrados.”²⁸⁴

A Bíblia é tão influenciadora que, desde os meados do séc. XV, tem-se tornado muito forte na literatura. Isto graças à impressão tipográfica de “Gutenberg.”²⁸⁵

Nesta vertente, em Angola destacamos:

D. Filomeno Vieira Dias; Cônego Apolónio Graciano; D. Zacarias Kamuenho; D. Anastácio Kawango; D. Damião Franklim; Reverendo Luís Nguimbi; Carlos Cabombo.

Em Portugal:

Padre António Vieira; Luís de Camões; António Lobo Antunes; Miguel Torga; José Saramago e outros.

Há alguns aspetos que julgamos essenciais e pensamos que de algum modo devem ser evidenciados:

1. Das várias versões bíblicas estabelecidas pela igreja católica optou-se pela versão da Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos) porque nela aparecem notas introdutórias que possibilitam a compreensão dos textos.
2. A menção à Bíblia católica e à protestante foram necessárias para que pudéssemos enquadrar os escritores. Cabombo é metodista e usa a Bíblia protestante²⁸⁶. Torga nasceu num ambiente católico²⁸⁷ e Saramago “no tenía ningún prolema con la religión.”²⁸⁸

²⁸¹ Gianantonio Borgonovo, *op. cit.*, p. 132.

²⁸² *Êxodo* 12:5.

²⁸³ *S. João* 1:29.

²⁸⁴ *Salmos* 145 (144):14.

²⁸⁵ José Correia do Souto, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, vol I, Braga, Marujo, s/ano, p. 113.

²⁸⁶ Ver anexo 1. Entrevista com Carlos Cabombo.

3. A preferência de um livro bíblico em relação ao outro que também aborda o mesmo assunto deve-se ao facto de que o livro escolhido apresenta mais conexão com o poema.

No caso de Cabombo, por exemplo, quando fala sobre a ressurreição de Cristo em “Túmulo Despido” escolhemos o livro de *S. Marcos* 16:1-6 e não os livros de *S. Mateus* 28:17 ou *S. João* 20:1-10 porque eles se centram simplesmente nas mulheres.

O livro de *S. Marcos* refere os “aromas” e as “mulheres”, o que também se comprova em *S. Lucas* 24:1-12 e em Carlos Cabombo, mas em *S. Lucas* já não se vê o discurso que elas (as mulheres) proferiram enquanto se dirigiam ao sepulcro tal como plasmado em *S. Marcos*. Daí a preferência em *S. Marcos*.

Em “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, de Saramago, optamos por *S. Mateus* 24:6-7. Não escolhemos o livro de *S. Lucas* 12:53 e *S. Marcos* 10:35-36 porque estes textos centram—se no contexto familiar.

O texto de *S. Mateus* é mais geral, não se foca apenas em guerras familiares e sim globais tal como no texto de Saramago.

Quando nos focamos sobre a personagem de Judas refletido em “Judas”, de Saramago, e “Traição”, de Cabombo, foi necessário frisar todos os Evangelhos Sinóticos— *S. Mateus* 10:2-4; *S. Marcos* 3:16-19; *S. Lucas* 6:13-19 porque em todos eles o discurso é semelhante.

O livro de *S. João* 6:71, embora incorpore Judas como discípulo, foge muito dos outros livros. Os livros Sinóticos começam por mencionar Judas como traidor, o que é a lógica de Cabombo e Saramago, enquanto que *S. João* é mais coloquial em relação aos outros, inverte, até certo ponto, a ordem de ideia dos nossos autores.

O mesmo fenómeno acontece quando optamos pelos textos de *S. Mateus* 26:14-15 e *S. Mateus* 26:28, em vez de *S. João* 6:55 e *S. João* 13:2, para falarmos sobre a “Eucaristia” e a “Traição” de Judas.

A explanação do livro de *S. João* 13:27 leva-nos a crer que Judas traiu Jesus porque foi possuído pelo Diabo. Não se sabe ao certo se a eucaristia que o livro de *S. João* 6:55 relata antecedeu ou não a prisão de Jesus. Note-se que é diferente das outras em que Jesus pega o pão e o vinho ditando a sua representação.

Em *S. João* a simbologia é diferente, não se menciona pão e sim a carne, já não é vinho e sim bebida: “porque a Minha carne é, em verdade, uma comida e o Meu sangue é, em verdade, uma bebida.” Ou seja, em *S. João* não há cerimónia do pão e do vinho.

Ao passo que em *S. Mateus* 26:26-28 há a celebração do pão e do vinho e o mais importante é que ela antecede a prisão e a morte de Jesus: “Enquanto comiam, tomou Jesus o pão e, depois de pronunciar a bênção, partiu-o e deu-o aos Seus discípulos, dizendo: «Tomai, comei: Isto é o Meu corpo». Tomou, em seguida, um cálice, deu graças e entregou-

²⁸⁷ D. Joaquim Gonçalves, *No Centenário de Miguel Torga*- Agência Eclésia. 16.08.2007. Disponível em www.agencia.ecclesia.pt. Acesso a 3 de novembro de 2017.

²⁸⁸ Tivemos uma conversa rápida com a Pilar del Río na Universidade de Évora, 22.11. 2017.

lho dizendo: «Bebei dele todos. Porque este é o Meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos para a remissão dos pecados.»

Repare-se que o livro de *S. Mateus* é mais restrito ao passo que *S. João* é mais geral. O livro de *S. Mateus* apresenta um discurso que muito se aproxima aos textos de Saramago e Cabombo. Daí a nossa preferência.

Estas opções não acontecem com os textos que nos remetem aos livros do AT porque as histórias não se repetem.

CAPÍTULO II. DESENVOLVIMENTO

ANALÍTICO DAS INTERTEXTUALIDADES

Neste capítulo procuramos demonstrar numa perspetiva prática os laivos que comprovam a nossa hipótese.

No que tange à análise dos textos, centramos o nosso ensaio na decodificação do conteúdo e não nas formas do texto; desde já, reconhecemos que a escrita de Cabombo diferencia-se em muito da de Torga e a de Saramago porque em muitos casos o autor faz jus à língua Kimbundu²⁸⁹, comprovando-se no poema “Muxima”²⁹⁰ onde há uma estrofe repleta de africanismo: “Ipalá kilema/Moxi/Ndu, ndu, ndu/Ó muxima.”²⁹¹

O mesmo fenómeno sucede em “Graciosidade”²⁹²: «Henda ya papá ku towala/ó henda ya papá/ ye papá, yé papá.»²⁹³

Outra curiosidade: neste autor são os títulos “Mahamba”²⁹⁴, “Literassacra”²⁹⁵, “Cântico Espiritual”²⁹⁶, “Bendita Graça”²⁹⁷, “Salmo da Paz”²⁹⁸, “Que é o Homem Mortal Se Não Louvar a Seu Criador?”²⁹⁹, “Gloria Fecunda”³⁰⁰ praticamente, denunciam a tipologia e remetem-nos ao sagrado.

Já Torga é sempre cheio lamentações espirituais, desde “O Lázaro”³⁰¹ à “Terceira Lamentação”³⁰². Nesta última, por exemplo, ele retira de si a culpabilidade de “a obra/cair por causa da Cobra.”

Assim como Cabombo, Torga denuncia, logo pelo título, a intenção do livro *O Outro Livro de Job*.

²⁸⁹ Heli Chatelain, em notas preliminares da *Gramática Elementar do Kimbundu ou Língua de Angola*, editada em Genebra em 1888-89, p. XV, denomina Kimbundu à língua geral do antigo reino de Angola, o qual compreende, aproximadamente, o moderno distrito de Luanda.

Fazem parte da língua Kimbundu as seguintes regiões: Luanda, Calumbo, Muxima, Massangano, Cambambe (Dondo), Pungo Andongo, Malanje, Duque de Bragança, Ambaca, Cazengo, Golungo Alto, Zenza do Golungo, Alto Dande, Eucoje, Ambriz, Barra do Dande, Barra do Bengo, e Icolo e Bengo. Admite-se a constituição de um Grupo Kimbumdu, que abrange, além do Kimbundu propriamente dito, os Kissamas (Akua-Kkisama), os Libolos (Akua-Libolo), Massongos, Jingas (Akua-Ngola ou Dongo) e os Bondos (Akua-Mbomdo).

A nosso ver, o Kimbundu dependendo da região em que é falado acarreta pronúncia diferente, mas apenas um falante fluente consegue perceber tais dicotomias.

Um nítido exemplo é que não há representação gráfica do r, mas com base na pronúncia de algumas regiões, como em Malanje, podemos perceber a existência desta consoante em algumas palavras como *diami*: riami «meu»; *Kirima*: kidima «trabalhador/camponês», *ditadi*: ritari «pedra».

²⁹⁰ Muxima quer dizer coração.

²⁹¹ Rosto que reluz / dentro/ ndu ndu (onomatopeia: batimento/pulsação) / coração.

²⁹² Carlos Cabombo, *op. cit.*, p.18.

²⁹³ Amor do pai é adocicado/do papá/ é do papá/ é do papá.

²⁹⁴ Mahamba- são mixórdias, objetos de tratamento tradicional nos quais se deposita confiança para a superação da doença, é uma espécie de amuletos na língua Kimbundu.

²⁹⁵ Literassacra = literatura + sagrada.

²⁹⁶ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 30.

²⁹⁷ Idem, *ibid.*, p. 30.

²⁹⁸ Idem, *ibid.*, p. 35.

²⁹⁹ Idem, *ibid.*, p. 38.

³⁰⁰ Idem, *ibid.*, p. 49.

³⁰¹ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 53.

³⁰² Idem, *ibid.*, p. 50.

Saramago, sempre com uma linguagem muito coloquial, serve-se de interrogações retóricas, títulos que nos remetem a outros poemas de forma propositada e seguida como em “Lugar-Comum do quadragenário”³⁰³ e “Outro lugar-comum”³⁰⁴, “Psicanálise”³⁰⁵ e “Mais psicanálise”³⁰⁶, “Science Fiction I”³⁰⁷ e “Science Fiction II”³⁰⁸, “Julieta a Romeu”³⁰⁹ e “Romeu a Julieta”³¹⁰, textos que nos remetem à época clássica como “Epitáfio para Luís de Camões.”³¹¹

Curiosamente Saramago escreve “Salmos 136”³¹² que acarreta um forte diálogo com as redondilhas “Sôbolos rios que vão”, de Camões, e culminam, justamente, em Salmos 137 (136), na Bíblia, um valiosíssimo texto para a cultura portuguesa.

Noutros textos como “Demissão”³¹³ e “Ouvindo Beethoven”³¹⁴, o autor apresenta uma forte crítica sobre as condições humanas. Chega ao ápice e suplica por outro mundo: “Este mundo não presta, venha outro”. Também necessita do Juízo Final: “Venham leis e homens de balanças”. E no “Natal”³¹⁵, data em que se celebra o nascimento de Cristo, “Nada acontece”.

Outra diferença entre eles tem a ver com a variedade do número de estrofes. Cabombo, em comparação a Torga e Saramago usa os textos minúsculos, que se tornam padrão na literatura deste autor. A maior parte deles tem uma única estrofe, como podemos ver em “Ceia”³¹⁶ e “Bênção.”³¹⁷

É muito caricato que o aspeto comum e recorrente entre eles tem a ver com a irregularidade métrica. Um outro fator muito acentuado em Torga é o paralelismo literário.

Outra diferença entre eles tem a ver com o uso da pontuação. O sujeito poético de Saramago serve-se de reticências em muitos de seus títulos, como em «Se não tenho outra voz...»; já Torga insere um tanto que exagerado em “Terceira Lamentação”³¹⁸ e “Notícia”³¹⁹, o travessão e ponto de exclamação; no caso de Cabombo a pontuação é quase inexistente.

O sujeito poético de Torga é acima de tudo muito simbolista, a numerologia representa para o poeta um forte pacto com Deus. Estas espiritualidades codificadas comprovam-se nos textos “Romance”³²⁰: “E ficou resolvido que no dia doze/ minha Mãe

³⁰³ José Saramago, *op. cit.*, p. 34.

³⁰⁴ Idem, *ibid.*, p. 35.

³⁰⁵ Idem, *ibid.*, p. 38.

³⁰⁶ Idem, *ibid.*, p. 39.

³⁰⁷ Idem, *ibid.*, p. 59.

³⁰⁸ Idem, *ibid.*, p. 60.

³⁰⁹ Idem, *ibid.*, p. 104.

³¹⁰ Idem, *ibid.*, p. 105.

³¹¹ Idem, *ibid.*, p. 31.

³¹² Idem, *ibid.*, p. 72.

³¹³ Idem, *ibid.*, p. 74.

³¹⁴ Idem, *ibid.*, p. 73.

³¹⁵ Idem, *ibid.*, p. 80.

³¹⁶ Carlos Cabombo, *Op. cit.*, p. 12.

³¹⁷ Idem, *ibid.*, p. 13.

³¹⁸ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 50.

³¹⁹ Idem, *ibid.*, p. 56.

³²⁰ Idem, *ibid.*, p. 87.

parisse, /e pariu”. Ainda no poema “R-7”³²¹: “Sim! Sou eu, o R-7, /que fez o seu juramento/ no dia doze de Agosto.”

O número “sete representa a aproximação do homem a Deus, enquanto que o 12 fala de como Deus dá graça ao homem para que o criado possa ser unido ao Criador.”³²²

Estes números mencionados pelo poeta transportam-nos para outros relatos bíblicos: Jesus, por exemplo, aos “doze anos”³²³ ficava entre os doutores e deixava-os “estupefatos com a sua inteligência e as suas respostas.”³²⁴

Observe-se que depois deste relato de Jesus há um interregno sobre a sua vida e a Bíblia só volta a falar de Jesus já na idade adulta. Jesus também escolheu “Doze apóstolos.”³²⁵

O testamento de Jacob fala sobre as “doze tribos de Israel”³²⁶; o profeta Eliseu ordenou que Naaman se lavasse “sete vezes”³²⁷ no Rio Jordão e teve a carne purificada da lepra.

Jesus criou o mundo e repousou “no sétimo dia”³²⁸; Jesus abençoou o “sétimo dia”³²⁹. “Sete” são as petições da oração do Pai Nosso.³³⁰

“Sete” são os dias da semana; note-se ainda que um ano corresponde a “doze” meses e vários outros relatos.

Alguns autores também fizeram recensões críticas sobre os nossos autores. Começamos com Norberto Costa que considera a poesia de Carlos Cabombo numa fase embrionária e ainda “carente de um certo pendor no que toca o labor a palavra, aqui e ali, que o teste do tempo se vai encarregar de expurgar, estamos seguros disto, como exercício de um estreante, indica o desabrochar de um jovem promissor nas nossas letras.”³³¹

Esta provável carência de rigor estético conotada na obra de Carlos Cabombo deve-se à brevidade dos seus textos, a falta de rima, os versos irregulares, uma obra muito pequena (de tamanho) onde cabem três poemas numa única página.

Apesar disto, o crítico reconhece que, por menor que seja, ela recorre à tradição africana, a objetos quase esquecidos, sobretudo pela juventude, resgata a língua pouco divulgada. Isto difere-o de muitos outros autores da sua época:

A sua poética é atravessada por um forte pendor nostálgico, por sua vez, a poesia de Carlos Cabombo é conseguida ao contrário de uns tantos diletantes que andam por aí que buscam mais a mensagem panfletária e sem qualquer rigor estético (juízo de valor

³²¹ Idem, *ibid.*, p. 10.

³²² *O Número 12*, Tabernáculo a Voz de Deus, 21 de março de 2014. Disponível em <https://www.avozdedeus.org.br/site/materias/artigos/3062-o-numero-12.html>. Acesso 11 de março de 2018.

³²³ S. Lucas 2:42.

³²⁴ S. Lucas 2:47.

³²⁵ S. Marcos 3:14.

³²⁶ Génesis 49:1-27.

³²⁷ II Reis 5:10.

³²⁸ Génesis 2:2.

³²⁹ Génesis 2:3.

³³⁰ S. Mateus 6:9:12.

³³¹ Jornal de Angola «*Vida Cultural*», domingo, 11 de dezembro de 2011, p. 10.

que será também válido para algumas letras musicais da nossa era, que refletem uma gravosa indigência cultural e muito mal gosto artístico).

Carlos Cabombo recorre ao simbolismo dos utensílios domésticos tradicionais resgatando, assim, valores antigos da nossa cultura.³³²

Sobre Miguel Torga, Maria Alzira Seixo evidencia que:

em *O Outro Livro de Job*³³³, Torga abre exceções semânticas. Talvez possamos compreender agora que Torga, um dos poetas mais sensíveis à libertação do verso praticada pela arte literária do modernismo (utiliza quase sempre o verso livre, os agrupamentos estróficos desiguais, e a utilização da rima é muito mais ditada por preocupações de ordem musical do que por correspondências sonoras de tipo clássico, e podemos mesmo afirmar que ela constitui um dos seus raros processos de ressonância simbolista), em quase nada mais se identifica com os processos utilizados por essa geração, nem com o tipo de mundividências que lhe subjaz.³³⁴

Esta sensibilidade e ousadia transformaram Torga naquilo que ele hoje é conhecido, a poesia é livre e Torga não tem de seguir um padrão, ele delimita as suas esferas dentro de um conjunto desconhecido por olhos minúsculos.

Maria Helena da Rocha Pereira aponta para a obra de Miguel Torga como a “radicação simultaneamente bíblica e clássica”³³⁵. Algo que não é difícil de se comprovar, basta olharmos para as figuras de Adão, Lázaro, Moisés e o próprio Job, personagens que perfazem muitos dos seus textos.

Isabel Vaz Ponce de Leão vê o sujeito poético de Miguel Torga como:

um homem insatisfeito por natureza, perfeccionista, procura respostas explicativas e objetivas. Daqui advém o seu (re)conhecido conflito religioso. Ateu confesso, a presença do sagrado é recorrente.

A poesia tem nele um papel privilegiado porque é através dela que o poeta alcança a elevação ao sagrado. Naturalmente sintética, a escrita torguiana encontra na palavra poética a depuração plena, viabilizadora da concisão de ideias e de emoções (...)³³⁶

A insatisfação do sujeito poético de Torga consiste no livre poder de questionamento. Ele não se cala com injustiças.

Repare-se que o nome Lázaro acarreta um significado pouco atrativo: “aquele que tem o corpo coberto de pústulas ou chagas”³³⁷, ao mesmo tempo é sinónimo de “miserável.”³³⁸

Este personagem vê-se num meio de angústias e o poeta não encara esta oposição como algo natural. Ele “condena”³³⁹ a atitude de Cristo e não se desculpa por isto: “não te peço perdão de ser assim.”

³³² Idem, *ibid.*

³³³ O itálico é nosso.

³³⁴ Maria Alzira Seixo, *Outros Erros—Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p. 95-103.

³³⁵ Maria Helena da Rocha Pereira *apud* Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p.95.

³³⁶ Isabel Vaz Ponce de Leão, *O Essencial sobre Miguel Torga*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003, p. 66-84.

³³⁷ *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2009, p. 964.

³³⁸ *Dicionário de Sinónimos*, Porto, Porto Editora, 1995, p. 769.

³³⁹ Com um tom mais leve.

Note-se que as representações literárias em Torga giram a volta de três discursos fundamentais: “o teológico (ou transcendente), o telúrico (ou cósmico) e o sociológico (ou ideológico).”³⁴⁰

As análises em torno das figuras bíblicas e sobretudo a existência e o confronto a Deus, a afeição à terra e a preocupação com o social perfazem as linhas literárias deste poeta.

Fernão Magalhães Gonçalves aponta para o sujeito poético de *O Outro Livro de Job* como “o homem que interpela Deus frontalmente numa atitude de desafio nivelador.”³⁴¹

Esta confrontação é muito evidente em “Tantun ergo”³⁴², quando o sujeito poético não faz uso de nenhuma metáfora para se dirigir a Deus: “Meu Deus: aqui, onde não chega o teu amor.”

Em outro caso, o poeta subestima as criações de Deus: “A Vida nem tem sentido, / e o próprio sol que nos mandas / nem regala, nem aquece!”, e o poeta percebe que a única coisa que pode fazer por/para si é ser “Poeta”.

O poeta conversa frontalmente com Deus porque Deus aparece nas vestes de uma personagem na mesma medida em que o poeta se despe das roupas de escritor e infiltra-se também numa personagem camuflada.

Verifique-se que na “Terceira Lamentação”³⁴³, o poeta fala sem receios: “Quando amassavas o barro e me geravas/tinhas nas mãos divinas que sujavas / a grandeza da força que me davas / para fazer o que fiz...”

António José Saraiva e Óscar Lopes reconhecem que a poesia de Torga “reflete as apreensões, esperança e angústias das últimas décadas, dentro de ângulo individualista e, no fundo, religioso de visão, com pureza e originalidade rítmicas.”³⁴⁴

No caso de José Saramago, Maria Alzira Seixo teve a árdua tarefa de determinar as linhas que regem as temáticas deste autor. Para ela:

Saramago integra uma temática bastante variada, dominada por uma atitude simultaneamente decetiva e pertinaz. A noção de uma sensibilidade exacerbada e insatisfeita neste poeta é angustiante.

Se o amor se aproxima, na arte poética de Saramago, dessa fulgurância mágica que determina o encontro da palavra, o mar é elemento fundamental da paisagem, formulação delineada do mundo que é uma das constantes na sua obra.

O elogio ao silêncio desemboca em José Saramago uma configuração de tipo simbolista que se resolve verbalmente pelo apontamento da mais pura materialidade da escrita.

Em toda a poesia de Saramago domina o metro decassílabo, sendo os agrupamentos estróficos variados, mas hesitando entre o poema de meia página (quase sempre

³⁴⁰ Leodegário A. de Azevedo Filho, «Sobre a Linguagem Literária de Miguel Torga», *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora- Atas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, p. 157.

³⁴¹ Fernão de Magalhães Gonçalves, *Ser e Ler Miguel Torga*, Lisboa, Vega editora, 1995, p. 29.

³⁴² Miguel Torga, *op. cit.*, p.72.

³⁴³ Idem, *ibid.*, p. 33.

³⁴⁴ António José Saraiva, *op. cit.*, p.67.

utilizando combinatórias clássicas) e o breve recorte epigramático –um certo derrame lírico ou descritivo e a contensão irónica ou lapidar.³⁴⁵

Só em *Os Poemas Possíveis* os temas vão de “Até ao sabugo” a “poema a boca fechada” passando pela “Mitologia” visitam “O amor dos outros” e culminam “Nesta esquina do tempo.”

Esta diversificação poética é urgente na literatura atual. Saramago numa tentativa inclusiva convida “Beethoven” a uma “sala de baile” e não deixa de fora o “D. Quixote” muito menos o casal “Romeu a Julieta.”

O sujeito poético de Saramago também traz relatos sobre a “História antiga”, o “Exílio”, não apenas no “Salmo 136” como o “Epitáfio para Luís de Camões”, mas no seu verdadeiro estágio “De paz e de guerra.”

Urbano Tavares Rodrigues considera o poeta Saramago como “mestre em sugestão e racionalista convicto, agnóstico declarado, as operações alquímicas fascinam-no sempre. Saramago é acima de tudo um criador ousado.”³⁴⁶

Esta miscigenação em Saramago é conotada quando se entrelaça em várias disciplinas: a “Física”, “Química”, “Psicanálise” e a “Mitologia”. O poeta procura respostas em várias esferas.

João Marques Lopes vê a poesia de Saramago recheada de “uma estética neoclássica voltada para um vocabulário cuidado, para uma certa sobriedade e para um ritmo equilibrado dentro de representações ancoradas no real.”³⁴⁷

Esta preferência pelo novo classicismo é marcada na poesia quando o poeta retoma Miguel de Cervantes em “Dulcineia” e “D. Quixote.”

António dos Santos Pereira afirma que “não é possível perceber José Saramago sem que se perceba o cristianismo e o seu texto fundamental, a Bíblia. Esta compendia em si o código de todas as artes ocidentais e, obviamente, o da literatura.”³⁴⁸

A Bíblia é a matriz de muitos textos de Saramago, referimo-nos ao próprio “Salmo 136”, a figura de “Judas”, o poema “Natal”, “Demissão”, “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”. Em todos eles há uma afirmação ou negação sobre esta matriz.

Após esta abordagem sobre as diferenças de cada um podemos então dar início ao dialogismo textual.

³⁴⁵ Maria Alzira Seixo, *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1987, p. 8-10.

³⁴⁶ Urbano Tavares Rodrigues, *O Texto sobre Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, p. 234-238.

³⁴⁷ João Marques Lopes, *Biografia de José Saramago*, Lisboa, Guerra e Paz-editores, 2010, p. 42.

³⁴⁸ António dos Santos Pereira, «*José Saramago e o Brasil: Como as terras de Vera Cruz descobriram um escritor português e este chegou ao Nobel*» Portugal Brasil África, Covilhã, 2014, p.123.

II.1. “Discurso sobre a destruição do Templo”, de *S. Mateus 24:6-7*, “Considerações sobre o Flagelo da Seca”, de *Jeremias 14:3-5* e “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, de José Saramago

Tabela 1: “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, de Saramago

<p>“Discurso sobre a destruição do Templo”, de <i>S. Mateus 24:6-7</i> “Considerações sobre o Flagelo da Seca”, de <i>Jeremias 14:3-5</i></p>	<p>“Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”³⁴⁹, de José Saramago</p>
<p>“Discurso sobre a destruição do Templo” <i>S. Mateus 24:6-7</i></p> <p>Ouvireis falar de guerras e de rumores de guerra, mas não vos assusteis. Isto tem de acontecer, mas não é ainda o fim. Erguer-se-á povo contra povo e reino contra reino, e haverá fomes, e terremotos em vários sítios.</p> <p>“Considerações sobre o Flagelo da Seca” <i>Jeremias 14:3-5</i></p> <p>Os grandes da cidade enviaram os servos à procura de água. Estes foram às cisternas, porém, não encontraram água, e voltaram com os recipientes vazios, envergonhados, tristes, cobertas às cabeças. Os lavradores afligem-se por falta de chuva sobre a terra. Os agricultores estão cheios de vergonha e de confusão e cobrem a cabeça. Até a cerva, depois de ter dado à luz no campo, abandona a cria, porque lhe falta a erva.</p>	<p>Aqui, na Terra, a fome continua, A miséria, o luto, e outra vez a fome.</p> <p>Acendemos cigarros em fogos de napalme E dizemos amor sem saber o que seja. Mas fizemos de ti a prova da riqueza, E também da pobreza, e da fome outra vez. E pusemos em ti sei lá bem que desejo De mais alto que nós, e melhor e mais puro.</p> <p>No jornal, de olhos tensos, soletramos As vertigens do espaço e maravilhas: Oceanos salgados que circundam Ilhas mortas de sede, onde não chove.</p> <p>Mas o mundo, astronauta, é boa mesa Onde come, brincando, só a fome, Só a fome, astronauta, só a fome, E são brinquedos as bombas de napalme.</p>

“Fala do Velho do Restelo ao Astronauta” é provavelmente a menção mais fiel sobre a situação atual do mundo descritos por *S. Mateus 24:6-7* e *Jeremias 14:3-5*.

Estamos diante de um intertexto que se manifesta pela função semântica, uma vez que o sujeito poético de Saramago se serve de expressões muito claras às existentes no texto sagrado.

Ora, vejamos a demonstração do poeta no 1º verso: “Aqui, na terra, a fome, continua”, não satisfeito ao mencionar neste verso a palavra “fome” repete-a no verso seguinte demonstrando a necessidade de a poder saciar, o que se transforma numa tentativa inválida pois não a realiza.

Outra curiosidade no sujeito poético é que começa o texto com um advérbio de lugar: “aqui” para situar o leitor, de formas que este não pense que se trate de um outro lugar

³⁴⁹ José Saramago, *op. cit.*, p. 76

qualquer, e sim no lugar em que este reside, grafando assim a “Terra” com inicial maiúscula, para retermos a ideia de que as suas aflições são, em parte, as nossas.

Num olhar mais atento ao texto sagrado onde se pode ler: “guerras e de rumores de guerra/ povo contra povo/reino contra reino/ e haverá fomes e terramoto”, diálogo muito visível com o poeta onde há a transposição dos mesmos termos como “fome, miséria e luto”. Principalmente na 2ª estrofe, “cigarros em fogo de napalme”.

Um outro elemento a destacar é o jogo de palavras antónimas (riqueza x pobreza), em que o sujeito poético se revê, como se carregasse uma esperança e ao mesmo tempo perde esta esperança.

Repare-se que o poeta demonstra aqui a luta de classe social: a riqueza é um sonho. A pobreza é o real e entre o sonho e o real está o sujeito poético.

Na 3ª estrofe, como resultado do que ainda se vê em muitos países como a Síria, o sujeito poético volta a referir que “No jornal, de olhos tensos” lemos: “Prioridade na guerra na Síria é evitar nova catástrofe humanitária em Idlib.”³⁵⁰

Estas catástrofes são consequências da guerra, a destruição da cidade, da pobreza extrema onde as terras pouco servem para o cultivo e a “fome” assola, são coisas “comuns” e a Síria não foge a este padrão.

Note-se que a Bíblia pode já ter previsto esta guerra em *Isaías* 17:1-3 onde se pode ler: “Oráculo contra Damasco: Damasco vai ser suprimida do número de cidades, será reduzida a um montão de ruínas. Os seus povos, abandonados para sempre, serão para os rebanhos, que repousarão ali sem que ninguém espante.”

Observe-se que o poeta traz uma temática que não é tão recente, há anos que as guerras têm nos assolado, para se ter uma ideia, o século XX³⁵¹, por exemplo, foi o mais mortífero se olharmos para a primeira e segunda guerra mundial.

Diante de tanta atrocidade o mundo se cala, não tem voz e nada o impede de falar. É como se já estivéssemos anestesiados “até mesmo para a ideia da morte.”³⁵²

O “mundo astronauta” é cruel, não é solidário e nem faz esforços para isto e é exatamente neste ponto que o sujeito poético vai abaixo, já não espera nada de novo além do que já está acostumado.

Outra temática a ser levantada nestes textos é a seca: “oceanos salgados/ ilhas mortas de sede/ onde não chove”. Algo que se comprova com um breve olhar pelo mundo.

Conhecemos o Mar de Aral um verdadeiro desastre ambiental e humano da história; países como a Etiópia, Somália também sofrem com a seca e, como resultado, afeta a produção de alimentos e milhares de pessoas morrem de “sede” e “fome”.

O mesmo dilema é apresentado por *Jeremias*: “Falta de chuva/ falta a erva”. O que pretendia *Jeremias* em usar esta anáfora, e porquê este verbo de miséria, de necessidade? Para nos situar mais uma vez no lugar em que estamos ou temos de sucumbir à seca?

³⁵⁰ Jornal Público, «Mundo», quinta-feira, 26 de abril de 2018, p. 25.

³⁵¹ *O Que a Bíblia Realmente Ensina*, Lisboa, Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2016, p. 96.

³⁵² Sebastião Salgado, *Êxodos*, Lisboa, Caminho, 2000, p. 14.

Olhando um pouco mais a última estrofe do poeta: “Mas o mundo, astronauta, é boa mesa”, é como se o sujeito poético nos passasse a ideia de que a fome e a seca não afetassem a todos.

É uma espécie de (abundância x miséria); (guerra x paz); e o poeta já não menciona a fome e sim a “boa mesa/Onde come” e as guerras nada mais são além de “brinquedos”, que qualquer ser que saiba brincar poderá manejar.

O sujeito poético de Saramago vê-se no meio de um fogo cruzado e em nada pode optar: ficar com os aventureiros ou com os sofredores? Sua consciência não o permite.

Há alguma razão para não saciarmos a fome ou é um simples capricho que afeta pessoas sem voz, sem terra, crianças que ainda não nasceram, mas já perderam a esperança?! O que diremos sobre a seca?

A nossa sede não se compadece com um simples copo de água. A nossa sede é outra e a nossa fome não é vista por todos. É sentida pelo interior. É notícia para quem com ela se diverte. É a esperança para os loucos. Não nos referimos a estes alienistas. Os nossos loucos comem e bebem. Não são estes, são os outros. São os “astronautas”. São os mesmos que dizem “amor sem saber o que seja.” Deviam é permanecer no silêncio. O amor não lhes cabe ainda.

O sujeito poético de Saramago é um homem coberto pelo “luto”. É um homem que, apesar de morto, respira e clama; já não por si, mas pelos que ficaram e seguirão o mesmo destino. Dele ninguém escapa. Se do mais longínquo pesadelo fosse possível.

O sujeito poético de Saramago não tem fome, ele é a própria fome; não é uma simples fome, é uma fome aberta e isto é comprovado por incansavelmente citá-la 6 vezes e a razão por trás dela não podia ser outra: “fogos de napalme”, por isto “os agricultores estão cheios de vergonha e de confusão cobrem a cabeça”. O que podem eles fazer?

Pela transposição dos termos pelo poeta nos textos bíblicos: “guerra x napalme”, “reino x terra”, “fome x pobreza”, “sede x seca”, “erva x fome”, “povo x mundo”, “terramoto x cigarro”, “agricultor x mesa”, pela sequência temática consideramos que estamos diante de uma intertextualidade explícita que se dá através de textos literários e com o nível três.

O sujeito poético de Saramago descreve a situação real de muitos países com uma linguagem muito simples. Apresenta a luta entre classes, desde a antiguidade à atualidade tendo como substrato do seu texto a Bíblia.

II.2. “Instituição da Páscoa”, de *Êxodo* 1:1-11, “Passagem do Mar Vermelho- Destruição dos egípcios”, de *Êxodo* 14:21, “A Ceia”, de Miguel Torga e “Ceia”, de Carlos Cabombo

Tabela 2: “A Ceia”, de Torga, e “Ceia”, de Cabombo

“Instituição da Páscoa”, de <i>Êxodo</i> 12:1-11 “Passagem do Mar Vermelho- Destruição dos egípcios”, de <i>Êxodo</i> 14:21	“A Ceia” ³⁵³ , de Miguel Torga	“Ceia” ³⁵⁴ , de Carlos Cabombo
<p>“Instituição da Páscoa” <i>Êxodo</i> 12:1-11</p> <p>1.O Senhor disse a Moisés e a Aarão no Egípto:</p> <p>2. «Este mês será para vós o primeiro mês, será o primeiro mês do ano.</p> <p>3.Dizei a toda a assembleia de Israel: No décimo dia deste mês, tome cada um de vós um cordeiro por família, um cordeiro por cada casa.</p> <p>4.Se a família for pouco numerosa para comer um cordeiro, comê-lo-ão em comum com o seu vizinho mais próximo, segundo o número de pessoas, tendo em conta o que cada um pode comer.</p> <p>5. Será um cordeiro sem defeito, macho e com um ano de idade; podereis escolher um cordeiro ou cabrito.</p> <p>6. Guardá-lo-eis até ao décimo quarto dia deste mês: então toda a assembleia de Israel o imolará ao entardecer.</p> <p>7. Recolherão o seu sangue e espalhá-lo-ão pelas duas ombreiras e pela verga da porta das casas onde for comido.</p> <p>8. Nessa mesma noite, comer-se-á a carne assada ao fogo com pães sem fermento e ervas amargas.</p> <p>9. Não comereis dela nada que esteja cru ou cozido em água, mas somente assada ao fogo; comê-lo-eis com a cabeça, as patas e as entranhas.</p> <p>10.Não deixareis nada para o dia seguinte, e se ficar algum resto queimá-lo-eis.</p> <p>11. Quando o comerdes, tereis os rins cingidos, as sandálias nos pés e o bordão na mão. comê-lo-eis apressadamente, pois é a páscoa do Senhor.</p> <p>“Passagem do Mar Vermelho. Destruição dos egípcios”</p>	<p>Se alguém vier (há quantos anos [sonho com esse que há - de vir e que não [vem rasgar o frágil véu que nos [separa!... Mas, enfim...), se alguém vier ao banquete que eu lhe der, em cada fruto que lhe apetecer toque com Moisés com sua vara...</p> <p>Com sua Fé, abra de meio a meio o Sésamo [fechado; e dentro dele, deslumbrado, saiba quem sou e quem é...</p> <p>Arranque do meu sonho a Força [inteira, e eu serei a bica de água fresca [no deserto, o Mar Vermelho aberto e a Terra de Chanaan, que [mostrarei perto...</p> <p>Serei O verdadeiro sabor do meu [banquete: O gosto do meu sangue e do meu [corpo conhecido...</p> <p>Serei tudo, e nunca mais o louco varrido à roda</p> <p>Nunca mais desertos de areia calma cobrirão picos e fundos dos cinco insondados mundos da minha alma!...</p> <p>Nunca mais meus olhos terão de ver</p>	<p>A história do amor bendito Florindo e afáveis Umbrias do lugar. Suaviza perenemente as árvores Brotando da paz E da luz que enaltece o sabor canónico da ceia.</p>

³⁵³ Torga, *op. cit.*, p. 74.

³⁵⁴ Cabombo, *op. cit.*, p. 12.

<p><i>Êxodo</i> 14:21 Moisés estendeu a mão sobre o mar, e o Senhor fustigou o mar com um impetuoso vento do oriente, que soprou durante toda a noite. Secou o mar, e as águas dividiram-se. Os filhos de Israel desceram a pé enxuto para o meio do mar, e as águas formavam como uma muralha à direita e à esquerda deles.</p>	<p>tanta solidão sem fim: – ser dono desta desgraça de não ter terra onde nasça uma flor que cresça em mim...</p>	
--	---	--

Os textos “A Ceia”, de Torga, e “Ceia”, de Cabombo, remetem-nos a uma narrativa bíblica relatada por *Êxodo* 12:1-11. Onde um homem que respondia pelo nome de Moisés liberta o seu povo do Egito levando-os à Terra Prometida.

Num olhar mais pormenorizado ao título, “A Ceia” significa “refeição tomada à noite e que é a última do dia; (Do lat. *cena*-, «ceia, jantar.»)”³⁵⁵ Que no caso de Moisés celebra a transição dos filhos de Israel da dependência egípcia.

Pelos títulos, já se nota um diálogo explícito entre os autores e o texto sagrado.

Ora, nestes textos, vê-se a transposição de alguns termos da Bíblia, começando pelo sujeito poético de Cabombo: “A história do amor bendito”, a palavra “história” resume toda a trajetória de Moisés.

O sujeito poético de Torga faz a mesma coisa ao usar: “ao banquete que eu der”: segundo a mesma narrativa bíblica, o povo oprimido tinha de cumprir a celebração da Páscoa antes que se retirassem do Egito, que na época era a “nação mais forte do Mundo civilizado”,³⁵⁶ e esta transição foi realizada às pressas.

Não tinham tempo a perder, e receberam as devidas instruções, assim como descrito em *Êxodo*: “No décimo dia cada um tomasse um cordeiro, por família, sem defeito e tinha de ser macho com apenas um ano de idade.

Recolherão o seu sangue e espalhá-lo-ão pelas duas ombreiras e pela verga da porta das casas onde for comido. Comer-se-á a carne assada com pães sem fermento e ervas amargas. Não comeis dele nada que esteja cru ou cozido em água, mas somente assado ao fogo; comê-lo-eis com a cabeça, as patas e as entranhas. Sem deixarem nada para o dia seguinte. Quando comerdes tereis os rins cingidos, as sandálias nos pés e o bordão na mão. Comê-lo-eis, pois é a Páscoa do Senhor.”

O sujeito poético de Torga resume este trecho em dois versos: “O verdadeiro sabor do meu banquete: /gosto do meu sangue e do meu corpo.”

E Cabombo em: “Sabor canónico da ceia”, demonstração explícita dos mesmos termos: “Banquete— corpo x sangue—ceia.”

A Páscoa ganha assim dois sentidos: para “os Judeus representa a travessia pelo mar Vermelho e para os cristãos representa a passagem de Cristo pela morte.”³⁵⁷ Note-se que Cristo “é o cordeiro de Deus que vai tirar o pecado do mundo.”³⁵⁸

³⁵⁵ *Dicionários da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2009, p. 328.

³⁵⁶ Mário Domingues, *Moisés*, Lisboa, Romano Torres, 1967, p.5.

³⁵⁷ Caio Ramos, *Qual a relação entre a páscoa judaica e a cristã?* 31.03.2004. Disponível em <https://super.abril.com.br/historia/qual-a-relacao-entre-a-pascoa-judaica-e-a-crista/>.

Nas duas páscoas a liberdade torna-se a palavra chave para a salvação dos dois povos: a travessia representa a liberdade da escravidão egípcia e a morte de Cristo representa a libertação da vida antiga para a nova.

A simbologia do corpo e do sangue é devidamente codificada: repare-se que o sangue mencionado pela Bíblia e pelo sujeito poético de Torga era na verdade “o sinal que identificava a casa dos hebreus a dos egípcios”³⁵⁹ e “vendo o sangue, passarei adiante, e não sereis atingidos pelo flagelo destruidor, quando eu ferir a terra do Egito.”³⁶⁰

Daí advém o termo Páscoa, do hebraico *pesakh*, «passagem», pelo lat. vulg. *pascūa*-, «pastagem», pelo latim eclesiástico *Pascha*-, «Páscoa.»³⁶¹

Que significa “pular além da marca, passar por cima, ou poupar. Assim, pelo sangue do cordeiro morto, os israelitas foram protegidos da condenação à morte executada contra todos os primogênitos egípcios.”³⁶²

O corpo correspondia ao pão não fermentado e daí passou a ser conhecido como festa dos pães Ázimos: “pães sem fermento.”³⁶³

Note-se que, se os israelitas queriam livrar-se do Egito, então, de modo algum, podiam usar o pão fermentado que de alguma forma os manteria conectados.

Na época, o fermento “representava a idolatria e a influência do Egito, que deviam ser deixadas para trás, mas ainda estavam presentes na vida dos israelitas e deviam ser cuidadosamente localizadas e eliminadas.”³⁶⁴

O povo de Moisés tinha conhecimento que se alguém comesse o pão fermentado na Santa Assembleia “será excluído de Israel”³⁶⁵, daí a abstenção.

Estamos diante de uma intertextualidade que se processa de forma explícita, pela demonstração da fonte. É endoliterária porque se dá através de textos literários. É de forma parafraseada porque os poetas recriam a ceia de Moisés. É de tipo alusiva histórica por relatar algo se sucedeu com os judeus. Também se manifesta pela citação: “Mar Vermelho”, “Moisés”, “Ceia”, “dividir”, “Sésamo”, “meio.”

Do ponto de vista dos graus, determinámos o nível três pela referência máxima e constante a Bíblia.

Tese que é sustentada por pelo sujeito poético de Torga no verso: “Toque com Moisés com sua vara”, que por sinal é o mesmo nome que aparece no texto sagrado: “O Senhor disse a Moisés”. O sujeito poético de Torga cita o nome bíblico para não deixar o leitor ao delírio.

³⁵⁸ S. João 1:29.

³⁵⁹ David Pereira T. Filho, *A Páscoa Judaica*. Disponível em http://www.doutrinasbiblicas.com/pascoajudaica_t/pascoajudaica.htm. Acesso a 28 de fevereiro de 2018.

³⁶⁰ Êxodo 12:13.

³⁶¹ *Grande Dicionário Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2004, p. 1158.

³⁶² *A Verdadeira História da Páscoa*, Estudo Doutrinário extraído da Bíblia de Estudo Pentecostal. Publicação: CPAD. Disponível em <http://www.editoracpad.com.br/institucional/integra.php?s=5&i=174>. Acesso a 28 de fevereiro de 2018.

³⁶³ Êxodo 23:15.

³⁶⁴ Dário de Araújo Cardoso, *Pães Asmos— A Importância do Autoexame*, Estudos Bíblicos Ultimato. Disponível em <http://ultimato.com.br/sites/estudos-biblicos/assunto/vida-crista/paes-asmos-a-importancia-do-autoexame/>. Acesso a 8 de março de 2018.

³⁶⁵ Êxodo 12:15.

O nome Moisés significa “salvo das águas. Do hebraico *Moxeh*, este de origem egípcia *mesu* (servo). A forma hebraica foi transcrita em grego e latim como *Moses*. Profeta e fundador da religião e da nação de Israel, levou os israelitas até à Terra Prometida.”³⁶⁶

Na época em que Moisés nasceu o Faraó ordenou que se matassem todas as crianças hebreias do género masculino.³⁶⁷

Sua mãe no desespero e na tentativa de lhe salvar “tomou um cesto de junco, envolveu-o em betume e pez, colocou nele o menino, e depositou-o num canavial da margem do rio. A irmã do menino mantinha-se a certa distância, para saber que lhe sucederia.”³⁶⁸

Por sorte, a filha do Faraó que se tornou sua mãe adotiva encontrou-o no rio e “teve pena dele”³⁶⁹ e resolveu cuidá-lo.

A irmã de Moisés que o observava a distância sugeriu à filha de Faraó que “fosse procurar uma ama para cuidar da criança e sem hesitar a filha do Faraó aceita.”³⁷⁰

A irmã do menino escolhe Jacobed³⁷¹, sua mãe biológica, que o amamenta e devolve-o já crescido à filha de Faraó, que o adotou e lhe deu o nome de Moisés, dizendo: «Porque o tirei das águas.»³⁷²

Moisés é o servo escolhido pelo sujeito poético de Torga e também pela Bíblia para libertar o povo através da travessia do Mar Vermelho que é muito bem referenciado: “Abra de meio a meio o Sésamo fechado/ no deserto/ O Mar Vermelho aberto/ e a terra de Chanaan.”

O mesmo relato também é visto em *Êxodo*: “Moisés estendeu a mão sobre o mar... Secou o mar, e as águas dividiram-se. Os filhos de Israel desceram a pé enxuto para o meio do mar, e as águas formavam como que uma muralha à direita e à esquerda deles.”

A abertura do Mar Vermelho constitui-se para “os cristãos num bem permanente para a vida e num verdadeiro referencial de fé.”³⁷³

Depois deste evento público, os israelitas perceberam que o povo egípcio não podia segui-los porque “o Senhor precipitou-os no meio do mar.”³⁷⁴

A composição do texto de Torga chama atenção; logo na primeira estrofe, usa por duas vezes a palavra *se*: “Se alguém vier há quantos anos sonho” e “se alguém vier ao banquete que eu der.”

No primeiro caso reflete o desejo do povo o homem esperado “Moisés” e no segundo é este homem que suplica pelo povo (Israel).

Outra coisa que nos chama a atenção é o constante uso do verbo “*ser*” nos seus mais diferentes modos: “e eu serei”. “Serei/ o verdadeiro sabor do meu banquete”. “Serei tudo”. “- ser dono desta desgraça.”

³⁶⁶ Ana Belo, *Mil e Tal Nomes Próprios*, Lisboa, Pergaminho, 1997, p. 183.

³⁶⁷ *Êxodo* 1:22.

³⁶⁸ *Êxodo* 2:3-4.

³⁶⁹ *Êxodo* 2:6.

³⁷⁰ *Êxodo* 2:7.

³⁷¹ *Êxodo* 6:20.

³⁷² *Êxodo* 2:10.

³⁷³ Jânio Santos de Oliveira, *Moisés e a Travessia do Mar Vermelho*. Disponível em <http://www.estudosgospel.com.br/artigo-evangelico-reflexao-poesia-gospel-herois-da-fe/moises-e-a-travessia-do-mar-vermelho.html>. Acesso a 28 de fevereiro de 2018.

³⁷⁴ *Êxodo* 14:27.

Outro fator a considerarmos é o paralelismo “Nunca mais” usado pelo sujeito poético de Torga nas três últimas estrofes que nos demonstra o desejo de se libertar da “solidão” e da “desgraça” que o atormentam.

O sujeito poético de Cabombo chama a atenção: logo no primeiro verso o sujeito poético resume uma trajetória devidamente narrada pela Bíblia e por Torga.

Repare que Torga não poupa as palavras. Cabombo é mais breve, mas reflete acima de tudo o “lugar” da “ceia.”

II.3. “As Primeiras Provações”, de *Job* 1:13-19, “Novas Provações”, de *Job* 2:4, “As Lamentações de Job”, de *Job* 3:3, “Últimas Palavras de Job”, de *Job* 42:12-13 e “Fábula do Servo de Deus”, de Miguel Torga

Tabela 3: “Fábula de Servo de Deus”, de Torga

<p>“As Primeiras Provações”, de <i>Job</i> 1:13-19 “Novas Provações”, de <i>Job</i> 2:4 “As Lamentações de Job”, de <i>Job</i> 3:3 “Últimas Palavras de Job”, de <i>Job</i> 42:12-13</p>	<p>“Fábula do Servo de Deus”³⁷⁵, de Miguel Torga</p>
<p>“As Primeiras Provações” <i>Job</i> 1:13-19 13. Ora, um dia em que os filhos e filhas de Job estavam à mesa e bebiam vinho na casa do seu irmão mais velho, 14. um mensageiro veio dizer a Job «os bois lavravam e as jumentas pastavam perto deles. 15. De repente, apareceram os sabeus e roubaram tudo e passaram os criados a fio da espada. Só escapei eu para te trazer a notícia». 16. Estava ainda este a falar, quando chegou outro e disse: «O fogo de Deus caiu do céu, queimou e reduziu a cinzas as ovelhas e os escravos. Só escapei eu para te trazer a notícia». 17. Falava ainda este e eis que chegou outro e disse: «Os caldeus, divididos em três quadrilhas, lançaram-se sobre os camelos e levaram-nos, depois de terem passado os escravos a fio de espada. Só eu consegui escapar para te trazer a notícia». 18. Ainda este não acabara de falar, e eis que entrou outro e disse: «Os teus filhos e as tuas filhas estavam a comer e a beber vinho na casa do teu irmão mais velho 19. quando de repente, um furacão se levantou do outro lado do deserto e abalou os quatro cantos da casa que desabou sobre os jovens. Morreram todos. Só eu consegui escapar para te trazer a notícia».</p> <p>“Novas Provações” <i>Job</i> 2:4 Satanás respondeu: «Pele por pele! O homem dará tudo o que tem para salvar a própria vida».</p> <p>“As Lamentações de Job” <i>Job</i> 3:3 Pereça o dia em que nasci e a noite em que foi dito: Foi concebido um varão!</p> <p>“Últimas Palavras de Job” <i>Job</i> 42:12-13 12. O Senhor abençoou a nova condição de Job, mais do que a antiga, e Job chegou a possuir catorze mil ovelhas, seis mil camelos, mil jumentas. 13. Teve, também, sete filhos e três filhas.</p>	<p>Depois de tudo perdido, Satanás disse a Deus: – Girei a terra [andei-a toda... Lá vi o teu servo Job, que apodrecia à sombra do sonho desmedido... O homem deu pele por pele, e foi Ele, como eu tinha prometido!...</p> <p>Abriu a boca e mordeu O ventre donde saiu e o dia em que foi nado... E o teu nome ressoa no seu peito desfeito Ou desfigurado...</p> <p>A sua carne, que não é de bronze, pesou numa balança os seus pecados, e as setas do Senhor pesavam mais!... Com palavras de dor chamou Alguém... Mas o teu amor não tem as humanas raízes naturais!...</p> <p>A tua voz, por fim, arrefeceu-lhe a Vida... «Cinge os teus lombos como homem, fala e responde às perguntas que te faço...» Mas as perguntas foram punhaladas frias!... Punhaladas de ti, que lhe devias o calor paternal do teu regaço!...</p> <p>Até que o teu servo amado, Aquele que não há outro semelhante no mundo, aquele que navegava no teu mar doirado, tocado na tua vida, foi ao fundo!...</p> <p>E agora... podes salvá-lo... E dar-lhe sete filhos e três filhas e catorze mil ovelhas e cento e quarenta anos de velhice lisonjeira... São enganamentos que te enganam... São remédios que não sanam a doença verdadeira...</p>

³⁷⁵ Torga, Miguel, *op. cit.*, p.77.

A “Fábula do Servo de Deus” é um tema que suscita muita curiosidade. Primeiro, quem é este servo de Deus? E, segundo, se o sujeito poético de Torga começa o texto com o verso “Depois de tudo perdido” porque é que continua a escrever com desmoderado pesar?

Este servo não podia ser outro, além daquele a que o autor já nos acostumou. A resposta está logo no quarto verso: “lá vi teu servo Job.”

Por que razão tinha de ser Job personagem que também dá título a obra?

Job é na verdade um nome de origem hebraica, personagem do AT, que significa “paradigma do crente sofredor.”³⁷⁶

A explicação padrão que leva o poeta a narrar este servo com tanto pesar é a de que: no livro bíblico que tem o seu nome, um dos mais importantes escritos sapienciais desenvolve duas doutrinas principais, na primeira que também os justos e não apenas os pecadores são expostos a extremos sofrimentos, e que, na segunda, é necessário resistir às tentações e as falsas aparências que levam o crente a repudiar a sua fé. Job torna-se assim num símbolo de persistência da fé perante a adversidade.³⁷⁷

Job foi um homem de qualidades invejáveis, segundo a Bíblia: “Homem íntegro, reto, e temente a Deus e afastado do mal.”³⁷⁸

Patriarca de uma família feliz, Job teve “sete filhos e três filhas.”³⁷⁹ Job também foi dono de uma fortuna invejável: “possuía sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois, quinhentas jumentas e uma grande quantidade de escravos.”³⁸⁰

Mas nem tudo foi bem para este “Servo de Deus.” Ele teve a sua fé provada por Satanás: “Porventura, teme Job a Deus em vão?”³⁸¹

E então perde tudo tal como no relato de *Job* 1:13-19:

«Os bois lavravam e as jumentas pastavam perto deles. De repente, apareceram os sabeus e roubaram tudo e passaram tudo e passaram os criados a fio de espada, o fogo de Deus caiu do céu, queimou e reduziu a cinzas as ovelhas e os escravos. Os caldeus, divididos em três quadrilhas, lançaram-se sobre os camelos e levaram-nos. Os teus filhos e as tuas filhas estavam a comer e a beber vinho na casa do irmão mais velho quando de repente, um furacão se levantou do outro lado do deserto e abalou os quatro cantos da casa que desabou sobre os jovens. Morreram todos.»

Job perde tudo ficando apenas “pele por pele” como no relato do sujeito poético de Torga. Verifique-se que o mesmo relato aparece no texto bíblico de *Job* 2:4: “Pele por pele.”

Observe-se que o sujeito poético de Torga faz uma citação fiel deste argumento bíblico sem nenhum acrescento ou diminuição. O que torna esta relação intertextual explícita pela matriz bíblica do texto.

³⁷⁶ *Dicionário de Antroponímia*, Porto, Porto Editora, 2003-2018. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/antroponimia/Job>. Acesso a 11 de janeiro de 2018.

³⁷⁷ *Job*, Porto, Porto Editora, 2003-2018. Disponível em [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$job](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$job). Acesso a 11 de janeiro de 2018.

³⁷⁸ *Job* 1:8.

³⁷⁹ *Job* 1:2.

³⁸⁰ *Job* 1:3.

³⁸¹ *Job* 1:9.

“Depois de tudo perdido”, Job viu-se na mais profunda melancolia. Chega ao ápice e abomina o dia em que nasceu: “Pereça o dia em que nasci e a noite em que foi dito: Foi concebido um varão!”³⁸²

O sujeito poético de Torga compadece-se com Job que “Abriu a boca e mordeu/ O Ventre donde saiu.” Note-se que apesar desta abominação “Job não cometeu pecado”³⁸³, porque “a dor e o sofrimento são experiências profundamente íntimas e solitárias”³⁸⁴ e ninguém podia colocar-se no lugar de “Job, que apodrecia.”

Job “servo amado”, o seu “calor paternal” desmedido é descrito pelo sujeito poético de Torga com “punhaladas frias!” Tão frias que se afogou no “mar doirado.”

“E agora...” por ser temente a Deus “O Senhor abençoou a sua nova condição, mais do que a antiga, e Job passou a possuir catorze mil ovelhas, seis mil camelos e mil jumentas, teve também sete filhos e três filhas. Depois disto, Job viveu ainda cento e quarenta anos.” Ideia que também é partilhada pelo sujeito poético de Torga ao citar: “dar-lhe sete filhos e três filhas e catorze mil ovelhas e cento e quarenta anos de velhice lisonjeira.” A presença desta citação direta não deixa resquícios de dúvidas de que foi extraído do texto sagrado.

A composição do sujeito poético de Torga é excelente: começa com “Depois de tudo perdido” e termina com “remédios que não sanam a doença verdadeira.” É uma trajetória do mal ao bem. Outro fator de destaque é a pontuação: o uso do ponto de exclamação e das reticências porventura excessivas.

Uma outra curiosidade é que nas últimas estrofes o sujeito poético de Torga faz uma sequência de anáforas quase que incontroláveis: “e o dia em que foi nado/ e o teu nome ressoa no seu peito desfeito. /E agora podes salvá-lo/ E dar-lhe sete filhos e três filhas/ e catorze mil ovelhas/ E cento e quarenta anos de velhice lisonjeira...”

Após uma descrição tão perfeita de Job é justo concebermos o título “Fábula do Servo de Deus” porque não há relatos de um homem tão temente e fiel que tenha passado por tantas atribuições e ainda assim se manteve firme.

Nestes textos a relação é explícita. Há presenças de citações diretas e fiéis. O sujeito poético faz uma alusão histórica sobre a personagem de Job. Usa a mesma ordem e sentido bíblico que nos faz atribuir o grau máximo de intertextualidade.

³⁸² Job 3:3.

³⁸³ Job 1:22.

³⁸⁴ Michel Dupuis, Jérôme Porée, Maria José Cantista, *et al*, *Dor e Sofrimento—Uma Perspetiva Interdisciplinar*, Porto, Campo das Letras—Editores, 2001, p. 7.

II.4. “Discurso de Pedro em Casa de Cornélio” de *Actos dos Apóstolos* 10:40; O Túmulo Vazio: Pregão da Ressurreição”, de S. Marcos 16:16 e “Túmulo Despido”, de Carlos Cabombo

Tabela 4: “Túmulo despido”, de Cabombo

<p>“Discurso de Pedro em Casa de Cornélio”, de <i>Actos dos Apóstolos</i> 10:40 “O Túmulo Vazio: Pregão da Ressurreição”, de S. Marcos 16:1-6</p>	<p>“Túmulo Despido”³⁸⁵, de Carlos Cabombo</p>
<p>“Discurso de Pedro em Casa de Cornélio” <i>Actos dos Apóstolos</i> 10:40</p> <p>Deus ressuscitou-O ao terceiro dia e permitiu -LHE manifestar- SE.</p> <p>“Túmulo Vazio: Pregão da Ressurreição” S. Marcos 16:1-6</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Passado o sábado, Maria de Magdala, Maria, mãe de Tiago, e Salomé compraram perfumes para o irem embalsamar. 2. Muito cedo, no primeiro dia da semana, do nascer, foram ao sepulcro. 3. Diziam entre si: «Quem nos irá remover a pedra da porta do sepulcro?». 4. Mas, olhando, viram que a pedra já tinha sido rolada para o lado; e era muitíssimo grande. 5. Entrando no sepulcro, viram um jovem sentado à direita, sentado com uma túnica branca, e ficaram apavoradas. 6. Ele disse-lhes: «Não vos assusteis. Buscais a Jesus de Nazaré, o crucificado? Ressuscitou, não está aqui. Vede o lugar onde o tinham depositado. 	<p>O temor alegre Ceia a nossa redenção Ao terceiro dia.</p> <p>E flores benditas Nos lábios de corajosas mulheres Exalam aromas da vida À humanidade perdida - A semente germinou!</p> <p>O fogo apaziguador Vindo das entranhas azuis Ateia sentidos das pedras Para a expansão do verbo O mesmo Princípio e Fim.</p>

Nesta senda de relações intertextuais segue o texto “Túmulo Despido”, de Cabombo, que apresenta um relato muito fiel sobre a ressurreição de Cristo.

Num olhar mais profundo ao tema, a palavra túmulo remete-nos para um “monumento construído em memória da pessoa sepultada; mausoléu”³⁸⁶, que pode servir de peregrinação ou apenas para uma homenagem.³⁸⁷

Este título leva-nos a crer que o túmulo está “vazio.” Qual será o motivo? Considerar-se-á túmulo se não existir nenhum corpo nele?

³⁸⁵ Cabombo, Carlos, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁶ *Grande Dicionário Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2004, p. 1542.

³⁸⁷ Em Angola, por exemplo, destaca-se a Peregrinação ao Santuário da Nossa Senhora da Muxima (coração em Kimbundu) ou Mamã Muxima, em Luanda.

Não existe um único dia específico para esta peregrinação, mas, normalmente, acontece todos os anos no primeiro fim de semana do mês de setembro. Esta denominação é em função ao local com o mesmo nome.

Em Portugal, existe o Santuário da Nossa Senhora de Fátima, em Leiria. Normalmente, comemora-se no dia 13 de maio, data em que, segundo narrações, Maria, mãe de Jesus, apareceu para Lúcia, Jacinta e Francisco.

Em França, é conhecida como Nossa Senhora de Lourdes, porque Maria apareceu para a vidente Bernadette Soubirous na terra de Lourdes. E assim é um pouco por todo o mundo.

A resposta para estas questões é-nos dada logo no verso: “Ao terceiro dia”. Se olharmos para o texto de *Actos dos Apóstolos*: “Deus ressuscitou-O ao terceiro dia e permitiu-Lhe manifestar-Se.”

A transposição deste fragmento pelo poeta leva-nos a crer que estamos diante de uma intertextualidade explícita.

Mais adiante, o texto de *S. Marcos* faz menção ao nome de três mulheres que levavam aromas para embalsamarem o corpo de Cristo, tal como procede: “Maria de Magdala, Maria, mãe de Tiago, e Salomé compraram perfumes para irem embalsamar.”

O sujeito poético de Cabombo, seguindo a mesma ordem do texto bíblico, resume este trecho em dois únicos versos: “E flores benditas/ No lábio de corajosas mulheres.”

Note-se que o poeta usa o termo “mulheres”, e o texto de *S. Marcos* especifica os nomes: “Maria de Magdala, Maria, mãe de Tiago, e Salomé.”

O poeta usa “flores” e o texto de *S. Marcos* usa “aromas”: pode ser muito agradável o deleitar de aromas em um corpo.

Outro diálogo e transposição de termos surge quando estas pobres mulheres, segundo *S. Marcos*: “perguntavam-se umas as outras, «quem nos irá remover a pedra do sepulcro?» Ao entrarem para o sepulcro, viram um Jovem sentado à direita, com uma túnica branca, e ficaram apavoradas.”

O poeta revê-se nesta sequência textual: “O fogo apaziguador/ Vindo das entranhas azuis.” Percebe-se que o “fogo apaziguador” e o “Jovem de túnica branca” remetem-nos para um mesmo Ser: o Anjo.

O texto de *S. Marcos* termina fazendo menção às palavras do Anjo: “Buscais a Jesus de Nazaré, o crucificado? Ressuscitou, vede o lugar onde o tinham depositado.”

O poeta termina de forma mais sintética: “Para a expansão do verbo/ O mesmo Princípio e Fim.”

Observe-se que o poeta não faz apenas jus à ressurreição de Cristo. Retoma o paradigma de *Apocalipse* 1:8: “Eu sou o Alfa e o Omega, diz o Senhor Deus, O que é, que era e que há-de vir, o Todo-poderoso.”

Esta, na verdade, é a simples razão de termos um “Túmulo Despido” ou “Túmulo Vazio.”

O texto do poeta é composto por três estrofes, uma raridade no que toca à sua tipologia (um terceto e duas quintilhas), sendo que há presença de rimas emparelhadas “vida/perdida.”

O que nos chama realmente atenção é que o poeta une o terceto ao terceiro dia da ressurreição: coincidência ou não, é uma simetria perfeita.

A ressurreição de Cristo foi necessária para a humanidade, diferente das outras, como a de Lázaro³⁸⁸, que depois voltou a morte. Cristo ressurgiu dos mortos e continua presente em nós. Cristo precisou morrer para que a “humanidade” vivesse. Observe-se que esta eternidade não é no sentido literal, é no sentido de morrer em Cristo.

³⁸⁸ *S. João* 11:1-44.

Estamos diante de uma intertextualidade que se manifesta através de textos (endoliterária).

O poeta recria com novas palavras e em alguns casos se serve da citação aludindo a ressurreição de Cristo. Pelo elevado número de referência ao texto sagrado deduzir-se-á o maior grau de intertextualidade.

II.5. “Introdução: Eleição dos Doze”, de S. Mateus 10:2-4, “Eleição dos Doze”, de S. Marcos 3:16-19, “Eleição dos Doze”, de S. Lucas 6:16, “Traição de Judas”, de S. Mateus 26:14-15, “Última Ceia e Instituição da Eucaristia”, de S. Mateus 26:28, “Remorso de Judas”, de S. Mateus 27:3-5, “Judas”, de José Saramago, e “Traição”, de Carlos Cabombo

Tabela 5: “Judas”, de Saramago, e “Traição”, de Cabombo

<p>“Introdução: Eleição dos Doze”, de S. <i>Mateus</i> 10:2-4 “Eleição dos Doze”, de S. <i>Marcos</i> 3:16-19 “Eleição dos Doze”, de S. <i>Lucas</i> 6:13-19 “Traição de Judas”, de S. <i>Mateus</i> 26:14-15</p>	<p>“Judas”³⁸⁹, de José Saramago</p>	<p>“Traição”³⁹⁰, de Carlos Cabombo</p>
<p>“Introdução: Eleição dos Doze” <i>S. Mateus</i> 10:2-4 2. São estes os nomes dos apóstolos: (...) 4. (...) e Judas Iscariotes, que O traiu.</p> <p>“Eleição dos Doze” <i>S. Marcos</i> 3:16-19 16. Elegeu estes doze: (...) 19. e Judas Iscariotes, que O entregou.</p> <p>“Eleição dos Doze” <i>S. Lucas</i> 6:13-16 13. Quando nasceu o dia convocou os discípulos e escolheu doze entre eles, (...) 16. (...) e Judas Iscariotes, que veio a ser o traidor.</p> <p>“Traição de Judas” <i>S. Mateus</i> 26:14-15 14. Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes, foi ter com os príncipes dos sacerdotes 15. e disse-lhes: «Quanto me dareis se eu vo-Lo entregar»? Eles garantiram-lhe trinta moedas de prata.</p> <p>“Última Ceia e Instituição da Eucaristia” <i>S. Mateus</i> 26:26-28 26. Enquanto comiam, tomou Jesus o pão e, depois de pronunciar a bênção, parti-o e deu-o aos Seus discípulos, dizendo: «Tomai, comei: Isto é o Meu corpo». 27. Tomou, em seguida, um cálice, deu graças e Entregou-lho dizendo: «Bebei dele todos. 28. porque este é o Meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos para remissão de pecados».</p>	<p>Do pão, o corpo; o sangue deste [vinho; Das misérias do homem, divindade: Nada põem de si os deuses vãos. Nesta mesa de terra se restauram Tudo lhes é sustento, comem tudo, Que tudo lhes prolonga a duração.</p> <p>Um corpo de enforcado é alimento Um barço faz escada para os céus, É trono uma figueira, é luz moedas Sem Judas, nem Jesus seria deus</p>	<p>O mundo calou Ninguém lhe falou Pensou, não tardou Foi logo, traiu Mas, ele sua alma não distraiu Do céu achou ajudas Para apontar o dedo à Judas.</p>

³⁸⁹ José Saramago, *op. cit.*, p. 88.

³⁹⁰ Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 16.

“Remorso de Judas”

S. *Mateus* 27:3.5

3. Então Judas, que O entregara, vendo que Ele tinha sido condenado, foi tocado pelo remorso e devolveu as trinta moedas de prata aos príncipes dos sacerdotes e aos anciãos, dizendo:

4. «Pequei, entregando sangue inocente». Eles replicaram: «Que nos importa? Isso é lá contigo».

5. Atirando as moedas para o santuário, ele saiu e foi-se enforcar.

Os textos “Judas”, de Saramago e “Traição”, de Cabombo parecem-nos muito semelhantes. Num breve olhar ao *Dicionário*, o nome Judas é “sinónimo de traição, aquele que trai a confiança dos outros e ainda aparece como amigo falso.”³⁹¹

Porém, estes dois títulos remetem-nos para uma personagem bíblica, por sinal, também chamado Judas, e segundo a Bíblia ele foi escolhido como um dos doze apóstolos de Jesus. Assim como narrado em S. *Mateus* 10:2-4: “São estes os nomes dos apóstolos: [...] e Judas Iscariotes, que o traiu.”

Em S. *Marcos* 3:16-19: “Elegeu estes doze: [...] e Judas Iscariotes, que O entregou.” Em S. *Lucas* 6:13-16: [...] “e Judas Iscariotes, que veio a ser o traidor.”

Pela menção à mesma figura bíblica, deduzir-se-á a relação explícita entre os poetas que culminam na Bíblia.

Curiosamente em todos os Evangelhos o nome de Judas aparece habitualmente em último lugar e é considerado como traidor.

Etimologicamente o nome Judas surge do “hebraico *iehudad* que chega ao grego traduzido como *ioudas* e evolui para o latim *iudas*, dando origem ao nome utilizado na língua portuguesa.”³⁹²

O nome Judas significa “louvor a Deus ou exaltação a Deus. Resulta de uma expressão hebraica feita em agradecimento a Deus: Yah hu Dah.”³⁹³

Repare-se que na constituição do nome “Judas surge mais como uma «pessoa normal» do que como um monstro do mal.”³⁹⁴

Outro dialogismo textual está plasmado no texto de S. *Mateus* 26:26-28, “Última Ceia e Instituição da Eucaristia”, que relata a última refeição de Jesus com os seus apóstolos, como procede:

Enquanto comiam, tomou Jesus o pão e depois de pronunciar a bênção, parti-o e deu-o aos Seus discípulos, dizendo: «tomai, comei: Isto é o Meu corpo», tomou, em seguida, um cálice, deu graças e Entregou-lho dizendo: «Bebei dele todos porque este é o Meu sangue, sangue de Aliança, que vai ser derramado por muitos para a remissão do pecado.»

³⁹¹ *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, Edição revista e atualizada, 2011, p.1570.

³⁹² *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em www.dicionariodenomesproprios.com.br. Acesso a 3 de outubro de 17.

³⁹³ Idem, *ibid*.

³⁹⁴ Gabriel Magalhães, *Espelho meu: a leitura diária do Evangelho pode mudar a vida*, Lisboa, Paulinas, 2013, p. 87.

O sujeito poético de Saramago simplifica este trecho num único verso: “Do pão, o corpo; o sangue deste vinho.” Na medida que simplifica o texto, o poeta não omite nenhuma informação essencial, pois transporta para o verso a informação essencial, assim como plasmado em *S. Mateus*: o pão simbolizava o corpo e o vinho o seu sangue.

Cristo veio ao mundo como sacrifício para o seu povo, que tinha de ser consumado pela Santa Páscoa.

Deduzir-se-á o grau máximo de intertextualidade porque os poetas usam as mesmas palavras dos textos bíblicos; repare-se que o sujeito poético de Saramago usa “Judas” e o poeta Cabombo usa “Traição”; o poeta Saramago apresenta a mesma sequência quando cita “pão, o corpo; o sangue deste vinho”, que é o significado da Eucaristia.

Outro diálogo entre os textos emerge de *S. Mateus* 26:14-15 “Traição de Judas”: “Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes, foi ter com os príncipes dos sacerdotes e disse-lhes: «Quanto me quereis dar se eu vo-Lo entregar»? Eles garantiram-lhe trinta moedas de prata.”

O sujeito poético de Saramago decalca: “É luz moedas” e o sujeito poético de Cabombo: “Foi logo traiu/ Para apontar o dedo a Judas.”

O sujeito poético de Saramago cita o preço da traição, já plasmado em *S. Mateus*, enquanto o sujeito poético de Cabombo reforça mencionando mais uma vez o nome do traidor de Jesus: Judas.

Ora, repare-se que a motivação de Judas foi o dinheiro, que lhe serviu como “uma espécie de «indenização» pelo tempo que perdera com Jesus.”³⁹⁵

É difícil compreendermos até que ponto Judas estava incumbido desta missão porque qualquer um dos que estava com Jesus à mesa podia ser um judas.

Judas tinha de ser discreto: primeiro, foi astuto porque a prisão de Jesus foi a noite sob as luzes de candeeiros facilitando a segunda estratégia, o beijo como sinal de identificação, o que deixou Jesus indignado foi exatamente isto, o beijo.

Segundo a narrativa bíblica, após esta traição, Jesus foi preso, torturado e morto pelos sacerdotes deixando o seu discípulo Judas com remorsos.

Na tentativa de reparar o erro, Judas procurou os sacerdotes para resgatar o seu Mestre, mas estes não se compadeceram com as suas súplicas. Judas com pesar, retirou-se e foi-se enforcar. Como no livro de *S. Mateus* 27:3-5:

Então Judas, que O entregara, vendo que Ele tinha sido condenado, foi tocado pelo remorso e devolveu as trinta moedas de prata aos príncipes dos sacerdotes e aos anciãos, dizendo: «Pequei, tirando sangue inocente.»

Eles replicaram: «Que nos importa? Isso é lá contigo». Atirando as moedas para o santuário, ele saiu e foi-se enforcar.

O sujeito poético de Saramago simplifica este relato em dois versos: “Um corpo de enforcado/ É trono uma figueira.” Ao citar a morte de Judas, o sujeito poético de Saramago antecipa a ressurreição de Cristo.

³⁹⁵ Idem, *ibid.*, p. 91.

Judas não foi o único traidor. Todos eles traíram Jesus: Pedro, por exemplo, negou Jesus três vezes antes que o galo cantasse duas vezes. Assim como plasmado em *S. Marcos* 14:30: “antes de o galo cantar duas vezes, negar-Me-ás três». E todos afirmaram o mesmo.”

Observe-se outra traição dos discípulos de Cristo relatada por *S. Marcos* 14:50: “Então, os discípulos, deixando-O, fugiram todos.” Mas nenhum deles, além do próprio Judas, é tratado com tanto desagrado.

Os outros discípulos de Cristo tiveram as suas “esperanças renasceram quando o viram outra vez vivo.”³⁹⁶

Por que motivo Judas, nome com forte significado, deixou-se enganar por sacerdotes e trair o seu Mestre? Foi por dinheiro? Rebeldia? Ou apenas um homem inocente e incumbido desta árdua tarefa? A recompensa pelos anos de lealdade seria o único motivo?

Constate-se que o sujeito poético de Saramago inverte a figura de Judas no último verso: “Sem Judas, nem Jesus seria deus.”

Judas na verdade foi uma “ajudas”, assim o descreve o sujeito poético de Cabombo, fundamental para que Jesus morresse por nós. “Judas refletiu Jesus”³⁹⁷ e assim fomos salvos.

Judas buscou o inferno, porque a felicidade do Senhor lhe bastava. Pensou que a felicidade, como o bem, é um atributo divino que não devem usurpar os homens.³⁹⁸

O sujeito poético de Saramago abomina pensamentos absolutos. Tudo nele é flutuante e em hipótese alguma nega a possibilidade de Judas ser importante.

Que lição proveitosa se pode aprender com este episódio?

Que o mal colabora com o Bem, mesmo que esta seja a última coisa que o mal deseja. Por outras palavras: tudo que tem a ver com a maldade desemboca no Bem—de um modo misterioso. Por vezes, de um modo muito intrigante.³⁹⁹

Judas, na sua ganância e na tentativa de se comparar a Deus, apressa a morte de Jesus, que se constitui num Bem para a humanidade.

Deus, porém, demonstra o Seu amor para conosco, pelo facto de Cristo haver morrido por nós, quando ainda éramos pecadores.⁴⁰⁰

³⁹⁶ E.P. Sanders, *op. cit.*, p. 86.

³⁹⁷ Jorge Luís Borges, *As Três Versões de Judas*, trad. Paulo Brabo, 14 de novembro de 2006. Disponível em <http://www.baciadasalmas.com/tres-versoes-de-judas/>. Acesso a 21 de fevereiro de 2018.

³⁹⁸ *Idem, ibid.*

³⁹⁹ Gabriel Magalhães, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁰⁰ *Carta aos Romanos* 5:8.

II.6. “O Paraíso”, de *Génesis* 2:7, “A Mulher”, de *Génesis* 2:21-22, “A Queda Original”, de *Génesis* 3:4, “Castigo e Esperança”, de *Génesis* 3:19, “Terceira Lamentação”, de Miguel Torga, e “Costela Quebrada”, de Carlos Cabombo

Tabela 6: “Terceira Lamentação”, de Torga, e “Costela Quebrada”, de Cabombo

“O Paraíso”, de <i>Génesis</i> 2:7 “A Mulher”, de <i>Génesis</i> 2:21-22 “A Queda Original”, de <i>Génesis</i> 3:4 “Esperança e Castigo”, de <i>Génesis</i> 3:19	“Terceira Lamentação” ⁴⁰¹ , de Miguel Torga	“Costela Quebrada” ⁴⁰² , de Carlos Cabombo
<p>“O Paraíso” <i>Génesis</i> 2:7</p> <p>O Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-se pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo.</p> <p>“A Mulher” <i>Génesis</i> 2:21-22</p> <p>21. Então, o Senhor Deus adormeceu profundamente o homem; e, enquanto ele dormia, tirou-lhe uma das suas costelas, cujo lugar preencheu de carne.</p> <p>22. Da costela que retirara do homem, o Senhor Deus fez a mulher e conduziu-a até ao homem.</p> <p>“A Queda Original” <i>Génesis</i> 3:4</p> <p>A serpente retorquiu à mulher: «Não, não morrereis (...)»</p> <p>“Castigo e Esperança” <i>Génesis</i> 3:19</p> <p>Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e em pó te hás-de tornar.</p>	<p>Injustamente, Senhor, injustamente A fúria do teu açoite me corta pela raiz... Quando amassavas o barro e me geravas tinhas nas mãos divinas que sujavas a grandeza da força que me davas para fazer o que fiz...</p> <p>Tinhas o homem castrado que a tua doutrina tem... O macho desnaturado com a mulher a seu lado à espera do arranco desejado que não vem...</p> <p>Ardo e dou calor à vida para me aquecer a Ela... E chego a ter nos braços a donzela, só porque a minha paixão é [verdadeira!..</p> <p>Sou tal e qual como vim do teu celeste jardim para as selvas brutais da Natureza... Não tenho culpa de a Obra cair, por causa da Cobra, das tuas mãos de firmeza.</p> <p>Conquisto a Vida e o Pão de cada dia! Belo Sol quando há sol, e noite [quando há noite, e grito quando a voz do teu açoite fende o meu corpo em dois e o deixa [inteiro.</p>	<p>Ansiedade, Necessidade, Perturbação, E solidão.</p>

A “Terceira Lamentação” é o retrato mais próximo e fiel que se pode fazer sobre Adão e Eva no paraíso ao mesmo tempo que traz um forte diálogo com o texto “Costela Quebrada”, de Cabombo.

Ora, o sujeito poético de Torga começa de uma forma quase rara⁴⁰³, um advérbio de modo: “Injustamente, Senhor, Injustamente”, demonstrando que a figura em causa está a ser

⁴⁰¹ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁰² Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰³ Em comparação aos outros textos da mesma obra.

alvo de uma condenação perversa. De uma forma que nem ele ou uma outra pessoa merece. É uma tentativa frustrada de autodefesa.

Mais a frente, com sujeito poético de Torga notamos o dialogismo textual sobre a formação de Adão, a verificar: “Quando amassavas o barro e me geravas/ tinhas nas mãos divinas que sujavas/ a grandeza da força que me davas.”

O mesmo relato encontramos em “O Paraíso”, de *Génesis* 2:7: “O Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo.”

Nestas passagens notamos que o sujeito poético de Torga transfere para o seu texto os mesmos termos usados na Bíblia: “barro x pó”, “Deus x homem”, “Deus x vida”, “terra x barro”, tornando assim esta relação de intertextualidade explícita.

Adão foi “gerado” pelas “mãos divinas” de Deus através do “barro”. Assim o nome Adão significa: “homem formado da terra vermelha.”⁴⁰⁴

Na mesma base de dialogismo, o sujeito poético de Torga faz menção a mulher de Adão, a verificar: “O macho desnaturado/ com a mulher a seu lado.”

O sujeito poético de Cabombo também reflete a mulher, logo no título: “Costela Quebrada.”

Constate-se que a palavra costela “no sentido figurado quer dizer origem.”⁴⁰⁵ Esta explicação condiz com o texto “A Mulher”, de *Génesis* 2:21-22:

Então, o Senhor Deus adormeceu profundamente o homem; e, enquanto ele dormia, tirou-lhe uma das suas costelas, cujo lugar preencheu de carne. Da costela que retirara do homem, o Senhor Deus fez a mulher e conduziu-a até ao homem.

Verifique-se o jogo de palavras dos sujeitos poéticos de Torga e de Cabombo: “mulher x costela”; a Bíblia agrupa “costela x origem.”

Mais adiante, repare-se na correspondência entre os poetas: Deus viu a “necessidade” de arranjar uma companheira para que Adão pudesse se “aquecer a Ela” porque “a paixão é verdadeira!” Mas este momento de “Ansiedade” durou pouco, e logo se transformou, pelo pecado, numa infinita “Perturbação.”

Note-se que a “mulher” ou a “costela” foi criada para ficar “ao lado” do “macho”, “Ela”, a “Eva”, tem uma simbologia perfeita. Significa “vidente ou cheia de vida.”⁴⁰⁶

O sujeito poético de Torga segue lamentando: “Não tenho culpa de a Obra/ cair, por causa da Cobra.”

Este relato é decalcado do texto “A Queda Original”, de *Génesis* 3:4: “A serpente retorquiu à mulher: «Não, não morrereis». Repare-se na transposição dos termos: “Cobra x Serpente”, “cair x Queda.”

⁴⁰⁴ *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/adao/>. Acesso a 10 de março de 2018.

⁴⁰⁵ *Dicionário da Língua Portuguesa*, disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/costela>. Acesso a 20 de novembro de 2017.

⁴⁰⁶ *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/eva/>. Acesso a 10 de março de 2018.

Segundo este relato bíblico: o Senhor Deus proibiu o casal de comece o fruto da árvore, que se encontrava no meio do jardim, pois é o fruto do Bem e do Mal, mas a mulher foi enganada. Comeu e deu também ao seu marido e como consequência foram expulsos do “celeste jardim.”

O sujeito poético de Torga, mais uma vez, tenta defender-se, chega a ser tempestuoso e confronta Deus diretamente: “Não tenho culpa de nada! /Tivesses a mão fechada/ ou aberta de outra maneira.”

A culpabilidade que o poeta atribui a Deus é simples: a “cobra” também é fruto da sua criação.⁴⁰⁷

Seguindo com o dialogismo textual, “Castigo e esperança”, de *Génesis* 3:19, relata os castigos que este casal sofre depois de serem expulsos do jardim: “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra onde foste tirado; porque tu és pó e em pó te hás-de tornar.”

O sujeito poético de Torga transporta este estrato sagrado para o seu texto: “Conquisto a Vida e o Pão de cada dia!/ Belo⁴⁰⁸ Sol quando há sol, e noite quando há noite,/ e grito quando a voz do teu açoite/ Fende o meu corpo em dois e o deixa inteiro.”

“Injustamente”, palavra do sujeito poético de Torga, este castigo é sentido até aos dias atuais. O homem tem de conquistar o pão, sofre injustiças, maus-tratos e por fim volta ao pó com a sua “Costela Quebrada.”

Identifique-se mais vez no jogo de palavras: (pão x Pão), (noite x pó)— o pão como herança do trabalho e a noite a consumação do pó.

A composição do sujeito poético de Torga é muito curiosa: a começar pela pontuação exagerada— as reticências no fim de quase todas as estrofes e o ponto de exclamação.

Outra curiosidade é que o autor dispensa a inicial maiúscula em muitos versos. Uma outra, foi a colocação do pronome “me corta pela raiz.”

O sujeito poético de Cabombo é mais engraçado, o seu texto é composto por apenas quatro palavras, que curiosamente apresenta a sinopse sobre Adão e Eva.

Estamos diante de uma intertextualidade endoliterária (manifesta-se através de textos). De forma explícita, que se dá através da alusão histórica (o relato sobre Adão e Eva).

Em alguns casos o sujeito poético de Torga contesta Cristo diretamente, mas não foge da sequência bíblica. Pela referência constante aos textos de *Génesis* deduzir-se-á o nível três dos graus.

O sujeito poético de Cabombo adoece no seu psiquismo literário. Tenta sarar a sua “Necessidade” com uma “Costela quebrada.”

Foi a costela retirada do lado errado? Será este o motivo de o poeta viver na “solidão”?

⁴⁰⁷ *Génesis* 1:25.

⁴⁰⁸ Na 4ª edição de *O Outro Livro de Job*, de 1958 está “Bebo”; porém, na *Antologia Poética*, de 2014, está “Belo”. Optamos pela *Antologia* porque neste caso o texto está atualizado.

II.7. “Filho Perdido e o Filho Fiel”, de S. *Lucas* 15:11-24, e “Prodigalidade e Prodigiosidade”, de Carlos Cabombo

Tabela 7: “Prodigalidade e Prodigiosidade”, de Cabombo

“O Filho Perdido e o Filho Fiel”, de S. <i>Lucas</i> 15:11-24	“Prodigalidade e Prodigiosidade” ⁴⁰⁹ , de Carlos Cabombo
<p>11. –Disse ainda: «Um homem tinha dois filhos. 12. o mais novo disse ao pai: “Pai, dá-me parte dos bens que me corresponde.” E o pai repartiu os bens entre os dois. 13. Poucos dias depois, o filho mais novo, juntando tudo, partiu para uma terra longínqua e por lá esbanjou tudo quanto possuía, vivendo dissolutamente. 14. Tendo gasto tudo, houve grande fome neste país e ele começou a passar privações. 15. Então foi servir a um dos habitantes daquela terra, o qual mandou para os seus campos guardar porcos. 16. Bem desejava ele encher o estômago com as alfarobas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. 17. E, caindo em si disse: “Quantos jornaleiros de meu pai têm pão em abundância e eu, aqui, morro de fome 18. levantar-me-ei e irei ter com meu pai, e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o Céu e contra ti, 19. já não sou digno de ser chamado teu filho, trata-me como um dos teus jornaleiros”. 20. E, levantando-se foi ter com o pai. Ainda estava longe quando o pai o viu, e enchendo-se de compaixão correu a lançar-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. 21. O filho disse-lhe: “Pai pequei contra o céu e contra ti, já não mereço ser chamado de teu filho” 22. Mas o pai disse aos seus servos: “Trazei depressa a mais bela túnica e vesti-lha; ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. 23. Trazei o vitelo gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos, 24. porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e encontrou-se”. E a festa principiou.</p>	<p>O arrependimento e o perdão beijaram-se. Ante a curva da noite voz em riste «Pai, dá-me a parte dos bens que me responde».</p> <p>Partiu Ao caminho da ilusão efémera Deleitou-se Com o vinho ilusório Mãe da alegria momentânea.</p> <p>Escutou A música mais longínqua e profunda do gozo.</p> <p>Aspirou e respirou A felicidade numa visão febricitante Num ápice quedou-se a voz Das alturas de cinco estrelas à pocilga Casando-se com bolotas e fel.</p> <p>Então a voz bateu à porta, dos ouvidos do tempo que afeiçoados: «Trazei depressa a mais bela túnica e vesti-lha; pondo-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o vitelo gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e encontrou-se».</p>

“Prodigalidade e Prodigiosidade”, de Cabombo, é o relato fiel sobre “O Filho Perdido e o Filho Fiel”, de S. *Lucas* 15:11-24.

De acordo com esta narrativa bíblica, certo homem tinha dois filhos e ao mais novo é dada a sua herança, depois de perdê-la regressa para a casa desculpando-se com pai que aceita.

O termo prodigalidade provém do latim “carácter do que é pródigo; liberalidade; generosidade; esbanjamento; profusão.”⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Cabombo Carlos, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴¹⁰ *Grande Dicionário Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2004, p. 1250.

Nestes textos, o primeiro indício intertextual está patente no texto de *S. Lucas*: “Pai, dá-me a parte dos bens que me corresponde”, o sujeito poético de Cabombo foi tão fiel a Bíblia que coloca esta citação em aspas «Pai, dá-me parte dos bens que me responde.» O poeta usa as aspas para nos mostrar que esta ideia foi decalcada do texto sagrado.

Seguindo este panorama, o texto de *S. Lucas* relata que este filho “Partiu para uma terra longínqua e por lá esbanjou tudo o que possuía.”

O sujeito poético de Cabombo transporta este fragmento para o seu texto: “Partiu/Ao caminho da ilusão efémera/ Com o vinho ilusório/ mãe da alegria momentânea.”

Verifique-se o jogo de palavras: (Partiu x partiu), (mãe x terra), (esbanjar x ilusório). Demonstração explícita do maior grau de intertextualidade pelo maior número de palavras extraídas da Bíblia e pela sequência textual. Depois de esbanjar a fortuna, passa por necessidades, tal como afirma o texto de *S. Lucas*: “tendo gastado tudo, houve grande fome neste país e ele começou a passar privações, então foi servir a um dos habitantes daquela terra, o qual mandou para os seus campos guardar porcos.”

O poeta resume este estrato em dois únicos versos: “Das alturas de cinco estrelas à pocilga/ Casando-se com as bolotas e fel.”

A lamentação do sujeito poético é conotada por descrever um ser que antes possuía de tudo e agora se encontra privado.

“Arrependido”, o filho perdido decide regressar à casa. Tal como no texto de *S. Lucas*: “Levantar-me-ei e irei ter com o meu pai, e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o Céu e contra ti, já não sou digno de ser chamado teu filho, trata-me como um dos teus jornaleiros.”

Outro dialogismo entre os textos aparece na última estrofe do poeta:

«Trazei depressa a mais/ bela túnica e vesti-lha; pondo-lhe um anel/ no dedo e sandálias nos pés. Trazei o vitelo/ gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos,/ porque este meu filho estava morto e reviveu,/ estava perdido e encontrou-se.»

A estrofe do poeta é muito fiel ao texto de *S. Lucas*, ou seja, uma bela citação e mais uma vez o autor denuncia a fonte servindo-se das aspas.

No texto de *S. Lucas* lê-se:

Mas o pai disse aos servos: «Trazei depressa a mais bela túnica e vesti-lha; ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés, trazei o vitelo gordo e matai-o; comamos e alegremo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e encontrou-se». E a festa principiou.

A parábola do filho pródigo representa a importância do arrependimento e a necessidade de perdoar.

O número elevado de citações, transposição, revelação da fonte, o mesmo conteúdo e a sequência evidente levam-nos a crer que a Bíblia é a matriz desta obra.

II.8. “Junto aos Rios de Babilónia”, de *Salmos 137* (136), “Salmo 136”, de José Saramago e “Salmo da Paz”, de Carlos Cabombo

Tabela 8: *Salmos 137* (136), “Salmo 136”, de Saramago, e “Salmo da paz”, de Cabombo

“Junto aos rios de Babilónia”, de <i>Salmos 137</i> (136)	“Salmo 136” ⁴¹¹ , de José Saramago	“Salmo da Paz” ⁴¹² , de Carlos Cabobo
<p>Junto dos rios de Babilónia estávamos sentados e chorando, lembrando-nos de Sião. Ali, sobre os salgueiros, suspendemos nossas harpas. Era lá que eles nos pediam —os nossos carcereiros—, cânticos; os nossos verdugos, alegria: «Cantai para nós cânticos de Sião». Como cantar os cânticos do Senhor numa terra alheia? Se de ti, Jerusalém, eu me esquecer, seja ressequida a minha dextra. Pegue-se a minha língua ao paladar, se me não lembrar de ti; se não colocar Jerusalém acima de todas as minhas alegrias. Lembra-Vos, Senhor, contra os filhos de Edom, no dia de Jerusalém, quando gritavam: «arrasai-a»! Arrasai-a até aos seus fundamentos»! Filha de Babilónia devastadora, Feliz aquele que te retribuir A medida com que nos pagastes; feliz aquele que agarrar e esmagar Os teus filhinhos contra uma rocha!</p>	<p>Nem por abandonadas se calavam As harpas dos salgueiros penduradas. Se os dedos dos hebreus a não tocavam, O vento de Sião, nas cordas tensas, A música da memória repetia. Mas nesta Babilónia em que vivemos, Na lembrança Sião e no futuro, Até o vento calou a melodia. Tão rasos consentimentos nos pusessem, Mais do que os corpos, as almas e as [vontades Que mentimos já o ferro duro, Se do que fomos deixaram as vaidades.</p> <p>Têm os povos as músicas que merecem</p>	<p>O vento assobia Suavidade do tempo E perscruta o cântico [metafórico das vozes Há no silêncio das vozes O salmo da paz.</p>

Não há nenhum resquício de dúvidas que Saramago e Cabombo decalcaram os seus textos do livro de *Salmos 137* (136).

Neste caso, o sujeito poético de Saramago é mais ousado porque atribui o título “Salmo 136” tal como na Bíblia. O sujeito poético de Cabombo faz algo equivalente: “Salmo da Paz.”

A paráfrase sobre este texto sagrado não é tão recente quanto se possa imaginar, há séculos, outros autores inspiraram-se nele referimo-nos concretamente a Frei Heitor Pinto⁴¹³, D. Jerónimo Osório⁴¹⁴, D. Francisco Manuel de Mello⁴¹⁵ e Camões⁴¹⁶.

⁴¹¹ José Saramago, *op. cit.*, p. 72.

⁴¹² Carlos Cabombo, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹³ Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, ed. com prefácio e notas por P.º Manuel Alves Correia, 2ª ed., Vol. II, Lisboa, 1956, p.15-20.

⁴¹⁴ Jerónimo Osório, *Ópera Omnia*, vol.III. Antuérpia, 1596, p. 347.

⁴¹⁵ D. Francisco Manuel Mello, *As Segundas Três Musas*, Lisboa, 1944, p.170-193.

A palavra salmo representa “cada um dos cânticos da Bíblia atribuídos a David, rei dos Hebreus (1015-975 a. C.); hino em que se enaltece ou agradece a Deus. Do grego, *psalmós*, «ária tocada na lira», pelo latim *psalmu*—, «idem.»⁴¹⁷

O texto sagrado traz a temática do exílio, que é refletida nos textos dos nossos poetas.

Verifique-se os topónimos que o sujeito poético de Saramago decalca da Bíblia: “Sião” e “Babilónia”, um verdadeiro contraste. Pelo texto sagrado entende-se “Babilônia como metáfora por excelência do mal, em contraposição à Sião, à Jerusalém que se torna celeste no *Apocalipse*.”⁴¹⁸

O sujeito poético de Saramago recorre ao silêncio: “por abandonadas se calavam/ não tocavam/ Até o vento calou a melodia”, que muito se assemelha ao sujeito poético de Cabombo: “no silêncio das vozes”. O que leva o sujeito poético de Saramago a optar pelo “ferro duro.”

Outro fator a considerar é o saudosismo, tão refletido na Bíblia: “estávamos sentados e chorando, lembrando-nos de Sião/ Ali sobre os salgueiros, suspendendo nossas armas” como no sujeito poético de Saramago: “O vento de Sião nas cordas tensas/ A música na memória se repetia/Na lembrança de Sião e no futuro/ Se do que fomos deixaram as vaidades” como também pelo sujeito poético de Cabombo: “suavidade do tempo/ E perscruta no cântico metafórico das vozes.”

A valorização ao passado a que os poetas nos remetem é sinónimo da preferência dada à vida antiga. Àquela que jamais voltarão a ver e por isto o sujeito poético de Saramago é mais radical preferindo o luto: “os corpos, as almas.”

O *Salmos* 137 (136), longe de ser “O salmo da paz”, é um louvor ao descontentamento, à insegurança. O não saber o que se espera. É um desconforto interior. É acima de tudo a desvalorização do eu.

O salmista termina o texto com grande aversão: “Feliz aquele que te retribuir/A medida com que nos pagastes;/feliz aquele que agarrar e esmagar/Os teus filhinhos contra uma rocha!”

Aos poetas sobram apenas: “consentimentos” “metafóricos” e nada mais.

O sujeito poético de Saramago segue o mesmo padrão da Bíblia: da primeira à última estrofe. Outra curiosidade neste poeta é o monóstico, um dos poucos refletidos em toda a obra.

⁴¹⁶ Manuel Augusto Rodrigues considera que “entre estes autores nenhum deles soube tão bem como Camões penetrar no âmago e emprestar-lhe uma orientação cristocêntrica tão precisa e profunda” e cremos que foi nesta linha de pensamento que Saramago se reveste. Manuel Augusto Rodrigues, *As Redondilhas «Sóbolos Rios» e a Tradição Patrística*, separata da revista da universidade de Coimbra vol. XXXIII - ano 1985, p. 241-268.

⁴¹⁷ *Grande Dicionário Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2004, p. 1375.

⁴¹⁸ Luiz da Rosa, *Como Analisar o Contexto de Salmos 137:8-9*. 7.10.2010. Disponível em http://www.abiblia.org/ver.php?id=867&id_autor=2&id_utente=&caso=perguntas. Acesso a 4 de janeiro de 2018.

A incorporação “nós” também é outro fator que chama a nossa atenção. A recorrência aos verbos: abandonar, tocar e viver cuidadosamente selecionados.

O sujeito poético de Cabombo, como já é de praxe, produz uma única estrofe que encerra a canção de exílio.

No caso deste poeta, pensamos que ele se tenha inspirado no espírito dos salmos em geral, e não exatamente neste salmo.

Pela ligação dos salmos enquadrámos este intertexto na relação explícita. Primeiro porque os poetas denunciam, pelo título, a canção do exílio, segundo, a transposição dos mesmos termos fazem-nos assumir o maior grau de intertextualidade.

II.9. “A Parábola do Rico Avarento”, de S. Lucas 16:20-31 e “O Lázaro”, de Miguel Torga

Tabela 9: “Rico Avarento”, e “O Lázaro”, de Torga

“Parábola do Rico Avarento”, de S. Lucas 16:20-26	“O Lázaro” ⁴¹⁹ , de Miguel Torga
<p>Um pobre, chamado Lázaro, jazia ao portão coberto de chagas. Bem desejava ele saciar-se com o que caía da mesa do rico; e até os cães lambe-lhe as chagas. Ora, o pobre morreu e foi levado pelos anjos de Abraão. Morreu também o rico e foi sepultado. No inferno achando-se em tormentos, ergueu os olhos e viu, de longe, Abraão, e Lázaro no seu seio. Então ergueu a voz e disse: “Pai Abraão tem misericórdia de mim e envia Lázaro para molhar com água a ponta do seu dedo e refrescar-me a língua, porque estou atormentado nestas chagas”. Abraão respondeu-lhe: “Filho, lembra-te que recebeste os teus bens em vida, e Lázaro somente males. Agora ele é consolado, enquanto tu és atormentado. Além disso, entre nós e vós, não poderia fazê-lo, nem tão pouco vir daí para junto de nós”.</p>	<p>O Lázaro sou eu, não foi o Outro, O das migalhas e das chagas podres. O Lázaro sou eu, aqui sentado à mesa do Vice-Rei A mastigar com nojo estes faisões!...</p> <p>Sou eu, que disse não e me perdi. Que vi Deus e nunca acreditei. Que vi a estrada impedida. e passei...</p> <p>Sou eu, que não sou feliz no Céu nem no inferno, porque no Céu há paz e no Inferno há guerra, e a minha paz é outra e a minha guerra é [outra...</p> <p>Sou eu, tão Grande e Pequeno que nem sirvo para grão</p> <p>Sou eu, que ou tudo ou nada, ou Vida ou Morte, e acerto sempre na Morte! Sou eu, que me disse adeus e fiquei à minha espera!...</p> <p>Sou eu, o Alfa e o Omega que o Anjo -Satanás me prometeu!... Sou este Nobre-Vilão descalço e de gravata,</p> <p>Sou eu— e mostro-me todo! Quem puder, arranque os olhos e venha cheio de Fé ver o Lázaro real Que não vem nos Evangelhos, mas é!...</p>

Servindo-se de anáforas, o sujeito poético de Torga começa por caracterizar o Lázaro: “O Lázaro sou eu, não o Outro/ O das migalhas e das chagas podres.”

Esta caracterização é necessária para não confundirmos com o outro Lázaro, o ressuscitado.⁴²⁰

O Lázaro do nosso poeta é um homem só, paupérrimo, que ficava à porta de um homem rico para saciar a fome: “um pobre, chamado Lázaro, jazia ao seu portão coberto de chagas/ Bem desejava ele saciar-se com o que caía da mesa do rico; e até os cães vinham lambe-lhe as chagas.”

O sujeito poético de Torga transporta este estrato para o seu texto: “O Lázaro sou eu, aqui sentado / À mesa do Vice-Rei/ A mastigar com nojo estes faisões.”

O Lázaro do nosso poeta é tão criativo que se imaginava à mesa. Condição que ele nunca tinha ostentado. Mas ele logo acorda e percebe que é um pesadelo.

⁴¹⁹ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 53.

⁴²⁰ Relatado por S. João 11:1-46.

Este Lázaro possui várias dicotomias: “Céu x Inferno”, “paz x guerra”, “Grande x Pequeno”, “Alfa x Ômega”, “Vida x Morte”, “Anjo x Satanás.”

Ele percebe que não cabe em nenhuma destas esferas. Primeiro porque ele é muito para si e ao mesmo tempo é pouco.

Ele não pode caber no Céu “Porque no Céu há paz e no Inferno há guerra/ E a minha paz é outra e a minha guerra é outra.”

Este Lázaro não se compadece com o céu que nos é refletido. Tão pouco o nosso inferno comparar-se-á ao dele.

O sujeito poético de Torga apresenta um Lázaro que é “tão Grande e Pequeno/ Que nem sirvo para grão.”

É grande para nós e é pequeno para si mesmo. Tão ínfimo que desaparece dentro si e o seu único acerto é “sempre na Morte.”

Este Lázaro é o único homem que se despede e encontra-se. Afasta-se das frustrações, dos insucessos, das chagas, mas a única pessoa que espera por ele é ele próprio: “Sou eu que me disse adeus/ E fiquei à minha espera.”

Nem no céu Lázaro foi poupado, senão pela mão de Abraão. Queria o homem rico e insensível fazer-lhe de criado: “envia Lázaro, para molhar em água a ponta do seu dedo e refrescar-me a língua. Abraão respondeu-lhe: filho recebeste os teus bens em terra e Lázaro somente males.”

O poeta apresenta um Lázaro que foi o seu princípio e fim simultâneo. Ninguém sequer ousou estar no meio dele: “Sou eu, o Alfa e o Ômega.”

O homem que antes de si nada existia e com ele se foram as maldades, acabou-se o sofrimento e a fome.

O sujeito poético de Torga não se cansa de apresentar o Lázaro: “Sou eu, vestido de Holanda/ Sou eu, nado e criado para amar/ Sou eu, que disse não e me perdi. / Sou eu, que ou tudo, ou nada, /Sou eu, que me disse adeus/ Sou eu, o louco sem asas/Sou eu—e mostro-me todo!”

O nome Lázaro acarreta um significado forte: “Deus ajuda”⁴²¹, um verdadeiro contraste quer na Bíblia como no sujeito poético de Torga.

Talvez seja por isto que este homem mesmo vendo Deus, não acreditou: “Que vi Deus e não acreditei.”

Poderemos culpá-lo por isto? De certeza que não! Ele já se culpa pelo fato de existir e isto lhe basta.

A última estrofe, apesar de contraditória, é real. Contraditória porque este Lázaro também aparece nos Evangelhos. Embora o poeta negue: “Lázaro real/ Que não vem nos Evangelhos”. É real porque é necessário ter olhos mágicos e “cheio de Fé” para olhar este Lázaro e não lacrimejar.

O poeta serve-se de 8 estrofes repletas de anáforas e encavalgamentos. As reticências muito predominam o texto. Os versos livres e irregulares é marca frequente do poeta.

⁴²¹ Ana Bel, *op. cit.* p. 151.

Deduzir-se-á uma intertextualidade de tipo explícita e com o terceiro nível dos graus. Primeiro, pela transposição de termos: “Lázaro x Lázaro”, “chagas x chagas”, “morte x vida”, “chamas x inferno”, “Deus x Abraão”, “pobre x migalhas”. Segundo, pelo conteúdo semântico, pela descrição perfeita do lazarone.

Com este Lázaro aprendemos que o “Vice-Rei” e o homem das “Chagas” tiveram o mesmo fim: a “Morte.”

CAPÍTULO III. VIDA E OBRA DOS AUTORES

EM ESTUDO

III.1. Carlos Cabombo⁴²²

Carlos Cabombo do Nascimento Miguel nasceu aos 8 de Agosto de 1978 em Cambingo, povoação do setor do Lutaty, município do Libolo, província do Kwanza-Sul, Angola. É filho de Pepeca Miguel⁴²³ e de Maria Correia do Nascimento⁴²⁴, ambos naturais do Libolo.

É de matriz religiosa cristã, Igreja Metodista Unida, da qual recebeu educação religiosa desde o berço através dos seus pais, fundamentalmente da sua mãe que é primogénita de Correia Cacury, homem que recebeu a Igreja Metodista no município do Libolo, em 1935.

Ao longo da infância, sujeito a orientação dos seus progenitores, frequentou a igreja, porém, no período entre os 15 aos 18 anos, vive como que uma rutura com a ordem aceite pela família e experimenta a vida típica de jovens sem orientação social/familiar, naquilo a que, posteriormente, num dos seus poemas chamou de “Caminhadas rudes do viver”.

Fez os estudos primários em Calulo, sede do município, para onde se deslocou com os pais por volta de 1980, por motivos de guerra, em Calulo frequenta a Escola Primária Dr. António Agostinho Neto, da iniciação à 4ª classe.

Em 1988, conclui com êxito a 4ª classe, é indicado com mais outros cinco pioneiros (três rapazes e duas meninas) para participarem do VII Acampamento Provincial de Pioneiros de Agostinho Neto do Kwanza-Sul, cujo lema foi *Pioneiros de Agostinho Neto na Construção do Socialismo: Tudo pelo Povo*, que teve lugar em Porto-Amboim, tendo sido distinguido com um diploma de participação.

Em 1989, frequenta a 5ª classe no Instituto Médio Politécnico Kwame Nkruma, onde concluiu a 6ª classe e frequência a meio da 7ª classe. Com a instabilidade política e militar resultante do processo pós-eleitoral de 1992, em 1993 viaja para Luanda.

Já em Luanda, primeiro hospeda-se em casa da sua irmã Lurdes Miguel, na comissão do Cazenga⁴²⁵, onde permaneceu alguns meses e posteriormente, atendendo incompatibilidades com o cunhado, retira-se para a casa da sua prima-irmã, Rosa Berço Miguel, na Dimuca⁴²⁶, junto ao ex-mercado Roque Santeiro, município do Sambizanga⁴²⁷, onde encontra um ambiente cristão, pois todos os membros da família, em casa, participavam da

⁴²² Biografia disponibilizada pelo autor.

⁴²³ Do ponto de vista de instrução, sabia apenas assinar o seu nome.

⁴²⁴ Estudou até a 3ª classe colonial na escola protestante, e foi ela que ensinou o filho a escrever.

⁴²⁵ Município urbano da província de Luanda.

⁴²⁶ Bairro periférico da província de Luanda.

⁴²⁷ Com a nova divisão e constituição de municípios, Sambizanga é, agora, distrito do Município de Luanda, província de Luanda.

fé cristã e todos os domingos iam ao culto na Igreja Metodista Unida de Moisés, no Cazenga. Isso contribuiu para que voltasse a frequentar a igreja.

Em 1994, adquiriu uma Certidão de Marinheiro e passa a trabalhar de forma irregular nos barcos coreanos de pesca. Aperfeiçoa a sua fé cristã e desenvolve uma atividade evangelística notória junto da Organização de Jovens da sua Igreja.

Em 1994, aconselhado por um dos seus coetâneos, José Paulino Mateia (Cazé), com quem esteve no Acampamento de Pioneiros, volta a estudar, matriculando-se na 7ª classe, turno da noite, na Escola do 1º e 2º Níveis Ex-147, nos Combatentes⁴²⁸, mudando-se por isso para o bairro São-Paulo⁴²⁹, em casa de sua irmã Ana Maria Bernabé. Nesse período, para sustentar os estudos, emprega-se na Padaria Europeia, cujo Gerente é português e veio a ser seu padrinho de casamento. Como padeiro, entrava na escola das 17hs às 21hs e no serviço às 22hs, essa era a sua rotina diária.

Em 1996, matricula-se no Instituto Médio Industrial de Luanda (IMIL), frequentando o curso de Eletricidade que termina em 2001.

Em 1997, seu irmão mais velho Manuel Miguel, que trabalhava numa empresa de construção civil, Jocami, em Luanda, leva-o para essa empresa onde começou como ajudante de pedreiro, com o mestre Adão. Aperfeiçoada a arte da pintura e estuque, passou a mestre.

Em 1999, foi acometido por uma pneumonia. Recuperado, pediu à entidade patronal que fosse transferido para outra função, tendo sido transferido para Relações Públicas. Nessa função, beneficia de uma formação patrocinada pela empresa: de Relações Públicas passa a ajudante de Recursos Humanos.

Em 2001, contrai matrimónio com a fisioterapeuta Domingas Tayengo Manuel Miguel, com quem tem cinco filhos: Lukeny Domingos, Carlos Cabombo, Beatriz Weza, Gilead Wiza e Piaget Kiese.

Em 2002, teve contacto com uma obra *Binómio de Cacimbo-Poesia*, de Elias Queta, que veio a marcar estética literária do autor.

Em 2003, ingressa no Instituto Superior de Ciências da Educação, ISCED-Luanda, Universidade Agostinho Neto, curso de Língua Portuguesa, tendo terminado a fase curricular em 2007, defendendo em 2010 o trabalho de fim de curso, orientado pelo Dr. Manuel Muanza, sobre o tema: *A Intertextualidade em Assim se Fez Madrugada, de Jofre Rocha*. Obteve a classificação final de 17 valores.

Em 2003, informando o Gerente da empresa sobre a entrada na universidade, esse mandou-lhe que escolhesse entre estudar ou trabalhar. Escolheu estudar, tendo de imediato escrito o pedido de desvinculação laboral.

Um dos parentes do Gerente, que conhecia o Carlos, ao aperceber-se da sua saída da empresa, enquadrou-o na sua empresa.

No período posterior ao ingresso na universidade, priva com alguns escritores angolanos como Jofre Rocha, Jacques dos Santos, Carlos Ferreira (Cassé), João Tala, John

⁴²⁸ Zona urbana na província de Luanda.

⁴²⁹ Zona urbana na província de Luanda, próximo aos Combatentes.

Bela e outros, e passa a frequentar com regularidade as tertúlias literárias promovidas pela União dos Escritores Angolanos, a famosa “Maka”⁴³⁰ às 4ª Feiras, na União.

Em 2005, participa num concurso público do Ministério da Educação e é admitido como professor do Ensino Primário, Auxiliar de 3ª classe, 9º escalão, Agente nº 11627529, colocado na Escola Primária Nº 6041, município do Kilamba Kiaxi, para lecionar a disciplina de Língua Portuguesa. Em 2008, é transferido para o Instituto Médio Industrial de Luanda com a Guia de Marcha Nº 1922/2008 onde permaneceu até 2016.

Em 2011, ingressa no quadro de docentes da Escola Superior Pedagógica do Bengo, ESPB, lecionando as disciplinas de Metodologia de Investigação Científica e Literatura Portuguesa. Em 2013, foi nomeado Chefe de Departamento de Ensino e Investigação do Português, tendo cessado em 2016.

Em 2013, inscreve-se no curso de Mestrado em Sociologia, na Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Agostinho Neto, tendo terminado a fase curricular em 2014.

Em Junho de 2016, a Faculdade constitui o corpo de Jurado, porém, por motivos alheios a sua vontade não defende no período previsto.

No dia 27 de abril de 2018 defende a dissertação intitulada: *Os Aspetos Sociais na Obra Estórias do Musseque, de Jofre Rocha*, orientado pelo Professor Doutor Arlindo Barbeitos.

Com o Mestrado em Sociologia o escritor pretende compreender melhor o social. O homem em sociedade. Essa sociedade que em grande medida a literatura reflete. E pensa que vale a pena. Contudo não fugiu muito da área de formação da licenciatura Letras, pois no mestrado a área de estudo é Sociologia da Literatura, que é pouco explorada.

Colaboração em instituições de ensino superior:

Instituto Superior Politécnico Katangoji, 2012-2016, tendo sido distinguido aos 28 de Julho de 2012 com o Certificado de professor Pioneiro. Nessa instituição, em 2016, foi nomeado Coordenador Adjunto do Conselho Editorial do ISPK;

Instituto Superior Kalandula de Angola - ISPEKA, 2011-2015;

Universidade Técnica de Angola - UTANGA, 2013-2014;

Universidade Gregório Semedo, 2013-2014; Universidade Metodista de Angola - UMA, 2014 - continua a colaborar, lecionando as disciplinas de Literatura Angolana I e II, e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa.

Vida literária:

Começou a escrever por volta dos 14 anos. Os seus primeiros textos em poesia foram escritos no campo, durante as férias na fazenda de seu pai, na Xixila. Os temas incidiam sobre a natureza, fundamentalmente. Contudo, esses escritos iniciais não sobreviveram, porque ao ir para Luanda os terá deixado em Calulo, não os tendo recuperado.

Com a perda dos seus primeiros textos, o escritor perdeu parte essencial da sua génese literária. Podia até não ter grande valor estético, mas valeriam para o seu simbolismo. Os primeiros rasgos são o engatinhar de uma criança, têm sua graça.

⁴³⁰ Termo em Kimbundu significa problema.

Contudo, não se chora pelo leite derramado. Pelo menos, tem guardado, na Biblioteca Pessoal, cadernos com escritos que datam de 1995/95-2001 em diante.

Em Luanda, prosseguiu na escrita, no contexto religioso. Escrevia e declamava poemas de sua autoria nos eventos festivos como Natal, Páscoa e outros. Contudo, o ingresso no ensino superior, curso de Letras, terá atizado ainda mais o seu desejo de escrever.

Os seus primeiros poemas, já com algum valor estético, foram publicados por volta de 2004, no semanário *A Capital*. Eram quatro poemas.

Em 2005, aquando do passamento físico do Professor Doutor Augusto Kambwa, escreve o poema “Adeus Professor”, em sua homenagem, que Jomo Furtunato, então docente do ISCED e coordenador do *Caderno Cultura do Jornal de Angola*, fez questão de publicar.

Augusto Kambwa foi filósofo, teólogo, jornalista e comentarista da Rádio Eclésia, diretor da Revista *Aurora*, Diretor do ISCED até 2002, ano em que pediu umas tréguas para um ano sabático, apresentador de obras e crítico literário, que teve o ensejo de apresentar José Saramago em duas ocasiões, primeiro no Instituto Superior de Ciências da Educação de Luanda e depois na Faculdade de Direito, ambas Unidades Orgânicas da Universidade Agostinho Neto, de Angola, em 1999 e em 2000, respetivamente.

Ainda em 2005, frequentou o 2º Seminário de Ensaio e Crítica Literária promovido pela Brigada Jovem de Literatura, em Luanda, em saudação ao 30º aniversário da Independência Nacional.

Em 2017, no âmbito da XI Feira Internacional do Livro e do Disco, foi moderador da palestra: *O inconsciente nacional na narrativa ficcional angolana/ um olhar propedêutico*, a cargo de Joaquim Martinho docente da ESP-Bengo.

Em 2007, publica o seu primeiro livro de poesia: *Confidências do Verso*, edição do autor, numa tiragem de 500 exemplares. Foi impresso pela gráfica SOPOL, como o patrocínio do seu padrinho de casamento, Sílvio Costa, gerente da Agência Funerária São João.

Em 2009, publica o 2º livro de poesia: *Trilhos de um Peregrino*, 1000 exemplares, impresso pela gráfica EAL⁴³¹, sob a chancela das Paulinas Editora. Esta obra que foi levada ao teatro pelo grupo coletivo do grupo Levar't Bengo, encenada pelo Dr. Francisco Firmino em 2012.

Obra no prelo, pela Paulinas Editora: *Prumo— Narrativas Cambaleantes à Luz do Dia* – género narrativo.

Obras em execução:

–*Cicatrizes da alma, poesia;*

–*Tributo, poesia;*

–*Reverendo Gabriel Vinte e Cinco, A vida de um homem de Deus - biografia;*

–*Memórias de Domingos João - biografia;*

–*História da Igreja Metodista em Calulo - historiografia.*

⁴³¹ Edições de Angola Limitada.

A nível da Escola Superior Pedagógica do Bengo, ESPB, no âmbito da Investigação e Extensão, coordena um projeto de investigação denominado LID (Leitura Interpretação e Desenho) que integra 15 estudantes e três investigadores/orientadores, cujos objetivos são:

– Despertar o gosto pela leitura, interpretação e ilustração do conteúdo textual, aos alunos da 7ª classe;

– Proporcionar aos estudantes de licenciatura em ensino da língua portuguesa uma reflexão sobre novas práticas de ensino da literatura;

– Propiciar um ambiente que sirva de base para o desenvolvimento de atividade científica conducente à realização de trabalhos de fim de curso (monografia ou relatório de estágio).

Monografias orientadas a nível da academia:

– *Estudo dos Provérbios da Região do Dande, Caxito* - ESP-Bengo;

– *As Marcas de Oralidade na obra Manana*, de Uanhenga Xitu⁴³² - ESP-Bengo; – *A Historicidade em Maiombe*, de Pepetela⁴³³ - Universidade Metodista de Angola;

– *A Influência da Literatura Infantil para o Desenvolvimento Intelectual da Criança* - UMA;

– *A Relação entre o Real e o Imaginário na Obra a Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela - UMA.

Funções desempenhadas na Igreja:

A nível da Igreja Moisés (sua Igreja local): Evangelista da Juventude; Presidente da Junta Administrativa; Presidente de Exame de Róis.

Desde 2008, é Presidente da Comissão de Arquivos e História da Igreja Metodista Unida Moisés, encarregue de elaborar a história dessa Igreja, intitulada *Travessia*, em fase final.

Com as experiências adquiridas ao serviço da Igreja, o primeiro ganho que o escritor teve foi o espiritual. Servir a Deus pode ser uma oportunidade de aproximar-se a Ele e isso faz com que evitemos situações anómalas da vida. Conheceu novas pessoas que de alguma forma contribuíram para o seu crescimento espiritual e intelectual.

Foi na igreja onde aguçou a veia poética, declamava poemas nas datas festivas. A Igreja Metodista foi uma escola para o poeta.

A nível da Conferência Anual do Oeste de Angola:

Secretário de Evangelismo da Direção Geral da Juventude;

Desde 2017, é membro da Comissão de Arquivos e História da Conferência Anual.

Participou da 5ª Conferência de Literatura Nacional, que teve lugar na Província do Bengo, tendo apresentado o tema: *Valor da literatura local: a narrativa Jacaré Bangão, incidências literárias*.

⁴³² Pseudónimo literário, em língua Kimbundu, de Agostinho André Mendes de Carvalho (1924-2014).

⁴³³ Pseudónimo literário, na língua Umbundu, de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (nascido em 1941). Pepetela na língua Umbundu quer dizer pestana.

Conferências internacionais

Carlos Cabomo integrou a mesa redonda sobre “Brasilidades mostradas em terras que nos constituem” no XVI Seminário de Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa realizado entre 28 a 30 de novembro de 2017, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, tendo dissertado o tema “Um Olhar ao Itinerário Dialógico da Ficção Brasileira no Imaginário Angolano”.

Na Universidade Estadual do Mato Grosso, dissertou sobre “A Dimensão Política na Narrativa Jacaré Bangão”.

Aos 3 de outubro de 2017, foi nomeado Chefe da Biblioteca Central da ESP-Bengo.

III.2. *Trilhos de um Peregrino*

Os primeiros contatos com os textos bíblicos, por volta dos 10/12 anos, representaram para o autor um manancial de conhecimentos espirituais que o fez supervalorizar a Bíblia, tendo como pano de fundo os livros de Salmos, Provérbios, Cantares de Salomão, Lamentações de Jeremias.

Trilhos de um Peregrino é uma obra desafiadora. Proposta pelas Irmãs Paulinas, foi prefaciada pelo Reverendo Gabriel Vinte e Cinco e apresentada no ISCED de Luanda.

Um autor que pouco ou nada se arrepende do que escreve, o que nos faz considerá-lo ousado. É, em muitos casos, sintético, para facilitar a leitura e, mesmo no mais ínfimo texto, não desvincula a africanidade à sua fé.

A par da religiosidade, a obra reflete temas como a natureza, a mulher e o saudosismo. Sem deixar escapar os vestígios da língua Kimbundu, que perfazem vários textos.

Na tentativa de compreendermos o poeta, várias questões nos apavoram e não as deixaremos de fazer.

Porque razão o autor escolhe trilhos? Temos nós os passos desviados? É uma provocação? Ou o “caminho do sossego” está distante de nós? Quer que saíamos da água para o “azeite”? É esta realmente a “eterna esperança” com a qual teremos de trilhar algum dia? Ou teremos de dizer apenas “amém” a tudo?

A única certeza que temos é a de que há muito de Saramago e Torga em Cabombo “para além dos tempos”. Não nos referimos apenas às temáticas abordadas, mas ao olhar sobre o social, a literatura como forma de protesto, segurança e refúgio: “a hóstia do amor bendito”.

Esta mistura e complemento simultâneo do poeta a Torga e Saramago é muito visível em casos em que se retoma a canção do exílio. Bem diferente de Saramago, que se centra no contexto português, o poeta angolano volta-se para a africanidade, a saída da sua terra natal para a capital do país. Apesar de a deslocação ser interna, o poeta perde muito dos seus primeiros textos, que já não recupera, e, como forma de matar a saudade, “refugia-se nos buracos do tempo”. De longe ouve “o grito da Mahamba”.

Nesta mesma “Literassacra”, o poeta retoma a “costela quebrada” no “Paraíso” do sujeito poético de Torga num olhar sobre a “Primeira Lamentação”. “Pesadelo” de Torga ou não, os poetas voltam a entregar-se na Santa “Ceia”.

III.3. Miguel Torga

Há nomes que estão certos sem se saber porquê e este nome está certo. Veja-se o e de Miguel e o o de Torga, vogais abertas, mas, sobretudo, nem percebo porque nunca ninguém deu por isso, veja-se o g de Miguel e o g Torga.⁴³⁴

Esse é o segredo, vogais, consoantes, sonoridades, correspondências, mistérios. Seja como for, ele só podia ter aquele rosto e este nome.⁴³⁵

É por isto que não sei quem é Adolfo Rocha. Acho que Miguel Torga é só isso, Miguel Torga, ele próprio, o outro, no exato sentido em que Rimbaud definiu o poeta moderno: “je est un autre”. Ou talvez seja mais complicado, talvez ele tenha acabado por fazer o contrário: um outro eu.⁴³⁶

É em S. Martinho de Anta, no distrito de Vila Real, que nasce, a 12 de agosto de 1907, Adolfo Correia Rocha. Esta vila transmontana, a que regressa sempre que a necessidade de retemperar forças se faz sentir, permanecerá o seu *axis mundi*, corroborando-o as incessantes referências, ao longo da sua obra, àquela terra que «não é um lugar onde, mas um lugar de onde...»⁴³⁷

Ao longo da vida, o poeta regressa constantemente a S. Martinho, no Natal, na Páscoa, no tempo das flores ou das cerejas, e no mês de setembro, para retemperar forças físicas e anímicas.⁴³⁸

Inúmeras entradas no *Diário* testemunham esse amor ao torrão e essa necessidade de recentramento.⁴³⁹

Por exemplo esta, de 11 de setembro de 1989: “os mitos são verdades eternas. Quando aqui chego, é sempre um Anteu combalido que me sinto, a tocar a terra alentadora e a recuperar as forças. Não as do corpo, mas as da alma” (*Diário*, Vol. XV)⁴⁴⁰

Quem nunca esteve em S. Martinho de Anta— porque só passou na estrada nacional, a poucas centenas de metros desse largo— tem curiosidade em dar uma primeira olhada à povoação antes de conhecer o homem que a preside.⁴⁴¹

Seus pais, camponeses pobres, marcaram-no decisivamente, sendo multímodas as referências que lhes faz n’ *A Criação do Mundo e no Diário*.⁴⁴²

No pai, Francisco Correia Rocha, admira a tenacidade, a grandeza de caráter, o sentido de justiça e aquele amor à terra que é sua marca distintiva.⁴⁴³

⁴³⁴ Clara Rocha, *Miguel Torga - Fotobiografia*, Lisboa, D. Quixote, 2000, p.12-13.

⁴³⁵ Idem, *ibid.*, p. 13.

⁴³⁶ Idem, *ibid.*

⁴³⁷ Isabel Vaz Ponce de Leão, *O Essencial sobre Miguel Torga*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003, p.3.

⁴³⁸ Idem, *ibid.*

⁴³⁹ Idem, *ibid.*

⁴⁴⁰ Clara Rocha, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴¹ João Céu e Silva, *Uma Longa Viagem com Miguel Torga*, Lisboa, Edições Asa, 2007, p. 41.

⁴⁴² Leão, *op. cit.*, p. 3.

Com a mãe, Maria da Conceição Barros, mantém uma relação de afeto e cumplicidade, documentada nas obras supracitadas e, muito particularmente, num poema que lhe dedica aquando da sua morte, em 1948, inserto no *Diário IV*.⁴⁴⁴

Dos dois irmãos que teve, José emigrou para o Brasil, onde ficou; já Maria se converteu numa espécie de matriarca, assumindo, na aldeia natal, a liderança da casa de lavoura, depois da morte dos pais. Com ela manteve o poeta uma relação de estreita cumplicidade.⁴⁴⁵

Depois de fazer a instrução primária na escola de S. Martinho de Anta, vai para o Porto, durante um ano, como criado de servir, tendo, depois, o mesmo destino de muitas crianças menos abonadas da região— o Seminário de Lamego.⁴⁴⁶

Aí ingressa, em 1918, ficando apenas um ano. Resulta dessa estada um profundo conhecimento dos textos bíblicos que os títulos das suas obras *A Criação do Mundo* ou *O Outro Livro de Job*, entre outros, denunciam.⁴⁴⁷

Mas a falta de vocação sacerdotal era manifesta. É assim que, aos 13 anos, em 1920, parte para o Brasil, onde trabalha durante cinco anos na fazenda do tio, estado de Minas Gerais.⁴⁴⁸

Este, que ganhou a vida com grande tenacidade e não menor abnegação, também não poupa a sacrifícios e, desde capinar café até laçar cobras venenosas ou fazer a escrita da fazenda, tudo decorre a seu cargo.⁴⁴⁹

Os anos de adolescência no Brasil (*O Segundo Dia d'A Criação do Mundo*) foi um tempo de aprendizagem e descoberta: de uma natureza tropical e pujante, desmesurada, tão diferente da natureza familiar da infância; de uma geografia física com horizontes também mais amplos; de uma geografia humana com as suas classes sociais e os seus tipos; de outras crenças e superstições, arreigadas no imaginário das gentes do “terreiro”; de um saber popular feito de histórias, feitiços e assombrações; da maldade humana, incarnada na figura de tia, verdadeira imagem de megera; do sofrimento e do “medo de me ver sozinho no mundo”, longe da grande família rural de “Agarez”; do amor e do sexo.⁴⁵⁰

E também da liberdade individualmente conquistada: “Quando a cancela do terreiro me batia atrás das costas, então é que a vida começava. (...) E aquele pedaço de Minas parecia um recanto no paraíso”.⁴⁵¹

Esta estadia no Brasil proporciona-lhe experiências de vida merecedoras de sistemáticas alusões ao longo da obra.⁴⁵²

⁴⁴³ Idem, *ibid.*

⁴⁴⁴ Idem, *ibid.*

⁴⁴⁵ Idem, *ibid.*, p. 4.

⁴⁴⁶ Idem, *ibid.*

⁴⁴⁷ Idem, *ibid.*

⁴⁴⁸ Idem, *ibid.*

⁴⁴⁹ Idem, *ibid.*

⁴⁵⁰ Rocha, *op. cit.*, p. 44-45.

⁴⁵¹ Idem, *ibid.* p. 45.

⁴⁵² Leão, *op. cit.*, p. 4-5.

Aí, frequenta, em 1924, o Ginásio Leopoldinense e, em 1925, regressa a Portugal, onde vai continuar os estudos, pagos pelo tio como forma de recompensa dos cinco anos de trabalho na Fazenda de Santa Cruz.⁴⁵³

Concluiu o curso dos liceus em três anos e matricula-se na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra que frequenta entre 1928 e 1933, habitando uma república de estudantes— Estrela do Norte—, onde desenvolveu amizades que se perpetuaram.

Em 1928 publica a sua primeira obra em verso, *Ansiedade*, que acaba por retirar do mercado e, entre 1929 e 1930, é chamado a colaborar na revista *Presença*, dirigida por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca.⁴⁵⁴

A passagem por esta revista, ainda que breve, foi determinante na sua formação literária, propiciando-lhe o contato com a obra de escritores estrangeiros e despertando-lhe o fascínio pela 7ª Arte, se bem que a sua independência e o seu antiacademismo o fizessem rapidamente dela dissidir.⁴⁵⁵

Lança-se então com Branquinho da Fonseca, na aventura efémera da revista *Sinal* (um número único), de marcadas influências presencistas, e recomeça a sua publicação individual: *Rampa*⁴⁵⁶

(1930), ainda sob a chancela da «Presença», e, em edições de autor, *Pão Azimo* (1931), *Tributo* (1931) e *Abismo* (1932).⁴⁵⁷

Terminado o curso de Medicina, Adolfo Rocha regressa a S. Martinho e exerce, depois, como clínico geral, em Vila Nova de Miranda do Corvo.⁴⁵⁸

Em 1934 publica, já com o pseudónimo Miguel Torga, *A Terceira Voz*. Miguel, como Cervantes e Unamuno, duas referências da cultura ibérica; Torga, como urze resistente da sua terra transmontana.⁴⁵⁹

O Outro livro de Job vê a luz em 1936, ano em que, juntamente com Albano Nogueira, funda a revista *Manifesto*, onde colaboram, entre outros, Vitorino Nemésio, António Madeira, Joaquim Namorado e Fernando Lopes Graça, e que se afasta já do esteticismo individualista da *presença*, apontando para uma reflexão sobre o papel dos intelectuais e artistas na sociedade. A publicação termina com problemas com a Censura, sendo o seu último número (o quinto) constituído apenas por textos de Miguel Torga.⁴⁶⁰

Entretanto, em 1937, saem *O Primeiro Dia* e *O Segundo Dia* d' *A Criação do Mundo* e, em 1938, *O Terceiro Dia*.⁴⁶¹

Termina, em Coimbra, a especialidade em otorrinolaringologia e começa as suas viagens— por enquanto só pela Europa—, que nunca mais deixaria de fazer, como se estas

⁴⁵³ Idem, *ibid.*, p. 5.

⁴⁵⁴ Idem, *ibid.*

⁴⁵⁵ Idem, *ibid.*

⁴⁵⁶ Idem, *ibid.*

⁴⁵⁷ Idem, *ibid.*

⁴⁵⁸ Idem, *ibid.* p. 6.

⁴⁵⁹ Idem, *ibid.*

⁴⁶⁰ Idem, *ibid.*

⁴⁶¹ Idem, *ibid.*

fossem mais do que complemento na sua formação de homem e poeta observador da realidade.⁴⁶²

Corre o ano de 1939, e fixa residência em Leiria, onde exerce profissão. Não perde, todavia, o contato com Coimbra, onde se desloca todos os fins-de-semana.⁴⁶³

Assim, colabora na *Revista de Portugal* dirigida pelo seu amigo Vitorino Nemésio, em casa de quem conhece a belga Andrée Crabbé, sua mulher.⁴⁶⁴

Em 1936 é ano do início da Guerra Civil de Espanha. O conflito entre nacionalistas e republicanos deixou em Torga um profundo cariz interior. Na sangrenta luta fratricida jogavam-se todos os ideais revolucionários da sua geração e das gerações mais jovens.⁴⁶⁵

Por isso são recorrentes as referências a este triste episódio da humanidade em várias de suas publicações— *A Criação do Mundo, Diário, Novos Contos da Montanha, Poemas Ibéricos...*⁴⁶⁶

É por esta altura que publica *O Quarto Dia d'A Criação do Mundo*, onde verte amargas reflexões sobre esta guerra fratricida. O livro é apreendido e Miguel Torga é preso no Aljube.⁴⁶⁷

A sua detenção é acompanhada pela solidariedade dos seus amigos leirienses. Aí compõe, em 1940, «Ariane» poema de intervenção e resistência.⁴⁶⁸

Posto em liberdade nesse mesmo ano, casa com Andrée Crabbé, publica os contos *Bichos* e fixa residência em Coimbra, numa modesta casa sita à Estrada da Beira, onde são frequentes as tertúlias com intelectuais como Eugénio de Andrade, Ruben A., Ribeira Couto.⁴⁶⁹

As suas impressões desta cidade, com a qual sempre foi exigente, encontram-se plasmadas ao longo de toda a obra e, particularmente, no volume *Portugal* (1950).⁴⁷⁰

Aberto consultório no Largo da Portagem, 45, aí exerce a sua profissão— não só de otorrinolaringologista, mas, conforme as necessidades, de pediatra, ortopedista, psiquiatra...—escreve e recebe amigos intelectuais durante mais de cinquenta anos.⁴⁷¹

Um dos anos mais férteis da sua produção literária é 1941. Publica *Diário I*, o volume de teatro *Terra Firme, Mar* e a coletânea de contos *Montanha*.⁴⁷²

Desta, apreendida pela Censura, é feita uma edição em 1955 no Rio de Janeiro com o nome *Contos da Montanha*, que cautelosamente circula em Portugal. Neste mesmo ano profere, no Segundo Congresso Transmontano, a conferência «Um Reino Maravilhoso.»⁴⁷³

⁴⁶² Idem, *ibid.*

⁴⁶³ Idem, *ibid.*, p. 7.

⁴⁶⁴ Idem, *ibid.*

⁴⁶⁵ Rocha, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁶⁶ Leão, *op., cit.*, p. 7.

⁴⁶⁷ Idem, *ibid.*

⁴⁶⁸ Idem, *ibid.*

⁴⁶⁹ Idem, *ibid.* p. 8.

⁴⁷⁰ Idem, *ibid.*

⁴⁷¹ Idem, *ibid.*, p. 8-9.

⁴⁷² Idem, *ibid.*, p. 9.

⁴⁷³ Idem, *ibid.*

Continua a publicar, sempre em edições de autor, de aspeto austero e frio, por razões económicas mais dos leitores do que propriamente suas, seguindo-se *Rua* (1942), *Lamentação*, *Diário II* e *O Senhor Ventura* (1944), *Vindima* (1945), *Odes* e *Diário III* (1946).⁴⁷⁴

Em 1947, vê a sua mulher, por ordem de Oliveira Salazar, ser demitida do cargo de professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e publica o poema dramático *Sinfonia*. O ano seguinte é o da morte de sua mãe, dando disso conta num belo poema do *Diário*.⁴⁷⁵

Envolve-se no projeto, abortado pela Censura, do lançamento da revista *Rebate*. Publica *Nihil Sibi* (1948), a peça de teatro *O Paraíso* e o *Diário IV* (1949) e *Cântico do Homem* (1950), que, juntamente com *Orfeu Rebelde* (1958), detém os poemas de maior intervenção e resistência.⁴⁷⁶

A paixão pela caça e pelas viagens, muito em especial em Portugal, de que o livro homónimo dá conta, as idas anuais às termas do Gerês, as peregrinações cíclicas a S. Martinho de Anta são gostos simples deste homem que vive a vida com igual simplicidade.⁴⁷⁷

Todavia, não descarta as viagens além-fronteiras e, em 1950, faz um périplo de automóvel pela Itália e, em 1953, um cruzeiro pela Grécia e Turquia com Fernando Vale, o médico de Arganil, amigo de todas as horas e, também ele, opositor ao regime de Salazar.⁴⁷⁸

As suas obras começam, então, a ser traduzidas em inglês.⁴⁷⁹

As publicações sucedem-se: *Pedras Lavradas* e *Diário V* (1951), *Alguns Poemas Ibéricos* (1952) e *Diário VI* (1953). É precisamente em 1953 que passa a morar na Rua de Fernando Pessoa, 3.⁴⁸⁰

Em 1954 revisita com a mulher o Brasil, nomeadamente os locais onde passou a sua adolescência e divulga a sua terra, através da conferência «Trás-os-Montes no Brasil».⁴⁸¹ Recusa o prémio comemorativo da morte de Garrett, do Ateneu Comercial do Porto, oferecendo dinheiro a esta instituição para que invista nas publicações de jovens poetas.⁴⁸²

Nasce, no ano seguinte, a sua única filha—Clara— e publica os ensaios *Traço de União*, a que segue o *Diário VII*, em 1956, ano do falecimento do seu pai.⁴⁸³

Edita ainda *Orfeu Rebelde* (1958) e vê a sua peça de teatro *Mar* ser representada pelo Teatro Experimental do Porto, com encenação de António Pedro.⁴⁸⁴

Neste mesmo ano, aquando da realização das bodas de prata do seu curso, é-lhe promovida uma homenagem, levada a cabo a 7 de Dezembro, na antiga república Estrela do Norte, onde é descerrada uma lápide.⁴⁸⁵

⁴⁷⁴ Idem, *ibid.*

⁴⁷⁵ Idem, *ibid.*

⁴⁷⁶ Leão, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷⁷ Idem, *ibid.*

⁴⁷⁸ Idem, *ibid.*

⁴⁷⁹ Idem, *ibid.*

⁴⁸⁰ Idem, *ibid.*, p. 10-11.

⁴⁸¹ Idem, *ibid.* p. 11.

⁴⁸² Idem, *ibid.*

⁴⁸³ Idem, *ibid.*

⁴⁸⁴ Idem, *ibid.*

⁴⁸⁵ Idem, *ibid.*

As reuniões de curso sucedem-se e os discursos que Torga nelas proferiu vão sendo publicados nos volumes do *Diário*.⁴⁸⁶

Vê o *Diário VIII* (1959) ser apreendido pela Censura e o seu nome proposto e apoiado com entusiasmo para o Prémio Nobel que, lamentavelmente, ele, como outros, nunca chegaria a receber.⁴⁸⁷

Publica *Câmara Ardente* (1962), *Diário IX* (1965) e *Poemas Ibéricos*. A peça *Mar é agora* (1966) representada pelo Teatro Experimental de Cascais, numa encenação de Carlos Avilez, com cenários de Almada Negreiros.⁴⁸⁸

A propositura ao Nobel é apoiada por escritores, artistas plásticos, músicos, médicos, professores e jornalistas portugueses e estrangeiros.⁴⁸⁹

Intervém no Colóquio Internacional Comemorativo do Centenário da Abolição da Pena de Morte em Portugal com a conferência «Pena de Morte», posteriormente inserta no *Diário X* (1968), que também regista os acontecimentos da Primavera de Praga e os de Maio de 68.⁴⁹⁰

Assumindo-se contra a situação política subscreve o manifesto «Dos escritores ao País», onde a liberdade é reclamada.⁴⁹¹

Participa no II Congresso Republicano em Aveiro e recusa o Grande Prémio Nacional de Literatura por ser outorgado pelo regime, aceitando, todavia, o Prémio Literário *Diário de Notícias*.⁴⁹²

Sempre vigiado pela PIDE, visita Angola e Moçambique e publica o *Diário XI* (1973).⁴⁹³

Começa, com a revolução de 25 de abril de 1974, a participar, não sem um certo ceticismo, em manifestações e comícios ligados ao Partido Socialista, onde discursa, ainda que se assumia sempre como independente— a mesma independência que pauta a sua criação literária.⁴⁹⁴

Passados que são trinta e cinco anos da publicação de *O Quarto Dia d'A Criação do Mundo*, surge *O Quinto Dia*, que privilegia a sua experiência na prisão.⁴⁹⁵

Enfim, parece que Torga é final e abertamente conhecido, também pelos prémios que lhe são atribuídos, a saber: Prémio Nacional de Poesia das Bienais de Knokke-Heist (1977), Prémio Morgado de Mateus (1989), Prémio Montaigne (1981), Prémio Camões (1989), Prémio Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores (1992), Prémio Figura do Ano da Associação dos Correspondentes da Imprensa Estrangeira (1992), Prémio Écureuil de Literatura Estrangeira do Salão do Livro de Bordéus (1992) e o Prémio da Crítica do Centro Português da Associação Internacional dos Críticos Literários (1993).⁴⁹⁶

⁴⁸⁶ Idem, *ibid.*

⁴⁸⁷ idem, *ibid.*

⁴⁸⁸ idem, *ibid.*, 11-12.

⁴⁸⁹ Rocha, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁹⁰ Leão, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹¹ Idem, *ibid.*

⁴⁹² Idem, *ibid.*

⁴⁹³ Idem, *ibid.*

⁴⁹⁴ Idem, *ibid.*

⁴⁹⁵ Idem, *ibid.*

⁴⁹⁶ Idem, *ibid.*, p. 13.

As distinções, provenientes de instituições várias, de igual modo se multiplicam.⁴⁹⁷

Assim, é homenageado por: Fundação Calouste Gulbenkian (1978), Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1979), Rotary Clube de Leiria (1980), Goethe Institut de Coimbra (1990), Conselho Distrital de Coimbra da Ordem dos Advogados (1994).⁴⁹⁸

Várias são também as adaptações da sua obra: Sinde Filipe realiza uma curta-metragem baseada no conto «O Leproso» (1975) e uma adaptação cinematográfica de «O Milagre» (1978); de «Natal» (1980) e d'«O Vinho» (1988) são feitas adaptações televisivas, e o grupo de teatro O Bando leva à cena uma notável adaptação d' *Os Bichos* (1990).⁴⁹⁹

Miguel Torga colabora ainda no filme *Eu, Miguel Torga*, rodado em Trás-os-Montes e Coimbra, realizado para a Televisão por João Roque.⁵⁰⁰

Grava também um disco, *Oitenta Poemas*, comemorativo dos seus 80 anos. A RTP 2 dedica-lhe, em 1994, o programa *Artes e Letras*, onde projeta o documentário, realizado por Jorge Campos, *Torga*.⁵⁰¹

Duas universidades promovem congressos internacionais em sua homenagem: Universidade de Massachusetts (1992) e Universidade Fernando Pessoa, no Porto (1994). Destes congressos editaram-se atas que muito contribuíram para os estudos da poética torguiana.⁵⁰²

Paralelamente, continua a escrever e assim publica: *Fogo Preso* (1993), *Diário XII* (1977), *O Sexto Dia d'A Criação do Mundo* e *Antologia Poética* (1981), *Diário XIII* (1982), *Diário XIV* (1987), *Diário XV* (1990), *Diário XVI* (1993).⁵⁰³

Continua também a viajar: idas periódicas ao Gerês e a S. Martinho de Anta, visita ao México (1984) e aos Açores (1989).⁵⁰⁴

É, no entanto, uma deslocação a Macau (1987), onde profere a conferência «Camões», que mais pormenorizadas referências merece no *Diário*. De regresso passa por Cantão, Hong Kong e Goa, onde, com mágoa, mal vislumbra a presença portuguesa.⁵⁰⁵

Em 1978, mais uma vez, é proposto ao Prémio Nobel, com o apoio de personalidades destacadas da vida intelectual portuguesa e estrangeira. O Prémio Nobel de Literatura de 1977 Vicente Pío Marcelino Cirilo Aleixandre y Merlo foi um dos apoiantes desta segunda propositura, que infelizmente não chega a obter.⁵⁰⁶

⁴⁹⁷ Idem, *ibid.*

⁴⁹⁸ Idem, *ibid.*

⁴⁹⁹ Idem, *ibid.*

⁵⁰⁰ Idem, *ibid.* p. 14.

⁵⁰¹ Idem, *ibid.*

⁵⁰² Idem, *ibid.*

⁵⁰³ Idem, *ibid.*

⁵⁰⁴ Idem, *ibid.*

⁵⁰⁵ Idem, *ibid.*

⁵⁰⁶ Rocha, *op. cit.*, p. 129.

Familiarizado, mas não conformado com a doença que há vários anos o consome, testemunhada especialmente no comovente *Diário XVI*, Miguel Torga morre em Coimbra a 17 de janeiro de 1995.⁵⁰⁷

Sendo sepultado no cemitério de S. Martinho de Anta, a «terra onde têm raízes, os versos» que escreveu.⁵⁰⁸

III.4. *O Outro Livro de Job*

Miguel Torga estende-se pelos mais diversos géneros literários, mas a poesia religiosa é o foco deste trabalho.

Em *O Outro Livro de Job*, o sujeito poético de Torga encontra-se numa mistura de aceitação e negação divina. Job é incorporado como homem justo, é o centro das coisas e não se percebem as suas desgraças. A culpabilidade exagerada do seu sofrimento, fomentado pelos “três amigos de Job”, em quase nada ajudam.

O poeta tenta a todo custo salvá-lo “como tinha prometido”, mas sabe que o seu papel está “Além” das suas capacidades. Job passa a ser para o poeta, a representação fiel de sofrimento e vitória. O poeta reveste-o de várias lamentações: não uma, nem duas, mas três.

O poeta não consegue fixar-se num único relato, expande as suas leituras para a “criação”, trazendo as personagens de Adão, Eva, passa pelas “chagas” do Lázaro, culminando-as em Moisés.

A escolha de Job para o título desta obra é um mistério, mas pode haver uma explicação. Repare-se que o poeta cita outras personagens ao longo da obra, mas ainda insiste no mesmo “servo” Job.

Quais quer que sejam os “outros motivos tão ocultos” da sua escolha, o certo é que o poeta traz uma alternância para a releitura sagrada do *Livro de Job*.

Devemos nós indagar com um simples nome? De modo algum. Mas queria o sujeito poético de Torga trazer-nos um “Romance” em forma de poesia? Como uma “Serenata em dó maior”? Pelo “sim ou não”, nunca saberemos.

Mas “por causa de minha fé”, “e de mim” sobre tudo, “a noite prolongou-se e desdobrou-se” como uma “lápide” que vira “notícia” como a “fábula do servo de Deus” e eu “me confesso de ser eu/para dizer que sou eu/ aqui diante de mim”, insistindo mais uma vez no *Outro Livro de Job* e assim, por dizer, tenho a “missão cumprida”.

O poeta encerra um conjunto de paralelismos, variação de estrófica, em alguns casos há rimas e em outros os versos são livres, a regularidade/irregularidade métrica, a culpabilidade, o desamparo, a ansiedade e a esperança perfazem o novo Job que “não está nos Evangelhos/ mas é”.

⁵⁰⁷ Leão, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰⁸ Idem, *ibid.*

III.5. José Saramago

José Saramago nasce a 16 de novembro de 1922. É um dos vultos mais importantes do atual panorama literário português.⁵⁰⁹

A casa de terra batida dos avós, camponeses humildes e analfabetos, ficava numa aldeia perdida no meio do Ribatejo.⁵¹⁰

A água furtada de um sexto andar lisboeta, onde vivia com os pais e havia apenas dois livros, contava com um guia de conversão de português-francês e a *Toutinegra do Moinho*, de Émile de Richebourg.⁵¹¹

Seus pais chamavam-se José de Sousa e Maria da Piedade.⁵¹²

Entre o fim dos anos 20 e 1933, o pequeno José levou a cabo a escolaridade básica, carregando as velhas ardósias e lousas que as crianças usavam nessa época. Num estabelecimento particular da Rua Morais Soares, antes mesmo de entrar no ensino oficial, aprendeu as primeiras letras. Na Escola Primária da Rua Martens Ferrão e na Escola Primária do Largo do Leão, fez desde a primeira à quarta classe. Naquela apenas ficou um ano letivo, o de 1930-1931.⁵¹³

A memória associada aos idos da escola primária remonta ao próprio ato da matrícula no estabelecimento da Rua Martens Ferrão e concerne ao conhecido incidente onomástico que fez passar o menino José de Sousa a José de Sousa Saramago.⁵¹⁴

Até à apresentação obrigatória da certidão de nascimento para efeitos de inscrição na primeira classe, ninguém tomara conhecimento de tal equívoco. Por várias vezes, o escritor explicaria o caso.⁵¹⁵

Nas *Pequenas Memórias*, escreve:

Que esse Saramago não era um apelido do lado paterno, mas sim a alcunha por que a família era conhecida na aldeia. Que indo o meu pai declarar no Registo Civil da Golegã o nascimento do segundo filho, sucedeu que o funcionário (chamado ele Silvino) estava bêbado (por despeito, disse o acusaria sempre meu pai) e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém se tivesse apercebido da onomástica fraude, decidi por conta e risco acrescentar Saramago ao lacónico José de Sousa que o meu pai pretendia que eu fosse.⁵¹⁶

Com razão terá o pai ficado aborrecido com semelhante descoberta, visto tal apodo remeter para uma espécie de erva ruim que nasce espontaneamente nos campos e equivaler a denegrimiento da família entre os vizinhos da aldeia natal.⁵¹⁷

⁵⁰⁹ Maria Alzira Seixo, *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987, p. 3.

⁵¹⁰ João Marques Lopes, *Biografia—José Saramago*, Lisboa, Guerra e Paz Editores, 2010, p. 11.

⁵¹¹ Idem, *ibid.*

⁵¹² Toda a informação sobre o autor está disponível na autobiografia, a ser confirmada na Fundação José Saramago, localizada em Lisboa, casa dos Bicos, rua dos Bacalhoeiros, ou pelo portal www.josesaramago.org.org/autobiografia-de-jose-saramago. Acesso a 14 de outubro de 2017.

⁵¹³ Lopes, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹⁴ Idem, *ibid.*

⁵¹⁵ Idem, *ibid.*, p. 17.

⁵¹⁶ Idem, *ibid.*

⁵¹⁷ Idem, *ibid.*

Este é um caso raro em que o filho passa o sobrenome ao pai. Apesar da revolta de José de Sousa, na época, esperamos que não tenha percebido tarde que Saramago só podia ser Saramago e nunca um Sousa.

Saramago, por volta dos dezasseis anos, terá sido arraigado com o hábito de frequentar as bibliotecas, e a sua favorita foi indiscutivelmente a Biblioteca Municipal do Palácio das Galveias, ao Campo Pequeno, inaugurada em 1931 e ainda hoje em atividade.⁵¹⁸

José Saramago aprendeu a ser escritor cultivando o «difícilíssimo ato de escrever» que de si mesmo e de outros, antes dele, herdou, com a desenvolvida noção de que assim tem que ser. A verdade é que Saramago, como escritor, não vem propriamente do nada.⁵¹⁹

Como o autor afirmava:

em cada momento em que estava a escrever um livro ou em que o publicava, eu tinha sido um escritor ou estava a ser escritor. Mas isto não me transformava em escritor. Encontro-me escritor quando a partir de *Levantando do Chão*, mas sobretudo a partir de *Memorial do Convento*, descubro que tenho leitores
E foi a existência dos leitores (de muitos leitores) e de certo modo também uma pressão não quantificável, mas que eu poderia imaginar que resultava do interesse desses leitores, que me levou a continuar a escrever.⁵²⁰

Atingindo o clamoroso êxito, publica *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *A Jangada de Pedra* (1986) prolongando-lhe a celebridade e tornando-o autor consagrado.⁵²¹

A sua obra é muito mais vasta, e a glória alcançada possibilitou a reedição dos restantes livros que a compõem, o que nos torna hoje possível lançar um olhar de conjunto sobre uma carreira literária bastante reveladora quanto a questões fundamentais que se colocam à atividade dos escritores: relação entre talento, trabalho e maturidade; relação entre condições económicas e aperfeiçoamento do trabalho literário; articulação do empenhamento político com uma visão integrativa do mundo esteticamente qualificada.⁵²²

Com efeito, José Saramago não é uma revelação destes tempos mais recentes: tendo publicado em 1947 o seu primeiro romance, *Terra do Pecado*, que encara como mera curiosidade da sua atividade profissional.⁵²³

Só esporadicamente publica até 1966, ano em que aparece a sua primeira coletânea de poesia, *Os Poemas Possíveis*, e que pode ser considerado como o início verdadeiramente elaborado de uma carreira literária que desde logo se afirma com uma regularidade impressionante.⁵²⁴

⁵¹⁸ Idem, *ibid.*, p. 26.

⁵¹⁹ *Doutoramento Honoris Causa de José Saramago*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.

⁵²⁰ Quando perguntado por Carlos Reis se “Hoje em dia é um escritor profissional. É bom ser escritor profissional?”

Cf., Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Porto, Porto Editora, 2015, p.46.

⁵²¹ Seixo, *op. cit.*, p. 3.

⁵²² Idem, *ibid.*

⁵²³ Idem, *ibid.*, p. 4.

⁵²⁴ Idem, *ibid.*

Assim, dos anos 68-69 datam as crónicas, publicadas em *A Capital*, que em 1971 irão constituir *Deste Mundo e do Outro*, tendo dado a lume um ano antes o segundo livro de poesia: *Provavelmente Alegria*.⁵²⁵

A prática da crónica, que segundo opinião do próprio autor, adquire uma importância fundamental no conspecto da sua obra completa (tanto em termos de temário como como de conceção e prosseguimento do exercício verbal).⁵²⁶

Em 1973, publica *A Bagagem do Viajante* (repositório de textos aparecidos em *A Capital* e *Jornal do Fundão*), e, em 1974, escritos de tipo idêntico reunidos sob o nome *As Opiniões que o DL Teve*, anteriormente publicados como editoriais no *Diário de Lisboa*.⁵²⁷

Aos quais se seguem *Os Apontamentos*, livro que, em 1976, reúne em volume as intervenções escritas de Saramago durante os oito meses em que foi diretor-adjunto no *Diário de Notícias*, do 11 de março ao 25 de novembro de 1975.⁵²⁸

É aliás durante este período, crucial da sua maturação socio-literária e estética de autor, que surge um texto peculiaríssimo por ele mesmo considerado de poesia mas que, poderíamos integrar no domínio da ficção: *O Ano de 1993*, publicado em 1975.⁵²⁹

É, aliás, na sequência desta publicação que Saramago-predominantemente-cronista se transforma em Saramago-predominantemente-romancista.⁵³⁰

Entretanto, publica *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977, conhecendo breves passagens pelo conto: *Objeto Quase*, 1978, e *Poética dos Cinco Sentidos*, 1979.⁵³¹

Nesta altura, desenvolve-se o gosto do escritor pelo teatro com a publicação de *A Noite*, a que se seguirão *Que Farei com este Livro* e *A Segunda Vida de Francisco de Assis*.⁵³²

Em 1981 que publica *Viagem a Portugal*.⁵³³

De 1982-1983, publica *Memorial do Convento*, por muitos, considerada a sua obra prima. Com mais de 50 mil exemplares vendidos em apenas dois anos, o livro torna-se best-seller e é igualmente acolhido com entusiasmo por quase toda a crítica literária como também os prémios literários do Pen Club e do Município de Lisboa.⁵³⁴

Em 8 de agosto de 1982, ocorre o falecimento da mãe do escritor, e surgem traduções alemã e russa de *Levantado do Chão*.⁵³⁵

Em 1983-1984, publica *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). O romance receberia o Prémio Dom Dinis, da Fundação Casa de Mateus, e do PEN Club Português.⁵³⁶

É premiado pelo conjunto da obra pelo Centro Português de Críticos Literários.⁵³⁷

⁵²⁵ Idem, *ibid.*

⁵²⁶ Idem, *ibid.*

⁵²⁷ Idem, *ibid.*

⁵²⁸ Idem, *ibid.*

⁵²⁹ Idem, *ibid.*, p. 4-5.

⁵³⁰ Idem, *ibid.* p. 5.

⁵³¹ Idem, *ibid.*

⁵³² Idem, *ibid.*

⁵³³ Idem, *ibid.*

⁵³⁴ Lopes, *op. cit.*, p. 163.

⁵³⁵ Idem, *ibid.*

⁵³⁶ Idem, *ibid.*, p. 164.

⁵³⁷ Idem, *ibid.*

Tradução italiana do *Memorial do Convento* marca a entrada de Saramago neste país.⁵³⁸

1985-1986: durante este período, sai o romance *A Jangada de Pedra* com uma tiragem invulgar de 40.000 exemplares.⁵³⁹

Primeira tradução em castelhano de uma obra de Saramago com *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.⁵⁴⁰

Primeira tradução em inglês de uma obra de Saramago com *Memorial do Convento* pela editora estado-unidense Harcourt Brace.⁵⁴¹

Nesta época, Saramago intensifica o ritmo de conferências, colóquios e apresentações no estrangeiro.⁵⁴²

Saramago e Isabel da Nóbrega terminam a sua relação. Meses depois, a 14 de junho de 1986, conhece a jornalista espanhola Pilar del Río com a qual viria a casar.⁵⁴³

De 1987 a 1989, lançamento da peça *A Segunda Vida de Francisco Xavier*.

Publica o romance *História do Cerco de Lisboa* (1989).⁵⁴⁴

Recebe o primeiro prémio internacional em Itália com *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.⁵⁴⁵

A 29 de outubro de 1988, Saramago casa com Pilar del Río.⁵⁴⁶

Primeira obra inteiramente dedicada a Saramago: *O Essencial sobre José Saramago*, da reputada professora universitária Maria Alzira Seixo (1987).⁵⁴⁷

De 1990 a 1994, publica *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Em abril de 1992, o Governo do PSD veta a candidatura do romance para o Prémio Literário Europeu.⁵⁴⁸

Segundo Sousa Lara, da Secretaria de Estado da Cultura então dirigida por Santana Lopes, o livro seria ofensivo para o catolicismo do povo português. A polémica chega ao Parlamento nacional e às mais altas instâncias da Comunidade europeia.⁵⁴⁹

Que fique claro que Saramago:

no tenía ningún problema con la religión, él respetaba profundamente cualquier persona que tuviera una fe, no respetava nada las misiones, si era católica, la evangélica, musulmana, porque dijo que las religiones siempre intentan hacer un lavado de cerebro. Si una persona vive una espiritualidad, óptimo, maravilloso.⁵⁵⁰

O livro ganha o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, que era o mais importante de quantos eram dados em Portugal para uma única

⁵³⁸ Idem, *ibid.*, p. 164.

⁵³⁹ Idem, *ibid.*

⁵⁴⁰ Idem, *ibid.*

⁵⁴¹ Idem, *ibid.*, p. 163.

⁵⁴² Idem, *ibid.*

⁵⁴³ Idem, *ibid.*

⁵⁴⁴ Idem, *ibid.*

⁵⁴⁵ Idem, *ibid.*

⁵⁴⁶ Idem, *ibid.*, p. 164.

⁵⁴⁷ Idem, *ibid.*

⁵⁴⁸ Idem, *ibid.* p. 165.

⁵⁴⁹ Idem, *ibid.*

⁵⁵⁰ Pilar del Río, na conversa referida na página 66.

obra e para o qual há dez anos o nome de Saramago aparecia recorrentemente entre os favoritos.⁵⁵¹

O escritor aceita renitentemente o prémio e doa o montante do mesmo para o envio de livros para a África lusófona.⁵⁵²

A convite da municipalidade alemã de Munster, escreve e publica a peça *In Nomine Dei* (1993).⁵⁵³

Em 1994, começa a editar os *Cadernos de Lanzarote*. Entre 1994 e 1998, o escritor editará os cinco volumes deste diário, importante para compreender a sua biografia e obra.⁵⁵⁴

Em maio de 1990, Azio Corghi estreia uma versão para ópera do *Memorial do Convento* no Teatro alla Scala de Milão.⁵⁵⁵

Em fevereiro de 1993, vai viver para a ilha canária de Lanzarote, em Espanha.⁵⁵⁶

Em 1992 e 1993, recebe dois prémios literários em Itália e um em Inglaterra.⁵⁵⁷

De 1995 a 1998, publica *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), cujo registo alegórico e profundamente pessimista inaugura um novo ciclo na sua obra.⁵⁵⁸

Nesse mesmo ano de 1995, ganha o Prémio Camões pelo conjunto da obra.⁵⁵⁹

Publica *Todos os Nomes* (1997).⁵⁶⁰

A partir de 1995, o seu nome começa a circular insistentemente como provável vencedor do Nobel. Em 1997, fontes da Real Academia Sueca asseguram que a decisão final esteve entre o vencedor Dario Fo e o próprio Saramago.⁵⁶¹

Em outubro de 1998, Saramago ganha o Prémio Nobel da Literatura, tornando-se o primeiro e até ao momento o único escritor de língua portuguesa a obter a distinção.⁵⁶²

Em consequência da atribuição do Prémio Nobel, a sua atividade pública viu-se incrementada. Viajou pelos cinco continentes, oferecendo conferências, recebendo graus académicos, participando em reuniões e congressos, tanto de carácter literário como social e político, mas, sobretudo, participou em ações reivindicativas da dignificação dos seres humanos e do cumprimento da Declaração dos Direitos Humanos pela consecução de uma sociedade mais justa, onde a pessoa seja prioridade absoluta, e não o comércio ou as lutas por um poder hegemónico, sempre destrutivas.⁵⁶³

Entre 1999-2004, em 1999 publica *Folhas Políticas (1976-1998)*. Lançamento de *A Caverna* (2000), o primeiro romance do autor após o Nobel. Sai *O Homem Duplicado* (2002).⁵⁶⁴

⁵⁵¹ Lopes, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁵² Idem, *ibid.*

⁵⁵³ Idem, *ibid.*

⁵⁵⁴ Idem, *ibid.*

⁵⁵⁵ Idem, *ibid.*

⁵⁵⁶ Idem, *ibid.*

⁵⁵⁷ Idem, *ibid.*

⁵⁵⁸ Idem, *ibid.*, p. 166.

⁵⁵⁹ Idem, *ibid.*

⁵⁶⁰ Idem, *ibid.*

⁵⁶¹ Idem, *ibid.*

⁵⁶² Idem, *ibid.*

⁵⁶³ *Autobiografia de José Saramago*, disponível em <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>. Acesso a 20 de novembro de 2017.

⁵⁶⁴ Lopes, *op. cit.*, p. 166.

Dá à estampa *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) numa tiragem inicial de 100.000 exemplares, problematizando aí o esgotamento da democracia formal sequestrada pelo poder económico internacional.⁵⁶⁵

Em 1999, o autor recusa um doutoramento *honoris causa* no estado brasileiro do Pará, pois considera que o governo do mesmo reprime os camponeses do MST.⁵⁶⁶

Em abril de 2003, em artigo publicado no jornal espanhol *El País*, Saramago critica duramente o regime cubano devido ao fuzilamento de três cidadãos que haviam sequestrado um barco para rumar aos EUA e a processos jurídico-políticos dúbios contra mais de setenta dissidentes anticastistas.⁵⁶⁷

Entre 2005-2009, publica o romance *As Intermittências da Morte* (2005).⁵⁶⁸

Num ato que reúne mais de 2000 pessoas na sua aldeia natal, a Azinhaga, Saramago lança o livro *As Pequenas Memórias*, onde rememora a sua vida até à idade de catorze anos.⁵⁶⁹

A 29 de junho de 2007 cria-se em Lisboa a Fundação José Saramago que assume, entre os seus objetivos principais, a defesa e a divulgação da literatura contemporânea, a defesa e a exigência de cumprimento da Carta dos Direitos Humanos, além da atenção que devemos, como cidadãos responsáveis, ao cuidado do meio ambiente.⁵⁷⁰

A exposição «La Consistencia de los Sueños» é inaugurada em 20 de novembro de 2007 na Fundação César Manrique, em Lanzarote, sendo a mais importante exposição acerca do escritor e trazendo mesmo algumas novidades atinentes à obra do jovem Saramago. Em 2008 e 2009, seria apresentada em Lisboa e São Paulo. Sai o romance *A Viagem do Elefante* (2008) e a versão cinematográfica de *Ensaio sobre a Cegueira*, pelo brasileiro Fernando Meireles (2008). Publica o romance *Caim* (2009).⁵⁷¹

Depois, foram publicados *Claraboia* (concluído em 1953 e publicado em 2011) e *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas* (2014), romance incompleto que começou a escrever em 2010.⁵⁷²

José Saramago morreu no dia 18 de Junho de 2010 nos braços de sua esposa: “tuvo una muerte fantástica, si es que alguna muerte puede ser fantástica.”⁵⁷³

⁵⁶⁵ Idem, *ibid.*

⁵⁶⁶ Idem, *ibid.*

⁵⁶⁷ Idem, *ibid.*, p. 167.

⁵⁶⁸ Idem, *ibid.*

⁵⁶⁹ Idem, *ibid.*

⁵⁷⁰ *Autobiografia de José Saramago*, disponível em <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>. Acesso a 20 de novembro de 2017.

⁵⁷¹ Lopes, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁷² *Autobiografia de José Saramago*, disponível em <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>. Acesso a 20 de novembro de 2017.

⁵⁷³ Pilar del Río, na conversa mencionada na página 66.

III.6. *Os Poemas Possíveis*

Em *Os Poemas Possíveis*, concretamente, a 9ª edição com a qual trabalhamos, de 2014, percebe-se que nas veias de Saramago corre o sangue poético, embora seja mais conhecido como romancista.

A obra está dividida em cinco partes: Até ao Sabugo, Poema a Boca Fechada, Mitologia, O Amor aos Outros e Nesta Esquina do Tempo.

Na primeira, interrogamo-nos se de fato queria o autor chegar ao sabugo, uma vez que estava “suspenso entre duas negações”, mas sempre “chegamos ao sítio em que nos esperam”.

Ou diríamos que, já na segunda parte, queria o autor um poema a boca fechada porque estava cansado de “palavras consumidas” e ninguém o escutava? Estava o autor tão farto que se negava a tudo? Servindo-se de anáforas, advérbios de exclusão e porque “não poderá morrer sem dizer tudo”? Estamos nós fartos de o escutar, ou está farto de explicar e por isto recorre à “Mitologia”?

Diríamos que quer ajuda dos deuses ou mais concretamente de “Afrodite”, a deusa do amor? É apenas uma “vã promessa”, que nem dentro dele cabe e quer que “Aprendamos o Rito”? Mesmo quando o poeta não crê na “Criação”, e quer “Fazer da terra um Deus que nos mereça?”

É o poeta um “presságio”? Ou ficaremos apenas com a “resposta que aos lábios não chegou”? E porque é que não chega? Somos nós “frutos da lama, água turva”? Ou apenas encarados como um “Judas” porque nem “o amor aos outros” temos? Ou chegamos nós ao tempo em que “o mundo acaba”? Viveremos de interrogações ou esperamos que “D. Quixote” e “Romeu a Julieta” resolvam por nós?

Ainda que seja “Na esquina do tempo”, queria o autor tornar e com muito entusiasmo “*Os Poemas Possíveis*, possíveis outra vez. Ao menos”.

A poesia saramaguiana acarreta temas muitos diversificados, o poeta apresenta uma preocupação insaciável e procura respostas em tudo. Mas as suas tentativas são ignoradas. Temos mais perguntas que respostas.

As nossas perguntas não são as mesmas do poeta e “desta velha ilusão desenganemos.”

Conclusão

Neste trabalho constatou-se que a intertextualidade é um processo de comunicação de dois ou mais textos, sendo que a relação entre eles não tem nada que ver com a nacionalidade e período literário de um autor, e sim com o conhecimento universal do mundo.

Neste caso, o processo intertextual começa quando o leitor identifica ou reconhece vestígios de um outro texto no novo texto que acaba de ser lido. Cabendo-lhe a missão de ter uma leitura e memória aberta.

Verificou-se também que o diálogo intertextual pode ocorrer de várias formas e que não se prende apenas no campo literário. Embora fosse o foco do trabalho, ela dá-se na música, escultura, pintura e em alguns casos uma máscara pode relacionar-se com uma obra literária.

Constatou-se ainda que os diálogos intertextuais também se davam a partir dos textos do mesmo autor, no caso de Cabombo esta marca foi a mais sonante, onde se constatou três textos que se complementavam. É uma espécie de escrita contínua. Onde o autor percebe que o texto não está acabado e quer completar-lhe ou simplesmente retomá-lo porque sabe com exatidão o que falta e o que pode acrescentar nele. O mesmo fenómeno sucedeu-se com Torga e Saramago. É habitualmente conhecido como intertextualidade restrita porque o autor fecha-se no seu mundo.

Além destes diálogos restritos, viram-se as intertextualidades gerais— o diálogo entre os textos de Cabombo, Torga e Saramago revestidos de religiosidade.

Só nos foi possível chegar à matriz bíblica dos poetas porque temos conhecimento de que a Bíblia é o livro que abarca todas as temáticas. Mesmo quando pensamos que ela não fala sobre um determinado assunto, ela faz menção, tudo nela é profundo e sistemático, o que se faz é pegar em um determinado assunto e lançar sobre ele o nosso pensamento.

Neste trabalho, viu-se que a Bíblia é considerada como o conjunto de livros que se constitui pelo AT e NT.

Verificou-se que na sua compilação há diferenças notáveis entre a Bíblia dos católicos da dos protestantes evidenciados no AT.

A negação dos protestantes acentua-se nos livros consideramos como apócrifos: *Tobias*, *Judite*, *Sabedoria*, *Eclesiástico* (ou *Sirácides*), *Baruque*, *I Macabeus* e *II Macabeus*. Além da rejeitarem estes livros, também excluíram alguns excertos dos livros de Ester e de Daniel. Os católicos, porém, consideram-nos e para eles estes livros têm o mesmo valor que os outros.

No NT, além de uns acréscimos num ou noutro livro, estas divergências são quase inexistentes. Para os dois povos o NT é composto por 27 livros. Também frisamos que a escolha de uma ou de outra não influencia de forma radical na fé cristã de cada um.

Quanto à escolha dos textos bíblicos, no que toca os livros do NT, primámos pelos textos que apresentavam mais diálogo com os textos dos poetas. Cada Evangelho apresenta

uma descrição diferente, visto que se trata de pessoas diferentes. Em hipótese alguma eles podiam narrar os fatos da mesma forma, atendendo à profissão e ideologias de cada um. No entanto, o essencial foi escrito.

No desenvolvimento analítico das intertextualidades notou-se que há textos que apresentam um diálogo muito mais forte com a Bíblia, nos casos das citações exageradas, a paráfrases denunciadoras e alusões históricas.

No nosso trabalho comprovou-se que não é de hoje que as obras literárias nos remetem a leituras anteriores e é exatamente isto que se dá nas obras dos nossos poetas: todos os textos convidam-nos a releituras bíblicas.

Nos diálogos intertextuais identificaram-se os seguintes elementos:

A “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta”, de Saramago, as profecias evidenciadas por *S. Mateus 26:6-7* cumprem-se “Aqui, na Terra.” Neste dialogismo constatou-se que os “astronautas” são os mesmos que nos dizem “amor sem saber o que seja”; são os mesmos que vivem à “boa mesa”; são os mesmos que “de olhos tensos” fazem de nós “a prova da riqueza” e “também da pobreza”; são os mesmos que “brincando” nos lançam as “bombas de napalme” e nos afogamos nas mesmas “Ilhas mortas” de sempre;

Em “A Ceia”, de Torga, e “Ceia”, de Cabombo, o “banquete” foi servido com o mesmo “sabor canônico”, e com a “vara” de “Moisés” passamos pelo “Mar Vermelho”;

Na “Fábula do Servo de Deus”, de Torga verificou-se que as nossas vidas passam por provações e que às vezes é necessário ficarmos “pele por pele”, mas nem por isso mordemos “o ventre donde” saímos;

No “Túmulo Despido”, de Cabombo, Cristo ainda ressuscitou “ao terceiro dia” como em *S. Marcos 16:1-6*;

No “Judas”, de Saramago, e “Traição”, de Cabombo viu-se que o “inimigo” é aquele que conosco “mete a mão no prato”, bebe do “sangue, deste vinho”, e é o mesmo que aponta “o dedo à Judas”;

Na “Terceira Lamentação”, de Torga, voltamos ao barro com a mesma “Costela Quebrada”, de Cabombo;

Na “Prodigalidade e Prodigiosidade”, de Cabombo, deleitamo-nos no “vinho ilusório” e, arrependidos, casamo-nos “com bolotas e fel”. Neste prodígio, colocamos “um anel no dedo e sandálias nos pés” e “num ápice” a “felicidade” principiou;

No “Salmo 136”, de Saramago, e “Salmo da Paz”, de Cabombo constatou-se que devemos nos despir da “Babilônia” e fazer de “Sião” um local perfeito para habitarmos;

Em “O Lázaro”, de Torga, acarretamos as mesmas “chagas”, vivemos “das migalhas” da “Vida ou Morte.”

Observou-se neste trabalho que o fato de um escritor ouvir ou escrever sobre um tema aparentemente “comum”, não significa que ele tem de concordar. Ele pode, à sua medida, “contestar” ou propor uma nova leitura. Não diríamos “perfeita”, mas que também é válida.

Esperamos, portanto, que este trabalho possa vir a contribuir para os novos estudos no panorama das relações intertextuais que tenham a Bíblia como base.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa

1. *Bíblia Sagrada*, trad. Alcindo Costa, António Augusto Tavares, et al, Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 14^a ed., 1988.
2. CABOMBO, Carlos, *Trilhos de um Peregrino*, Luanda, Paulinas, 2009.
3. SARAMAGO, José, *Os Poemas Possíveis*, Porto, Porto Editora, 9^a ed., 2014.
4. TORGA, Miguel, *Antologia Poética*, Lisboa, D. Quixote, 7^a ed., 2014.
5. -----, *O Outro Livro de Job*, Coimbra, 4^a ed., revista, 1958.

Bibliografia Passiva

6. AGUIAR e SILVA, Victor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 8^a edição, Coimbra, Livraria Almedina, 2011.
7. ANFRISO, Laura de, TAGARRO, Manuel da Veiga, BARBAS, Helena, *Bucolismo e intertextualidade*, Maio de 2003. Disponível em <http://helenabarbas.net/Tagarro/L-3200GrausIntertext.htm>. Acesso a 15 de novembro de 2017.
8. Álbum *Oceano de amor*, lançado em 2013 pela gravadora Digital Distribution Serbia. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/padre-marcelo-rossi/pai-nosso.html>.
9. Álbum *Um Presente para Jesus*, lançado em 1999 pela Mercury Records. Disponível em <https://www.letras.mus.br/ministerio-pedras-vivas/pai-nosso/>.
10. *A Verdadeira História da Páscoa*, Estudo Doutrinário extraído da Bíblia de Estudo Pentecostal. Publicação: CPAD. Disponível em <http://www.editoracpad.com.br/institucional/integra.php?s=5&i=174>.
11. BASTO, José Moura de, *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*, Lisboa, edição do autor, 1993.
12. BELO, Ana, *Mil e Tal Nomes Próprios*, Lisboa, Pergaminho, 1997.
13. BRITO, António Carlos Ferreira de, *Poesia Marginal*. Disponível em <http://happyend-cacaso.blogspot.pt/>. Acesso a 21 de fevereiro de 2018.
14. BORGONOVO, Gianantonio, *Christos: Enciclopédia do Cristianismo*, trad. Miriam Godinho, Maria Maia, Henrique Ruas, Lisboa, Verbo, 2004.
15. BORGES, Jorge Luís, *As Três Versões de Judas*, trad. Paulo Brabo, 14 de novembro de 2006. Disponível em <http://www.baciadasalmas.com/tres-versoes-de-judas/>.
16. CAMÕES, Luís de, *Lírica*, São Pulo, Cultrix, 1997.

17. CASTRO, Maria Emília Garcia Osório de, *Estudos de Tradução- Atas de Congresso Internacional*, cord. Maria Zina Gonçalves de Abreu, Marcelino de Castro, Lisboa, Principia, 2003.
18. CEIA, Carlos, *Dicionário de Termos Literários*, versão eletrónica de 2010, disponível em www.edtl.com.pt.
19. CHATELAIN, Heli, *Gramática Elementar do Kimbundu ou Língua de Angola*, Editora: Charles Schuchardt, Genebra, 1888-1889.
20. CARDOSO, Dário de Araújo, *Pães Asmos— A Importância do Autoexame*, Estudos Bíblicos Ultimato. Disponível em <http://ultimato.com.br/sites/estudos-biblicos/assunto/vida-crista/paes-asmos-a-importancia-do-autoexame/>.
21. CASTRO, Maria Emília Garcia Osório de, *Estudos de Tradução- Atas de Congresso Internacional*, «A Tradução da Metáfora: a traição da traição», cord. Maria Zina Gonçalves de Abreu, Marcelino de Castro, Lisboa, Principia, 2003.
22. CARVALHAL, Tânia Franco, *Mário Quintana- Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006.
23. *Conceito de Paráfrase- O Que é, Definição e Significado*, disponível em <https://conceito.de/parafrase>. 20.02.2015.
24. CORTESÃO, Jaime, *Os Descobrimentos Portugueses*, vol. IV, Lisboa, Expresso, 2016.
25. Cultura- Jornal Angolano de Artes e Letras, «Artes», Poemas Kimbundu-português, 28 de março de 2016. Disponível em <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/poemas-kimbunduportugues>.
26. DIAS, Gonçalves, *Os Primeiros Cantos*, São Paulo, Agir Editora, 1969.
27. *Dicionário de Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, Edição Revista e Atualizada, 2011.
28. *Dicionário de Nomes Próprios*, disponível em www.dicionariodenomesproprios.com.br.
29. *Dicionário Online de Português*, disponível em www.dicio.com.br.
30. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, TOMO IV BET-CAP*, Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal, Temas e Debates, Lisboa, 2005.
31. *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2009.
32. *Dicionário de Sinónimos*, Porto, Porto Editora, 1995.
33. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, TOMO IV BET-CAP*, Lisboa, Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal, Temas e Debates, 2005.
34. *Dicionário de Antroponímia*, Porto, Porto Editora, 2003-2018. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/antroponimia/Job>.
35. *Dicionário da Língua Portuguesa*, disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/costela>.
36. DOMINGUES, Mário, *Moisés*, Lisboa, Romano Torres, 1967.

37. *Doutoramento honoris causa de José Saramago*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.
38. DUPUIS, Michel, PORÉE, Jérôme, CANTISTA, Maria José, *et al*, *Dor e Sofrimento- Uma Perspetiva interdisciplinar*, Porto, Campo das Letras, 2001.
39. ESTRELA, Edite, SOARES, Maria Almira, LEITÃO, Maria José, *Saber Escrever Uma Tese e Outros Textos*, Lisboa, D. Quixote, 11ª edição, 2015.
40. Exdra—Revista Científica- ESEC, número 9 de 2014. Disponível em www.exedrajournal.com.
41. FERREIRA, Ana, PIEDADE, Ana, *et al*, *A Herança de Nobel*, Porto, Quidnovi, 2001.
42. FERRIGNO, António, *Mulata Quitandeira*, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66252/mulata-quitandeira>.
43. FILHO, David Pereira T., *A Páscoa Judaica*. Disponível em http://www.doutrinasbiblicas.com/pascoajudaica_t/pascoajudaica.htm.
44. *Grande Dicionário Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2004.
45. GONÇALVES, Fernão de Magalhães, *Ser e Ler Miguel Torga*, Lisboa, Vega editora, 1995.
46. GONÇALVES, Joaquim, *No Centenário de Miguel Torga- Agência Eclésia*. 16.08.2007. Disponível em www.agencia.ecclesia.pt.
47. JENNY, Laurent; DALLENBACH, Lucien, *et all*, *Intertextualidades- «Poétique»- Revista de Teoria e Análise Literárias*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
48. *Jesus- O Caminho, a Verdade e a Vida*, São Paulo, Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2017.
49. JOBIM, José Luís, «*Maria Alice e a [Auto] Tradução*», *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, 25, Jul/dez, 2009.
50. *Jornal de Angola «Vida Cultural»*, domingo, 11 de dezembro de 2011.
51. *Jornal Público*, «Mundo», quinta-feira, 26 de abril de 2018.
52. *Job*, Porto, Porto Editora, 2003-2018. Disponível em [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$job](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$job) . Acesso a 11 de janeiro de 2018.
53. LARANJEIRA, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade aberta, 1995.
54. LEAL, Luís, *O Labirinto do Texto- da Teoria da Literatura à Tradução Literária*, Lisboa: Universidade Aberta, Lisboa, 1995.
55. LEÃO, Isabel Vaz Ponce de, *O Essencial sobre Miguel Torga*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003.
56. -----, *A Obrigação, A Devoção e A Maceração (O Diário de Miguel Torga)*, Lisboa, Imprensa Nacional— Casa da Moeda, 2005.
57. LISBOA, Eugénio, *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

58. *Livro de Job*, disponível em <https://www.gotquestions.org/Portugues/Livro-de-Jo.html>.
59. LOPES, João Marques, *Biografia de José Saramago*, Lisboa, Guerra e Paz Editores, 2010.
60. MADDOX, Conroy, *Salvador Dali- O Génio e o Excêntrico*, trad. Lisette Queirós Werner, Berlim, Benedikt Taschen, 1990.
61. MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho, *Espelho meu: a leitura diária do Evangelho pode mudar a vida*, Lisboa, Paulinas, 2013.
62. MARTINS, Manuel Frias, *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2014.
63. MASIONI, Pat, *História em Quadrinhos sobre a Rainha Njinga Mbandi*, UNESCO, 2014. Disponível em <unesdoc.unesco.org/images/0023/002309/230931por.pdf>.
64. MASTERS, Christopher, *Dali*, London, Phaidon Press, 1995.
65. MATOS, Maria Vitalina Leal de, *A Lírica de Luís de Camões*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1994.
66. MENDES, Júlia, *A Literatura Marginal*, 18.04.2013. Disponível em <http://camelolendo.blogspot.pt/2013/04/a-literatura-de-margem.html>.
67. MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1974.
68. NEMÉSIO, Vitorino, *Versos de Camões*, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, Série G, número 6, 1957
69. NETO, Agostinho, *Sagrada Esperança*, Lisboa, Edições Asa, 1988.
70. OBERMAYER, H., SPEIDEL, K., et al, *Dicionário Bíblico*, trad. Dr. António Vieira, Porto, Perpétuo Socorro, s/ano.
71. OLIVEIRA, Teresa Cristina dos Santos Akil de, *Os Bezerras de Arão e Jeroboão: Uma Verificação da Relação Intertextual entre Ex 32,1-6 e Rs 12, 26-3*, Doutoramento em Teologia - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
72. OLIVEIRA, Jânio Santos de, *Moisés e a Travessia do Mar Vermelho*. Disponível em <http://www.estudosgospel.com.br/artigo-evangelico-reflexao-poesia-gospel-herois-da-fe/moises-e-a-travessia-do-mar-vermelho.html>.
73. *O Número 12*, Tabernáculo a Voz de Deus, 21 de março de 2014. Disponível em <https://www.avozdedeus.org.br/site/materias/artigos/3062-o-numero-12.html>.
74. *O Que a Bíblia Realmente Ensina*, Lisboa, Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2016.
75. PAZ, Olegário; MONIZ, António, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Editorial Presença, 2ª Edição, 2004.
76. PESSOA, Fernando, *Mensagem*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.
77. PINHO, Maria de Lurdes Lopes, *Intertextualidades Bíblicas em Nenhum Olhar (2000)*, de José Luís Peixoto, Dissertação para Obtenção do Grau de Mestre em

Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários na Universidade da Beira Interior, Covilhã, Junho de 2012.

78. *Presença*, Edição Facsimilada Compacta, Tomo I, Lisboa, Contexto, 1993.
79. QUETA, Luís Elias, *Binómio de Cacimbo- Poemas*, Luanda, Delegação Provincial de Luanda da Cultura– Ministério da Cultura, 1997.
80. RAMOS, Caio, *Qual a relação entre a páscoa judaica e a cristã?* 31.03.2004. Disponível em <https://super.abril.com.br/historia/qual-a-relacao-entre-a-pascoa-judaica-e-a-crista/>.
81. REDINHA, José, *Quem São os Ambundos?* Edição do Centro de Informação, e Turismo de Angola, Separata da Revista «*Mensário Administrativo*», nºs 183/185 outubro a dezembro de 1962, 1964.
82. REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Porto Editora, 2015.
83. RINALDI, João; BAGATTI, Belarmino, *et al*, *Introdução à Leitura da Bíblia*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1970.
84. ROCHA, Clara, *Miguel Torga– Fotobiografia*, Lisboa, D. Quixote, 2000.
85. ROSA, Luiz da, *Como Analisar o Contexto de Salmos 137, 8-9?* 7.10.2010. Disponível www.abiblia.org/ver.php?id=867&id_autor.
86. RODRIGUES, Urbano Tavares, *O Texto sobre Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
87. RODRIGUES, Manuel Augusto, *As Redondilhas «Sôbolos Rios» e a Tradição Patrística*, separata da revista da universidade de Coimbra vol. XXXIII - ano 1985.
88. SANDERS, E. P., *A Verdadeira História de Jesus*, trad. Teresa Martinho Toldy, Marian Toldy, Lisboa, editorial Notícias, 2004.
89. SANTANA, Ana Lúcia, *Antigo Testamento*, 2006. Disponível em www.infoescola.com/biblia/antigo-testamento.
90. SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1995.
91. SALGADO, Sebastião, *Êxodos*, Lisboa, Caminho, 2000.
92. SALVATO, Trigo, ÁLVAREZ, Eloíza, MONIZ, Fernanda de, *et al*, *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora- Atas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994.
93. SARAMAGO, José, *Caim*, Lisboa, Caminho, 2009.
94. SALTARIN, Rodolfo, *Angola*, Luanda, Cúria Vice-Provincial dos Capuchinhos, 1998.
95. SEIXO, Maria Alzira, *Outros Erros–Ensaio de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001.
96. -----, *O Essencial sobre José Saramago*, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987.
97. SÉRGIO, Ricardo, *A Alusão*. 13. 05. 2012. Disponível em www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria.

98. SILVA, João Céu e, *Uma Longa Viagem com Miguel Torga*, Lisboa, Edições Asa, 2007.
99. SOREL, Andrés, *Saramago una mirada triste y lúcida*, Madrid, Algaba, 2007.
100. SOUTO, José Correia do, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, vol I, Braga, Marujo, s/ano.
101. TIMM, Alberto R., *Livros Apócrifos: por que a Bíblia Católica tem mais livros que a protestante?* Centro de Pesquisa Ellen G. White- Centro Universitário Adventista de São Paulo, UNASP, 1997.
102. VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.
103. www.figueiranahora.com/actualidade/escultura-homenageia-nelson-mandela-na-figueira-da-foz.
104. www.josesaramago.org/a-fundacao-jose-saramago/.
105. www.somentecoisaslegais.com.br/arte/incrivel-escultura-homenageia-nelson-mandela-em-local-onde-foi-presos-pelo-apartheid.
106. ZOLLNER, Frank, *Leonardo da Vinci- The Complete Painting and Drawings*, Koln, Taschen, 2003.

Anexo 1

Entrevista com Carlos Cabombo

1. Em que idade e de que forma é que entrou em contato com os textos bíblicos e o que eles representam em sua vida?

R: Aos dez/ doze anos de idade. Representam um manancial de conhecimentos espirituais e não só, que têm orientado a minha vida sobre vários aspetos.

2. De tudo que há na Bíblia, existe(m) algum(uns) livro(s) que o tenha(m) influenciado mais?

R: Valorizo a Bíblia, enquanto escrito de e sobre Deus. Vejo-a no seu todo, porém do ponto de vista literário os Salmos, Provérbios, Cantares de Salomão, Lamentações de Jeremias têm uma carga poética muito grande.

3. Que edição bíblica lê?

R: Ferreira de Almeida, mas aprecio todas as edições.

4. Quando escreve, tem consciência do pano de fundo bíblico dos seus textos?

R: Tenho consciência que, para alguns textos meus, alguns textos bíblicos servem de intertexto. Isso é muito presente em *Trilhos de um Peregrino*.

5. Há algum escritor crente que o tenha influenciado na sua evolução como autor ou foram os descrentes que mais o marcaram?

R: A literatura religiosa em Angola existe, porém é pouco divulgada e por isso só mais tarde tive contacto com alguma produção literária desse pendor. As minhas influências literárias de início foram de fórum da literatura não religiosa, ou seja, cristã, porque de religião há em quase tudo, até o sexo pode ser religião.

6. Para muitas pessoas, Saramago é um homem controverso, polémico, em termos religiosos. Qual a visão que tem da obra deste escritor português?

R: Respeito Saramago enquanto escritor, homem de cultura e cidadão do mundo. Saramago foi um homem do seu tempo. Posicionou-se face às grandes questões do seu tempo. Se é controverso, digo apenas que foi um pensador que soube exprimir as suas ideias, as vezes mal compreendido como aconteceu com outros ilustres pensadores da humanidade. O seu olhar sobre a religião cristã em particular, foi uma proposta, um olhar.

7. Torga é um homem cheio de lamentações espirituais. Como vê os livros deste autor? Que opinião tem sobre ele?

R: Infelizmente, pouco li sobre Torga. O pouco que sei sobre ele, foi no âmbito da cadeira de Literatura Portuguesa na Universidade. Preciso de alargar as minhas leituras sobre ele para dele melhor falar.

8. Quando escreve exerce sobre si mesmo algum tipo de censura íntima dogmática? Ao reler os seus textos, corrige coisas que possam ir contra a doutrina cristã?

R: Dificilmente me arrependo do que escrevo. Há uma intencionalidade literária. Claro que antes de escritor sou um ser social num contexto com valores, mas a arte essa não se deixa engaiolar, ela voa, ela flui, o resto é o olhar desnudo dos que não a percebem.

9. A composição dos seus textos é, em quase todos os casos, muito sintética, há algum fundamento para a adoção deste estilo?

R: Em alguns casos, disse bem. Dizem que falar o muito em pouco é uma virtude ou habilidade, se for o caso, então facilito a leitura a muita gente. Rodeios por rodeios é fastidioso. A literatura embora prazerosa, fruição, como no-lo disse Barthes, deve ser também prática no “dizer”.

10. Em que medida as intertextualidades evangélicas influenciaram na sua obra o tratamento de temas como a dor, a natureza ou a mulher?

R: A medida em que dialogo com os intertextos, o texto bíblico surge como arquiteito.

11. Como é que relaciona a sua africanidade e a sua fé?

R: A minha africanidade é por si uma lavra onde a fé germina. Os africanos sempre foram crentes. Algumas práticas que parecem chocar com os ensinamentos bíblicos devem ser revistas. Pois, o evangelho interpreta-se, também, no contexto em que aplica.

12. Qual é a receção crítica que recebe?

R: Já fui alvo de uma recensão crítica por um dos respeitados críticos da contemporaneidade, Norberto Costa, no Jornal de Angola¹, Caderno Cultura, analisou a minha obra *Confidências do Verso*. De outra forma leitores e estudantes que têm tido contacto com as minhas obras, manifestam algum apreço por elas.

13. Estas críticas de algum modo influenciaram a sua forma de escrever? Aprendeu alguma coisa com elas?

R: É bom saber que alguém dedica algum tempo a falar sobre o que escrevemos. Aprendemos sempre alguma coisa.

14. No que toca à literatura angolana, pensa em criar uma fundação/projeto, não necessariamente com os mesmos objetivos da Fundação José Saramago, mas que ensine os jovens a escrever sobre a religiosidade?

R: Acabo de submeter à Rádio Kairós, afeta à Igreja Metodista Unida em Angola, um projeto de análise, divulgação e promoção da literatura de pendor religioso/cristão. Espero que seja aceite para a sua efetivação. Estou entusiasmado para o efeito, parece-me um programa inovador.

15. Quando vê um leitor com o seu livro, que sentimento lhe vem à alma?

R: Vou responder com as palavras de William Wordsworth: “o sol que jamais existiu sobre a terra e o céu, a consagração é o sonho do poeta”.

¹ Jornal de Angola «*Vida Cultural*», domingo, 11 de dezembro de 2011, p. 10.

ANEXO 2

Na apresentação dos diálogos intertextuais não foi possível escrevermos os poemas completos de Miguel Torga. Primeiro, por uma questão de espaço e segundo porque retiramos apenas as estrofes que com as quais se podia relacionar os textos. O mesmo se dá com o texto de “Quitandeira”, de Agostinho Neto.

Seguem assim os textos completos:

“A Ceia” ² , de Miguel Torga	
<p>Se alguém vier (há quantos anos sonho com esse que há-de vir e que não vem rasgar p frágil véu que nos espera!... Mas, enfim...), se alguém vier Ao banquete que eu lhe der, em cada fruto que lhe apetecer toque com Moisés com sua vara...</p> <p>Com sua Fé, abra de meio a meio o Sésamo fechado; e dentro dele, deslumbrado, saiba quem sou e quem é...</p> <p>Arranque do meu sonho a Força inteira, e eu serei a bica de água fresca no deserto, o Mar Vermelho aberto e a Terra de Chanaan, que mostrarei perto ...</p> <p>Serei o verdadeiro sabor do meu banquete: o gosto do meu sangue e do meu corpo conhecido Todo eu me darei (ao tal que vem), porque entre nós qualquer distância tem o seu caminho andado e destruído...</p>	<p>Serei tudo, e nunca mais o louco varrido à roda do ermo da minha vida, onde acontece a tal boda entre o fogo e casa toda, sem uma Porta estreita de saída...</p> <p>Nunca mais meus olhos terão de ver tanta solidão sem fim: —ser dono desta desgraça de não ter terra onde nasça uma flor que cresça em mim...</p>

² Miguel Torga, *op. cit.*, p.74.

“Terceira Lamentação”³, de Miguel Torga

Injustamente, Senhor, injustamente
A fúria do teu açoite
Me corta pela raiz...
Quando amassavas o barro e me geravas
Tinhas nas mãos divinas que sujavas
A grandeza da força que me davas
Para fazer o que fiz...

Nessa hora do teu parto
A minha fome era tua...
E os sonhos e os desejos,
Sonhados e desejados
Nos quatro cantos fechados
Da minha noite sem luar nem lua,
Eram teus...
Eu ainda não era Homem,
E tu já eras Deus...

Era simples e bonito;
Mudavas o curso ao rio
Antes de o rio nascer;
E depois tinhas um rio
Sem este ar de desafio,
Sem este aspeto sombrio
Que vim a ter...

Tinhas o homem castrado
Que a tua doutrina tem...
O macho desnaturado
Com a mulher ao seu lado
À espera do arranco desejado
Que não vem...

Tinhas outro, menos eu,
Que não posso andar no céu
De pés colados ao chão...
Tinhas outro que não era
Nem a mais humilde fera,
Nem a mais falsa quimera
Dum meu irmão.

Tinhas quem tu quisesses, menos quem
Conhece os vícios que tem
Mas sabe que saiu de sua mãe
Homem vivo
Para negar a qualquer,
Seja Deus, seja a mulher,
Um simulacro sequer
De amor passivo...

Porque, Senhor, onde chego
Chega o fogo da fogueira...
Ardo e dou calor à Vida
Para me aquecer a Ela...
E chego a ter nos braços a donzela,
Só porque a minha paixão é verdadeira!

E não te peço perdão de ser assim...
Sou tal e qual como vim
Do teu celeste jardim
Para as selvas brutais da Natureza.
Não tenho culpa de a Obra
Cair, por causa da Cobra,
Das tuas mãos sem firmeza.

Não tenho culpa de nada.
Tivesses a mão fechada
Ou aberta doutra maneira...
O que sou é o que serei,
Contra ti ou qualquer lei
Que não queira.

Atiro o salto mortal
E concentro a força toda
No assombro da multidão.
E morto ou vivo apareço
Dono de quanto mereço,
E a valer o justo preço
Que me dão.

Conquisto a Vida e o Pão de cada dia,
Belo Sol quando há sol e noite quando há
noite,
E grito quando a voz do teu açoite
Fende o meu corpo em dois e deixa
inteiro...
E, quando junto do muro me ajoelho,
Quebra-me as pernas o costume velho
De te sonhar às vezes justiceiro...

³ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 50-52.

“O Lázaro” ⁴ , de Miguel Torga	
<p>O Lázaro sou eu, não foi o Outro, O das migalhas e das chagas podres. O Lázaro sou eu, aqui sentado À mesa do Vice-Rei A mastigar como nojo estes faisões... A pregar a nudez que sempre usei Nas grandes ocasiões.</p> <p>Sou eu, nado e criado para amar, E que não sei amar. Sou eu, que disse não e me perdi. Que vi Deus e nunca acreditei. Que vi a estrada impedida E passei...</p> <p>Sou eu, que não sou feliz no Céu nem no inferno, Porque no Céu há paz e no Inferno há guerra, E a minha paz é outra e a minha guerra é outra... Sou eu, tão Grande e Pequeno Que nem sirvo para grão Da parábola mostarda! Sou eu, que a vinte e sete anos Vivo sem Anjo da Guarda.</p> <p>Sou eu, que ou tudo ou nada, ou Vida ou Morte, E acerto sempre na Morte! Que espeto sempre o punhal Onde não quer ferir... Que sou assim, às cegas e às golfadas, Como as dores abençoadas De parir.</p>	<p>Sou eu, que me disse adeus E fiquei à minha espera... E que naquela manhã de ano bissexto — Que podia ter sol e teve chuva— Recebi nestes maus braços O esqueleto verdadeiro Da saudade amargurada De quem não tem ausentes nem distâncias.</p> <p>Sou eu, o louco nem asas, Que se lança aos abismos a cantar A Canção do Inocente... E que do fundo desse sonho novo Atira a praga Que o traga Àquela redentora incompreensão Do seu povo...</p> <p>Sou eu, o Alfa e Ómega E os sentidos singulares Que o Anjo-Satanás me prometeu... Sou este Nobre-Vilão descalço e de gravata, Sou este jornal sem data Que traz a infausta notícia Que ninguém leu...</p> <p>Sou eu— e mostro-me todo! Quem puder, arranque os olhos E venha ceio de Fé Ver o Lázaro real Que não vem nos Evangelhos Mas é!...</p>

⁴ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 53.

“A Quitandeira”⁵, de Agostinho Neto

<p>A quitandeira. Muito sol e a quitandeira à sombra da mulemba.</p> <p>-Laranja, minha senhora laranjinha boa!</p> <p>A luz brinca na cidade o seu quente jogo de claros e escuros e a vida brinca em corações aflitos o jogo da cabra-cega.</p> <p>A quitandeira que vende fruta vende-se.</p> <p>-Minha senhora laranja, laranjinha boa!</p> <p>Compra laranjas doces compra-me também o amargo desta tortura da vida sem vida.</p> <p>Compra-me a infância de espírito este botão de rosa que não abriu princípio impelido ainda para um início.</p> <p>-Laranja, minha senhora!</p> <p>Esgotaram-se os sorrisos com que chorava eu já não choro.</p> <p>E aí vão as minhas esperanças como foi o sangue dos meus filhos amassado no pó das estradas enterrado nas roças e o meu suor embebido nos fios de algodão que me cobrem.</p>	<p>Como o esforço foi oferecido à segurança das máquinas à beleza das ruas asfaltadas de prédios de vários andares à comunidade de senhores ricos a alegria dispersa por cidades e eu me fui confundindo com os próprios problemas da existência.</p> <p>Aí vão as laranjas como eu me ofereci ao álcool para me anestesiarem e me entreguei às religiões para me insensibilizar e me atordeei para viver.</p> <p>Tudo tenho dado.</p> <p>Até mesmo a minha dor e a poesia dos meus seios nus entreguei-as aos poetas.</p> <p>Agora vendo-me eu própria. -Compra laranjas minha senhora! leva-me para as quitandas da vida o meu preço é único: -sangue.</p> <p>Talvez vendo-me eu me possua.</p> <p>-Compra laranjas!</p>
---	--

⁵ Agostinho Neto, *op. cit.*, p. 53.

Anexo 3.

Máscara Mwana Pwô⁶



⁶ Máscara feminina em madeira e argila de cor avermelhada.
Cf. Rodolfo Saltarin, *op. cit.*, p. 35.