

OS PARATEXTOS EDITORIAIS EM “ALABARDAS, ALABARDAS, ESPINGARDAS, ESPINGARDAS”, O ROMANCE INACABADO DE JOSÉ SARAMAGO*

*Bianca Rosina Mattia**

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Em 2014, quatro anos após a morte de José Saramago, chegava às livrarias seu último romance, que restou inacabado e foi encontrado em seu computador. *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* tem apenas três capítulos. Porém, a edição do livro apresenta ainda o diário de Saramago, com anotações referentes ao romance, ilustrações de Günter Grass e textos de outros autores. O romance centra-se na temática da violência, da guerra e da fabricação e comércio de armas. Neste artigo, contudo, objetivamos uma análise dos paratextos editoriais da edição de *Alabardas*. A proposta, nesse sentido, pauta-se, a partir da definição de paratexto apresentada por Gérard Genette (2009), na investigação de uma possibilidade de leitura de *Alabardas* não [só] como romance, mas como manifesto. Tal possibilidade alicerça-se no caráter polissêmico dos paratextos editoriais, que proporcionam novas perspectivas de leitura e interferem na produção de sentidos quando da leitura do texto, bem como na concepção de editor enquanto adaptador, considerando um dos conceitos de adaptação abordados por Linda Hutcheon (2013).

Palavras-chave: Adaptação. Editor. José Saramago. Paratextos. Romance inacabado.

No ano de 2009, o escritor português, Nobel de Literatura em 1998, José Saramago, apresentava ao público leitor *Caim*, romance cuja última frase, “A história acabou, não haverá nada mais que contar” (SARAMAGO, 2009, p. 172), repercutiu o fim de sua produção literária. E, de fato, foi seu último romance publicado em vida, vindo a falecer no dia 18 de junho de 2010.

Neste mesmo ano, publicou-se o romance *Claraboia*, o qual havia sido finalizado pelo autor em 1953 sob o pseudônimo de Honorato, mas que restou esquecido na gaveta



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Algumas discussões aqui propostas foram apresentadas na comunicação oral “Do texto ao paratexto, do autor ao editor: uma leitura de *Alabardas*, de José Saramago”, no XV Encontro da ABRALIC “Experiências literárias, textualidades contemporâneas”, durante os dias 19 a 23 de setembro de 2016, na UERJ – Rio de Janeiro.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: <biancamattia@gmail.com>.

editorial sendo resgatado apenas em 1980, época em que Saramago decidiu por não o publicar em vida, deixando a decisão aos herdeiros quando de sua morte. Em 2014, a Porto Editora, em Portugal, e a Companhia das Letras, no Brasil, editaram e publicaram o romance que Saramago estava a escrever quando veio a falecer. Inacabado, *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* foi encontrado no computador do autor.

Além do romance inacabado, em seus três únicos capítulos, a edição brasileira apresenta, nesta ordem, as *Anotações de José Saramago*, título adotado para o diário do autor referente ao tempo em que trabalhou no romance; três ensaios escritos por Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares e Roberto Saviano; e as ilustrações de Günter Grass que perpassam o livro.

Em *Alabardas*, Saramago não difere da característica marcante de sua escrita, fortemente baseada na oralidade, com reduzidos sinais de pontuação e com iniciais minúsculas para os substantivos próprios, estilo inaugurado com a publicação de *Levantado do Chão* em 1980 e que se manteve, portanto, até o fim de sua produção. A última história que Saramago nos quis contar alicerça-se na questão da violência, da guerra e da fabricação e comércio de armas. Tudo isso alinhavado por meio de personagens, a fim de evidenciar a condição humana, traço condutor de sua obra.

Como protagonistas do enredo, o casal artur paz semedo¹ e felícia encontra-se separado. Ele trabalha em uma fábrica de armamentos pesados em funcionamento desde a Guerra Civil Espanhola e, apesar disso, nunca questionou tal comércio, tampouco seu ofício. Um homem fascinado pelo espetáculo bélico, mas incapaz de segurar uma arma nas mãos. Ela, pacifista convicta a tal ponto que “acabou por não suportar mais tempo ver-se ligada pelos laços da obrigada convivência doméstica e do dever conjugal a um faturador de uma empresa produtora de armas. Questão de coerência, simplesmente, [...]” (SARAMAGO, 2014, p. 10). Será felícia que despertará em artur paz semedo a inquietação para investigar os arquivos da fábrica referentes ao tempo da Guerra Civil Espanhola. O romance é interrompido com artur já inserido nessa tarefa.

Para além da relevância do tema que envolve o romance, é, contudo, na análise dos paratextos editoriais da edição de *Alabardas* que o presente artigo se debruça. A proposta, nesse sentido, pauta-se, a partir da definição de paratexto apresentada por Gérard Genette (2009), na investigação de uma possibilidade de leitura de *Alabardas* não [só] como romance, mas como manifesto, advinda do caráter polissêmico dos paratextos editoriais, que

¹ Optamos manter a grafia usada por José Saramago no que tange ao registro dos substantivos próprios.

proporcionam novas perspectivas de leitura e interferem na produção de sentidos quando da leitura do texto, bem como na concepção de editor enquanto adaptador, considerando um dos conceitos de adaptação abordados por Linda Hutcheon (2013).

Conforme Gérard Genette (2009, p. 9), “paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público.”. Nesse sentido, para o autor, mais do que apresentar o texto, os paratextos tornam o texto presente, de modo a “garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro.” (GENETTE, 2009, p. 9, aspas no original).

O autor divide o paratexto em duas categorias, quais sejam: o peritexto e o epitexto. O primeiro está situado “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; [...]” (GENETTE, 2009, p. 12). Quanto ao segundo, refere-se ao que se encontra “na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros).” (GENETTE, 2009, p. 12). Nota-se, portanto, que o estudo de Genette diz com uma categorização dos paratextos editoriais.

Ao esclarecer que seu estudo é sincrônico e não diacrônico, ou seja, “uma tentativa de um quadro geral e não de história do paratexto.” (GENETTE, 2009, p. 19), Genette argumenta que “é conveniente definir os objetos antes de estudar-lhes a evolução.” (GENETTE, 2009, p. 19). Tal perspectiva, contudo, não impediu o questionamento de Roger Chartier, visto que o autor não considera absolutamente seguro “tomar o paratexto como uma categoria dotada de pertinência trans-histórica, [...]” (CHARTIER, 2014, p. 236). Isso porque, para Chartier, corre-se o risco de apagar especificidades de configurações textuais dadas justamente pelas condições técnicas e sociais que ordenavam as publicações e apropriações das obras de diversas formas, a depender da época na qual apareciam (CHARTIER, 2014, p. 236).

Em que pese de indizível importância o estudo histórico proposto por Chartier, a categorização dos paratextos apresentada por Genette não é estanque. O próprio autor afirma que “os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, [...]” (GENETTE, 2009, p. 11). Por tal razão, são propostas de estudos sob diferentes perspectivas, mas que não diferem no que tange à concepção veicular do paratexto. Para Chartier,

os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que

são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação. (2002, p. 61-62, aspas no original).

Nesse sentido, o suporte paratextual é o responsável por conduzir o texto à sua existência, de tal forma que o paratexto existe para o texto, mas também com o texto, porque “um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu’ texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência.” (GENETTE, 2009, p. 17, aspas no original). Porém, o paratexto não se configura somente como um “invólucro do livro, componente de sua materialidade” (MARTINS, 2010, p. 170), mas produz sentido, visto que “o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é *texto*.” (GENETTE, 2009, p. 14, grifos do autor). A “*força ilocutória*” da mensagem paratextual, da qual fala Genette (2009, p. 16-17, grifo do autor) aponta mais do que mera informação, podendo evidenciar intenções ou interpretações autorais, mas também editoriais.

Considerando a edição póstuma de *Alabardas*, bem como por se tratar de um romance inacabado, o trabalho editorial de escolha dos paratextos e composição do livro ganha mais destaque. O editor assume maior postura e identidade frente à edição e publicação de um texto póstumo e inacabado. Jacó Guinsburg afirma que “a editoração é sempre um risco, uma opção.” (1997, p. 28), de modo que as escolhas editoriais, mais do que veicularem o romance inacabado de José Saramago ao público leitor, uma vez que materializado em livro, justamente por serem escolhas, são dotadas de objetivos diferenciados, os quais podem ir desde questões mercadológicas do comércio editorial, até o alcance de uma mensagem que pode ou não coincidir com a intenção do autor do romance.

Desde o ano de 2014, *Alabardas* já foi publicado em dez países, totalizando onze edições, uma vez que a editora italiana Feltrinelli lançou também a edição de bolso do romance. Todas as edições, contudo, apresentam as mesmas ilustrações de Günter Grass, inclusive na capa – à única exceção da edição italiana de bolso que propõe uma capa diferente – bem como as anotações diárias de José Saramago referente ao tempo em que trabalhou no romance e, pelo menos dois dos ensaios que compõem a edição – os escritos por Fernando Gómez Aguilera e por Roberto Saviano – constam em todas as edições. A edição brasileira, como já mencionado, acrescenta o ensaio de Luiz Eduardo Soares; a edição servia, um ensaio do também ilustrador Günter Grass e, a edição romena, um ensaio de Filip Florian.

Por se tratar de uma publicação póstuma de um romance inacabado, o contato do editor com o autor não existiu. A escolha do título, porém, foi do autor, conforme consta em

seu diário para a data de 2 de fevereiro de 2010: “Outra mudança, finalmente a boa: *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. Será o título.” (SARAMAGO, 2014, p. 61, grifos do autor). Contudo, todo o demais trabalho editorial não contou com a presença de Saramago². O que nos leva a recordar, por exemplo – guardadas as devidas diferenças –, do(s) processo(s) editorial(is) do *Livro do Desassossego*³, de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, segundo o qual Fernando Cabral Martins diz que “o trabalho de edição pode aqui ser entendido, de modo nítido, como um suplemento de autoria.” (2000, p. 223).

Em *Alabardas*, por certo que as escolhas editoriais foram determinantes para a composição do livro tal como chegou aos leitores. Contudo, ainda que Saramago estivesse vivo e feito escolhas paratextuais para a edição de seu romance, o trabalho editorial, a fim de que o romance chegasse a ser livro, persistiria, de modo que a existência do autor não anula a do editor, são ofícios diferentes, com objetivos distintos.

Além disso, “o editor não deve alterar os mínimos traços definidores do texto. Também não deve dar a ideia de que é a sua interpretação que interessa, e não o texto que dá a ler.” (MARTINS, 2000, p. 224). A definição e/ou delimitação de quem é o autor na relação editor-autor – especialmente na obra póstuma e inacabada – não deixa de ser uma discussão situada em uma linha, por vezes muito tênue, que separa o autor do editor, sobretudo no caso da publicação póstuma, quando a voz⁴ do editor quase soa como uma continuidade da voz do autor.

Nesse sentido, optamos por outra concepção de editor que não a de “suplemento de autoria”, mas sim a de adaptador, conforme um dos conceitos de adaptação apresentado por Linda Hutcheon (2013). A proposta da autora acerca da adaptação pode tornar-se um caminho para ver no editor do inacabado também um adaptador. Hutcheon descreve a adaptação sob três modos: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo

² Convém destacar que à frente de todas as publicações póstumas de José Saramago está a jornalista e tradutora, Pilar del Río, viúva do autor e também presidenta da Fundação José Saramago. Quando da publicação de *Alabardas*, Pilar afirmou que “Este *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* não é um testamento, é o livro com o qual José Saramago queria fechar o seu percurso, e fê-lo.” (2014, p. 4, grifos da autora).

³ “O Livro do Desassossego é um título criado por Pessoa no princípio dos anos 10, e que passa a servir-lhe de sigla para marcar certo tipo de textos em prosa que vai escrevendo. Alguns deles publicou-os em vida, primeiro sob o seu próprio nome, e a seguir, logo em 1913 e depois de 1929, com o de Bernardo Soares. Mas a esmagadora maioria dos outros, dos que ficaram por publicar, virá a ser encontrada no espólio de Pessoa sem sequência nem datas, e às vezes em fragmentos quase ilegíveis, só por aproximação integráveis sob o título por Pessoa criado para aquilo que geralmente é entendido como uma espécie de diário interior.” (MARTINS, 2000, p. 220).

⁴ Luiz Schwarcz, editor da Companhia das Letras, afirma que “Um editor nunca se transforma completamente em autor, como faz um verdadeiro camaleão, mas o compreende tão bem que chega a absorver suas ideias, tiques, necessidades, e até mesmo suas qualidades e defeitos. Sabe agir e falar como representante legítimo dos escritores, ser a voz dos autores em ocasiões em que estes não estão ou nem devem estar presentes.” (SCHWARCZ, 2016, s. p.).

e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

O editor de um livro inacabado pode ser pensado a partir do segundo modo proposto por Hutcheon. Ou seja, a adaptação, vista como “um processo de criação, [...] envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação.” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Segundo a autora, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica.” (2013, p. 30). O editor, que “percebe e cria o todo de uma maneira que ninguém mais pode fazer.” (HUTCHEON, 2013, p. 120), visto, então, como o adaptador do que lhe vem às mãos para publicação, não deixará de, a partir de seu trabalho, dar continuidade a voz de um autor, porém não como autor do texto editado, mas sim como adaptador deste, uma vez que “o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador.” (HUTCHEON, 2013, p. 123).

A adaptação da qual falamos aqui, nesse cenário de obra inacabada, não condiz com adaptação cinematográfica ou teatral, como comumente a palavra indica, mas na possibilidade de, por meio da apropriação editorial, reinterpretar o texto inacabado, com o objetivo final de publicação. No processo editorial de seleção de determinados paratextos editoriais, o editor pode sugerir ao leitor uma nova possibilidade de leitura do texto, direcionando o olhar desse leitor, muito embora não haja garantia disso, visto que, como afirma Chartier (1999, p. 77),

Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor.

Detalhando alguns paratextos da edição de *Alabardas*, à luz das definições de Genette (2009), será possível perceber a concepção de adaptação que elegemos para pensar o trabalho editorial no romance inacabado de Saramago. Vejamos, então, as ilustrações, os textos e o diário do autor.

Quanto às ilustrações, são de autoria do escritor, dramaturgo, poeta, intelectual, e artista plástico alemão Günter Wilhelm Grass⁵, Prêmio Nobel de Literatura de 1999, cuja produção artística se caracteriza por contestar os ideais nazistas. A escolha editorial por Grass condiz com a temática central de *Alabardas*, visto que as ilustrações retratam um cenário de guerra e violência. Ademais, não fogem do mote da produção literária de Grass, que é o

⁵ Grass expunha sua obra plástica no Algarve, em Portugal e tinha uma relação estreita com José Saramago. Contudo, não há informação de que Saramago desejasse o livro ilustrado. A inserção das ilustrações em *Alabardas* apresenta-se como opção editorial.

contexto da guerra.

Genette (2009) não apresenta uma maior digressão acerca das ilustrações enquanto paratexto pertencente à categoria de peritexto editorial⁶, restringindo a análise delas como componente da capa – o autor elenca a “ilustração específica” (2009, p. 28) como um dos elementos que podem compor a capa. Contudo, não deixa de asseverar que as escolhas para a composição da capa podem “indicar por si só e com muito vigor, um tipo de livro.” (GENETTE, 2009, p. 28).

Eliana Scotti Muzzi (2008) parte da concepção de que os paratextos são constituídos por elementos cuja função é a de acompanhar o texto. Além disso, a autora estabelece uma diferença entre os termos paratexto e perigrafia, segundo a qual o primeiro “privilegia uma abordagem textual” (2008, p. 58), enquanto o segundo “observa o aspecto gráfico.” (MUZZI, 2008, p. 58). Nesse sentido é que os elementos que cercam o texto não são apenas verbais, são também elementos gráficos e plásticos, como é o caso “das ilustrações, da composição, da capa e da própria disposição da massa textual.” (MUZZI, 2008, p. 58).

O termo perigrafia⁷ é proposto por Antoine Compagnon como “uma zona intermediária entre o fora do texto e o texto.” (COMPAGNON, 1996, p. 105). A perigrafia do texto, conforme o autor, é aquilo “que não está nem dentro nem fora, compreende toda uma série de elementos que o envolvem, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória.” (COMPAGNON, 1996, p. 104). O lugar ocupado pelo paratexto é também o que o define como tal, como propõe Genette (2009). Contudo, quando pensamos nas ilustrações, situá-las e defini-las como mais um dos suportes materiais de um livro pode suprimir aspectos relevantes, sobretudo no que diz respeito ao sentido conferido ao texto por meio da leitura de suas ilustrações.

Por certo que, se destacarmos a ilustração presente na capa das edições de *Alabardas*, encontraremos espaço para uma análise tanto alicerçada na proposta de peritexto editorial de Genette (2009) e suas consequências no que diz com o formato e a temática do livro, como também se a visualizarmos como perigrafia do texto a qual o emoldura, encerra-o, no sentido de o deixar completo e acabado enquanto livro. Ambas as perspectivas tomam as ilustrações como paratexto, ou seja, elemento que torna o texto presente no mundo, diferindo apenas em

⁶ Genette denomina peritexto editorial “toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes.” (2009, p. 21, grifo do autor).

⁷ Genette, ao apresentar o conceito de peritexto, destaca, em nota de rodapé, que “esta noção recupera a de ‘perigrafia’, proposta por A. Compagnon, [...]” (2009, p. 12, grifo do autor).

aspectos de relevância terminológica.

Note-se, contudo, que a ilustração da capa de *Alabardas* faz parte de um conjunto de ilustrações que perpassam o livro todo, apresentando-se como um trabalho que não se restringiu à composição de uma capa. Isso nos permite uma leitura das ilustrações para além de paratexto editorial. Para Maria Nikolajeva e Carole Scott, a relação palavra-imagem pode ser compreendida a partir das lacunas que cada uma pode ou não sugerir. Assim, “se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna).” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 32). Porém, a diversidade de leituras e interpretações advém justamente, conforme as autoras, quando as imagens e as palavras apresentam informações alternativas ou que se contradigam em certo ponto. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 33).

No que se refere às ilustrações de Grass, em *Alabardas*, foram feitas sem o diálogo com Saramago, o qual não sabemos se tentou publicar o romance que escrevia com ilustrações. É possível perceber que a proposta das ilustrações não se limita a uma relação direta com a história do romance de Saramago. Além disso, parece arriscado enxergá-las como complemento de lacunas do texto, porque não o complementam no sentido de preencher a história narrada. As ilustrações de Grass podem ser vistas como um cenário, porém não do romance inacabado, mas sim da temática do livro e, nesse sentido, seu caráter paratextual enfraquece, porque o conjunto das ilustrações do livro assume autonomia diante do leitor, torna-se uma leitura a mais [de mais um texto, o texto das ilustrações].

Outros também são os autores presentes nas páginas de *Alabardas*. A edição brasileira contempla três ensaios⁸ apresentados após o romance e o diário de Saramago, escritos, respectivamente, por Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares e Roberto Saviano. Partindo, inicialmente, da localização em que se encontram na edição, podemos entendê-los, à luz dos estudos de Genette (2009), como posfácios.

Para o autor, o posfácio é entendido como uma variedade de prefácio, visto que este se configura como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede.” (GENETTE, 2009, p. 145). Segundo Genette, não há neutralidade na escolha do lugar, ou seja, se preliminar ou pós-liminar, mas assevera que vários autores veem a opção do posfácio “mais discreta e mais modesta” (2009, p. 154).

⁸ Por Fernando Gómez Aguilera, *Um livro inconcluso, uma vontade consistente*; por Luiz Eduardo Soares, *A violência segundo Saramago*, e, por Roberto Saviano, *Eu também conheci Artur Paz Smedo*.

Contudo, Genette aponta o que considera um inconveniente do prefácio:

É o fato de que ele constitui uma instância de comunicação desigual, e mesmo desprovida de rigor, pois nele o autor propõe ao leitor o comentário antecipado de um texto que este ainda não conhece. Por isso se diz que muitos leitores preferem ler o prefácio depois do texto, quando souberem “do que se trata”. A lógica dessa situação deveria, então, levar a constatar semelhante movimento e propor antes (isto é, mais tarde) um posfácio, no qual o autor poderia epilogar⁹, quando ambas as partes têm conhecimento de causa: “Agora os senhores sabem tanto quanto eu, vamos então conversar”. (GENETTE, 2009, p. 211, grifos do autor).

A pesquisa de Genette, porém, mostrou-lhe que a quantidade de posfácios é bastante menor que a de prefácios, e que os posfácios originais são raros, o que lhe levou a concluir que

[...] colocado no final do livro e dirigindo-se a um leitor não mais potencial mas efetivo, para ele o posfácio é certamente de leitura mais lógica e mais pertinente. Mas, para o autor, e de um ponto de vista pragmático, é não obstante de eficácia muito menor, porque não pode mais exercer os dois tipos de funções essenciais que encontramos no prefácio: reter e guiar o leitor explicando-lhe por que e como se deve ler o texto. Faltando a primeira ação, talvez ele nunca mais tivesse a ocasião de chegar até a um eventual posfácio; faltando a segunda, será talvez tarde demais para consertar *in extremis* a má leitura já feita. Por sua localização e seu tipo de discurso, o posfácio pode pretender exercer apenas uma função curativa ou corretiva; a essa correção final é compreensível que a maioria dos autores prefiram as dificuldades e os dislates do prefácio, cujas virtudes são pelo menos a esse preço monitorias e preventivas. (GENETTE, 2009, p. 212).

Em *Alabardas* não temos um prefácio preliminar e autoral. Os ensaios apresentados por outros autores, localizados após o romance inacabado, podem não sugerir de maneira absoluta sua classificação como posfácio. Em que pese Genette tenha elencado a categoria de posfácio alógrafo de produção póstuma, ou seja, escrito por outra pessoa que não a do autor e posterior à sua morte, o que temos em *Alabardas* aproxima-se muito mais de ensaios críticos. Conforme o próprio Genette isso é possível de acontecer, visto que “a dimensão crítica e teórica do prefácio alógrafo o arrasta inevitavelmente para a fronteira que separa (ou, melhor, para a ausência de fronteira que não separa nitidamente) o paratexto do metatexto e, de modo mais concreto, o prefácio do ensaio crítico.” (GENETTE, 2009, p. 238).

Ademais, no que se refere ao prefaciador, salienta Genette que

[...] seguro da posição dominante que geralmente sua notoriedade lhe confere, e também pelo fato de atender a um pedido, e, portanto, certo de poder “permitir-se [quase] tudo”, aproveita as circunstâncias para ir um pouco além do objeto em questão em prol de uma causa mais ampla, ou, eventualmente, de todo diferente. A obra prefaciada torna-se, então, simples pretexto para um manifesto, para uma

⁹ Genette menciona o epílogo de Jorge Luis Borges n’*O livro de areia*, a fim de exemplificar o que considera o inconveniente do prefácio. Escreve Borges: “Prologar contos ainda não lidos é tarefa quase impossível, já que exige a análise de tramas que não convém antecipar. Prefiro, por conseguinte, um epílogo.” (2009, p. 106).

confidência, para um acerto de contas, para uma divagação. (2009, p. 239)¹⁰.

Nesse sentido, temos que os textos – para usar a terminologia adotada nas edições de *Alabardas* – presentes na edição ultrapassam as funções prefaciais abordadas por Genette: a função informativa (que abrange aspectos sobre a gênese da obra, a biografia do autor, a localização do texto no conjunto de sua obra) e a função de recomendação de leitura. (GENETTE, 2009, p. 234-235).

Os textos são autônomos, ou seja, não necessariamente precisam de uma leitura prévia do romance para que sejam compreendidos. Sua leitura pode ser feita independente do conhecimento do conteúdo do romance. Não deixam, sem dúvida, de aderirem à temática da guerra, da violência e da fabricação e comércio de armas que norteia a edição. Além disso, são escritos por autores cuja produção literária não se afasta de tal mote – especificamente Roberto Saviano (2014)¹¹ e Luiz Eduardo Soares (2014)¹², no caso da edição brasileira –. Até mesmo o texto de Fernando Gómez Aguilera (2014)¹³, cujo conteúdo pode ser visto como o mais próximo das funções prefaciais mencionadas por Genette (2009), pode ser lido independentemente da leitura do romance.

Sobre o diário de Saramago, que compõe a edição de *Alabardas*, também lançamos um olhar questionador acerca de sua classificação como epitexto, nos termos do estudo de Genette (2009). O critério que define o epitexto, para o autor, é espacial, ou seja, “todo elemento que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado.”

¹⁰ Vejamos aqui como a proposta de Genette pode ser visualizada na entrevista que Luiz Eduardo Soares, um dos autores presentes na edição brasileira de *Alabardas*, concedeu a Ricardo Videl, para a revista *Blimunda*, editada e publicada pela Fundação José Saramago, a respeito de sua participação: “Foi o Luiz Schwarcz [editor da Companhia das Letras] quem me convidou. Aceitei de imediato, um convite desses é irrecusável. É um privilégio a possibilidade de participar de alguma forma, metonimicamente deixar-se contaminar por Saramago, contagiar por sua escrita, compartilhar o espaço livro. [...]. Busquei dialogar com a minha temática, que é também em certo sentido a temática de *Alabardas*, a questão da violência, das armas, procurei fazê-lo de uma maneira menos superficial, cavando mais fundo nas estratégias, nos bastidores, nas estruturas do romance que se esboçava. Esse foi o meu esforço, evitar tomar o texto como um mero documento, ou mera intervenção política em torno de uma questão. Evitar essa superficialidade não foi difícil porque o texto é tão denso, tão rico que convoca qualquer leitor a um mergulho um pouquinho mais sensível. (SOARES, 2014, p. 25-26).

¹¹ Roberto Saviano, jornalista e escritor italiano, é autor, dentre outros livros, de “Gomorra” (2006), livro que documenta a atuação das máfias italianas e sua relação com as instituições do país.

¹² Luiz Eduardo Soares, antropólogo, cientista político e escritor brasileiro. Foi Secretário de Segurança Pública no Rio de Janeiro, durante o governo de Anthony Garotinho e ocupou a Secretaria Nacional de Segurança Pública no governo do então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, tendo sido afastado dos dois cargos por pressões políticas. Foi coautor de “Elite da Tropa” e “Elite da Tropa 2”, livros que relatam a atuação da polícia militar e a violência social.

¹³ O escritor espanhol Fernando Gómez Aguilera é autor da cronobiografia “José Saramago: A consistência dos sonhos”, publicada em 2008, pela Editorial Caminho (Portugal) e responsável pela organização e seleção de “As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais. Literárias e políticas”, publicado em 2010, pela Companhia das Letras, aqui no Brasil.

(GENETTE, 2009, p. 303). Não há prejuízo, contudo, de que posteriormente haja inserção do epitexto no peritexto, que vem a ser o caso das anotações de Saramago publicadas em *Alabardas*. Assim como no peritexto, há no epitexto diferentes ocasiões temporais, podendo ser anterior, original, posterior ou tardia¹⁴. Uma diferença, porém, condiz com o destinatário, que, neste caso, terá diferente característica, qual seja, a de

nunca ser apenas o leitor (do texto), mas algum tipo de público que pode, eventualmente, não ser leitor: público de um jornal ou de um meio de comunicação, auditório de uma conferência, participantes de um colóquio, destinatário (individual ou plural) de uma carta ou de uma confidência oral, ou mesmo – no caso do diário íntimo – o próprio autor. (GENETTE, 2009, p. 304).

Dentro da tipologia apresentada por Genette (2009), o diário íntimo insere-se na categoria de epitexto privado¹⁵ o qual se define pela presença, inicialmente, de um destinatário primeiro, real, para quem “o autor se dirige por si mesmo” (GENETTE, 2009, p. 327). No caso do diário, a mensagem é dirigida do autor para o próprio autor, que pode ter ou não a intenção de posterior publicação, sendo que esta pode não acontecer (caso em que os manuscritos se perdem, por exemplo). A publicação do diário de Saramago – a qual tudo indica ser um recorte do diário mantido pelo autor, visto que apresenta apenas anotações referentes ao romance no qual trabalhava – torna-se peculiar¹⁶, justamente por estar inserida no mesmo livro.

O conteúdo do diário refere-se às motivações, às ideias e às dificuldades e ao mesmo tempo vontade de finalizar o romance, considerando o precário estado de saúde no qual já se encontrava. Por se localizar na edição de *Alabardas* bem como pelas informações nele contidas, o diário publicado vem muito ao encontro da proposta de prefácio [neste caso, na posição pós-liminar do romance, configurando-se posfácio] apresentada por Genette e sobre a qual já mencionamos. Isso porque, “mesmo sem visar o público, a mensagem íntima do diário é, [...], uma mensagem intencional e persuasiva.” (GENETTE, 2009, p. 348). Além disso, “a mensagem paratextual dos diários dos escritores resulta mais do testemunho do que do

¹⁴ Genette exemplifica: “anterior (testemunhos particulares ou públicos sobre projetos de um autor e a gênese de sua obra), original (entrevistas concedidas no lançamento de um livro, conferências, dedicatórias), posterior ou tardia (entrevistas, colóquios, autocomentários espontâneos e autônomos de todas as espécies).” (GENETTE, 2009, p. 304).

¹⁵ Para Genette, o epitexto privado define-se pela “presença interposta, entre o autor e um eventual público, de um destinatário primeiro (um correspondente, um confidente, o próprio autor) que não é percebido como um simples mediador ou retransmissor funcionalmente transparente, uma ‘não-pessoa’ midiática, mas, sim, como um destinatário real, ao qual o autor se dirige por si mesmo, nem que seja com a intenção de posteriormente tomar o público como testemunha dessa interlocução.” (GENETTE, 2009, p. 327, grifos do autor).

¹⁶ Não é novidade, contudo, que Saramago escrevia diários, inclusive publicados, como é o caso dos cinco volumes de *Cadernos de Lanzarote* – conjunto de cinco diários de José Saramago escritos entre os anos de 1993 e 1995 –, porém nunca tivemos na mesma edição de um romance de Saramago a publicação de seus escritos diários referentes ao romance.

documento.” (GENETTE, 2009, p. 347). O testemunho, contudo, direciona-se ao público “a quem o autor revela somente o que lhe quer revelar, porém de modo mais geral e mais radical porque, como todo diário, ou mesmo monólogo interior, consiste em dizer a si mesmo o que se quer dizer e ouvir-se dizer a si [...]” (GENETTE, 2009, p. 347).

Ao mesmo tempo em que o diário íntimo de José Saramago, publicado em *Alabardas*, possa ganhar, nesta edição, força prefacial, entendido o prefácio também como “a prova de realidade do livro, uma prova ilusória – não escrevo senão um simulacro de prefácio – mas suficiente.” (COMPAGNON, 1996, p. 132), ele não deixa de ser “*uma série de vestígios*” como afirma Philippe Lejeune (2014, p. 301, grifos do autor). E, por assim serem [vestígios] que “[...] o valor de informação de um diário aumenta com o tempo. É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depósitos regulares.” (LEJEUNE, 2014, p. 303). A inclusão do diário, nesse sentido, apresenta-se como instrumento de legitimação e retificação da publicação do romance, conferidas pelo próprio autor ainda quando vivo.

Por outro lado, não é, senão o próprio leitor, quem possui a liberdade de recepção e produção de sentido quando da leitura do diário –. Inclusive porque poderá escolher o momento no qual fará essa leitura – se antes de ler o romance ou depois de tê-lo lido; se simultaneamente ou, ainda, se após a leitura dos ensaios, mas antes do romance; as possibilidades são múltiplas –, de modo que a classificação tipológica apresentada por Genette para os paratextos editoriais não supera o caráter polissêmico e heterogêneo do próprio paratexto.

Chartier afirma que “a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados.” (1999, p. 77). O leitor é quem detém a liberdade de dar sentido e significado ao texto que lê. Os paratextos editoriais, contudo, são capazes de conduzir o olhar do leitor para objetivos diversos. Eles não só veiculam o texto, transformando-o em livro, mas podem interferir significativamente na leitura desse texto. Podem, assim, (re)significar textos antigos e até mesmo (re)criar seus autores a depender das opções e direcionamentos editoriais. Os paratextos são escolhas autorais, mas também e, talvez hoje mais ainda, editoriais, de modo que, atualmente, a identidade editorial ganha maior visibilidade.

A proposta de estudo dos paratextos editoriais do romance inacabado e póstumo de José Saramago nos mostra que há possibilidades de leitura de um romance inacabado, especialmente quando se torna livro, em razão especificamente do trabalho editorial. A proposta de Genette (2009), da qual partimos, evidencia que o paratexto não se configura

somente como um elemento que acompanha o texto ou mesmo como suporte para tornar o texto livro. O paratexto está integrado ao texto, agregando-lhe conteúdo, por certo, mas não só, o paratexto confere ao texto produção de sentido.

Ao entendermos a atuação editorial, no caso do romance inacabado e póstumo, enquanto adaptação, no sentido proposto por Hutcheon (2013) de uma (re)interpretação ou (re)criação, o que leva à apropriação ou recuperação, voltamos nosso olhar para a maneira como o editor-adaptador interpretou e criou um livro com o romance inacabado. Nesse sentido é que o estudo dos paratextos, especialmente aqueles que elegemos neste artigo – as ilustrações, os textos que compõem a edição e o diário de Saramago – possibilitaram, sobretudo pelo seu caráter polissêmico e heterogêneo, uma leitura não [só] de um romance inacabado, mas de um manifesto¹⁷ [pela paz – como afirmou o editor português Manuel Alberto Valente (2014, p. 37) –, ou contra a guerra, ou ainda contra a violência, considerando que o livro, em sua composição de romance inacabado, ilustrações, diário e ensaios, alicerça-se nessa temática].

Na literatura, como explica Carlos Ceia, o “conceito de manifesto é mais abrangente e não está necessariamente ligado ao apelo à luta política. Qualquer arte poética é, a rigor, um manifesto de intenções para fundar uma nova estética [...]” (CEIA, 201-). A intenção por uma nova estética, no caso de Saramago e sua produção literária, talvez tenha sido a de, por meio de *Alabardas*, protestar contra a situação da violência. Contudo, José Saramago estava a escrever um romance, de modo que a possibilidade de agora lermos, não apenas o romance, mas todo o conteúdo do livro, como manifesto, só nos é possível pelo processo editorial. Tal processo que, por meio dos paratextos editoriais e da multiplicidade de sentidos que proporcionam – característica esta que lhes é inerente –, adaptou o romance inacabado em um manifesto.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. Um livro inconcluso, uma vontade consistente. In: SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 63-78.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁷ Carlos Ceia define manifesto como “Texto programático de uma escola ou de um movimento literários ou de um artista individual, que serve de proposta para a fundamentação de uma nova estética, para um protesto contra uma ideologia vigente, ou para marcar uma posição política dentro de uma determinada conjectura cultural.” (CEIA, 201-).

CEIA, Carlos. Manifesto. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Lisboa: [s.n], [201-]. Disponível em: <<http://edtl.fcs.unl.pt/business-directory/6531/manifesto-/>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. (Prismas).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009 (Artes do livro: 7).

GUINSBURG, Jacó. Uma proposta editorial. In: FILHO, Plínio Martins (Org.), et al. *Livros, editoras e projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 27-44.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

MARTINS, Aulus Mandagará. As margens do texto nas margens do cânone: paratexto, texto e contexto em Luanda e Mayombe. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora: Edufjf, v. 14, n. 2, p. 169-177, jul/dez, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margens-do-texto-nas-margens-do-c%C3%A2none.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

MARTINS, Fernando Cabral. Editar Bernardo Soares. *Revista Colóquio/Letras*, n. 155/156, Jan. 2000, p. 220-225. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7838&org=I&orgp=155>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Editoração, arte e técnica*. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RÍO, Pilar del. Nós somos o outro do outro. *Blimunda*, n. 28. Lisboa: Fundação José Saramago, setembro de 2014. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/wp-content/uploads/2014/09/blimunda_28_setembro_2014_1.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2016.

SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAVIANO, Roberto. Eu também conheci Artur Paz Semedo. In: SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 91-111.

SCHWARCZ, Luiz. A metamorfose ambulante da Union Square - ou o grande caçador de prêmios Nobel e suas echarpes coloridas. In: *Blog da Companhia*. 17 ago 2016. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2016/08/a-metamorfose-ambulante-da-union-square-ou-o-grande-cacador-de-premios-nobel-e-suas-echarpes-coloridas/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

SOARES, Luiz Eduardo. A violência segundo Saramago. In: SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 79-89.

_____. O último grito de José Saramago: entrevista de Ricardo Videl. *Blimunda*, n. 28. Lisboa: Fundação José Saramago, setembro de 2014. Disponível em:<http://www.josesaramago.org/wpcontent/uploads/2014/09/blimunda_28_setembro_2014_1.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2016.

VALENTE, Manuel Alberto. As palavras dos editores. *Blimunda*, n. 28. Lisboa: Fundação José Saramago, setembro de 2014. Disponível em:<http://www.josesaramago.org/wpcontent/uploads/2014/09/blimunda_28_setembro_2014_1.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2016.

[Recebido em 16 de outubro de 2016 e aceito para publicação em 30 de outubro de 2016]

The editorial paratexts in “Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas”, the unfinished novel of José Saramago.

Abstract: In 2014, four years after José Saramago’s death, his last novel arrived at the bookstores, which remained unfinished and was found in his computer. *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* has only three chapters. Nevertheless, the book edition also presents the Saramago’s diary, with notes referring to the novel, Günter Grass’ illustrations and texts of other writers. The novel focuses on the theme of violence, war and the manufacture and the arms trade. In this article, however, we aim at an analysis of the editorial paratexts of *Alabardas* edition. The proposal, in this sense, aims, having the paratext definition presented by Gérard Genette (2009), the investigation of a reading possibility of *Alabardas* not [only] as novel, but also as manifest. This possibility can be founded in the polysemic character of the editorial paratexts, which provide new perspectives for reading and interfere in the production of meanings in the text reading, as well in the conception of the editor as adapter, considering one of the adaptation concepts approached by Linda Hutcheon (2013).

Keywords: Adaptation. Editor. José Saramago. Paratexts. Unfinished novel.

