ANDRÉIA RÉGIA NOGUEIRA DO REGO

A Perspectiva Desmitificadora em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

1910001074

ANDRÉIA RÉGIA NOGUEIRA DO REGO

A PERSPECTIVA DESMITIFICADORA EM *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

São José do Rio Preto
2002

ANDRÉIA RÉGIA NOGUEIRA DO REGO

A PERSPECTIVA DESMITIFICADORA EM *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto – Unesp – , para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T 1074/02

São José do Rio Preto
2002

802 05003

t869.0 – 31.09
R343p

Rego, Andréia Régia Nogueira do.
A perspectiva desmitificadora em O Evangelho segundo Jesus Cristo / Andréia Régia Nogueira do Rego. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
243 f. ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Teoria da literatura. 2. Literatura portuguesa. 3. Mito. 4. Paródia. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. III. Título.

CDU – 8.015

DADOS CURRICULARES DA AUTORA

ANDRÉIA RÉGIA NOGUEIRA DO REGO

Nascimento	23.2.1976 – SÃO PAULO/SP
Filiação	João Nogueira do Rego Maria Júlia Nogueira do Rego
1995/1998	Curso de Graduação – Licenciatura em Letras Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista – UNESP São José do Rio Preto – SP
1998/1999	Professora de Língua italiana para o Grupo da Terceira Idade do Sesc – Rio Preto
1999	Professora de Língua italiana no Centro de Estudo de Línguas "Paulo Nascimento Silva" de S. J. Rio Preto-SP
1999	Professora de Língua Portuguesa no Colégio Adventista S. J. Rio Preto – SP

Aos meus pais, que dedicaram sua vida à felicidade dos filhos.
Ao meu sobrinho João Pedro, que carinhosamente visitava a "Tia Déia" no computador.
Ao Fábio, que sofreu as conseqüências da distância.

Agradecimentos:

À Profa. Dra. Sônia Piteri, que em muitos momentos abdicou de sua vida pessoal para orientar a minha.

Ao CNPq, pela bolsa concedida a esta pesquisa.

Aos professores doutores Maria Heloísa Martins Dias e Sérgio Vicente Motta, pelo novo e interessante rumo que deram à minha pesquisa.

À Profa. Dra. Gisele Manganelli Fernandes, pelo *Abstract*.

Ao Sr. Oscar, da seção de Pós-Graduação, pela paciência, dedicação e competente presteza.

Aos funcionários da biblioteca.

A minha família, pela admiração demonstrada.

A todos os colegas de curso, especialmente Fernando Julio Cabrera, Ismael Cochito, Adriana Lins Precioso e Silvana Aparecida Correa, que me auxiliaram com material bibliográfico e carinho.

Ao Sr. Aparecido e Sra. Maria José, pela preocupação constante.

À Priscila Sigrist, pelo consolo nos momentos mais difíceis.

Deus se fez homem para que o homem se tornasse Deus.

Santo Agostinho

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 6

2. NAS TRILHAS DA PÓS-MODERNIDADE 12

2.1. Uma possibilidade de leitura de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* 16

2.2. O enredar mítico 39

3. O PERCURSO ÀS AVESSAS DE JESUS CRISTO 54

3.1. O nascimento de Jesus: a humanização do divino 60

3.1.1. Primeira anunciação: do pó ao pó 65

3.1.2. Segunda anunciação: a certeza da imposição divina 86

3.2. Viagem de busca da aprendizagem 92

3.2.1. A descoberta da culpa e o caminho a Belém 94

3.2.2. O pastoreio do cordeiro de Deus 99

3.2.3. A experiência divina e a experiência humana 110

3.3. Aplicação do que foi aprendido 119

3.3.1. Deus e o Diabo no mar de Saramago: a revelação do mal divino 132

3.3.2. A ação messiânica de Jesus x a manipulação diabólica de Deus 150

4. NAS MALHAS DO SENHOR DA NARRATIVA 173

4.1. Moldura x antimoldura 175

4.2. O poder metalingüístico 194

4.3. A polifonia carnavalizada 208

5. CONCLUSÃO 225

BIBLIOGRAFIA 231

Resumo 242

Abstract 243

1 INTRODUÇÃO

Dúvida e questionamento manifestam-se no romance contemporâneo, que apresenta várias tendências. Entre elas, interliga-se diretamente ao nosso trabalho a que recupera a história com o intuito de contestar o passado. Colocam-se, diante do leitor, ficção e "realidade" em um mesmo universo, espelhando a situação social de maneira crítica e irônica, levando-o, de certa maneira, à reflexão. Nesse contexto, chamado pós-moderno, a literatura, segundo Linda Hutcheon (1991), consiste na codificação e decodificação dos signos e de suas inter-relações, evidenciando uma atitude paradoxal e conflitante ao se apresentar, a um só tempo, histórica, auto-reflexiva, contraditória e subversiva.

Do escritor português contemporâneo José Saramago, o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1999), publicado em 1991, é o nosso objeto de análise. Nessa obra, o discurso bíblico se infiltra como uma segunda linguagem, tendo em vista que os quatro evangelhos canônicos (*Evangelho segundo Mateus, Marcos, Lucas e João*), além de apócrifos, constituem a matéria original de que o autor se apropria para gerar uma matéria outra, cuja natureza herética já foi alvo de crítica por parte dos olhares consagrados e censores que a condenam de satanismo. Para o romancista, porém, totalmente alheio e distante dessa "inquisição" pós-moderna, importa a visão singular com que construiu sua personagem Jesus inserindo-a numa religiosidade suspeita, que pouco comunga com os valores tipicamente cristãos e manipuladores.



Ao recuperar os primórdios da civilização cristã sob a perspectiva do mundo contemporâneo, o escritor português apresenta novas possibilidades de absorver o mito judaico-cristão, bem como transforma valores absolutos em relativos ao sugerir a manipulação exercida pelas instituições, mais precisamente pelo "cristianismo institucional", apresentadas como um poder opressor, como parece confirmar o próprio Saramago:

> o que a mim sobretudo me incomoda é que à sombra desse Deus, do meu ponto de vista inexistente, se tenha armado um poder que condicionou e condiciona ainda, apesar de todas as transformações, as nossas personalidades ao ponto de não nos podermos imaginar a nós próprios senão no quadro que o cristianismo traçou. (Reis, 1998, p. 143)

Com esse perfil questionador, a obra de Saramago se desprende das amarras do sagrado, desmitificando valores, crenças e mitos, e rompendo estruturas consideradas inabaláveis. Nesse sentido, os temas abordados em sua narrativa são apresentados ao leitor por meio de jogos malabarísticos com a palavra, nos quais se detecta um processo irônico instaurador da crítica pertinaz e que se configura mordazmente em uma construção metalingüística, emoldurada por uma perspectiva carnavalesca que desvela e desmascara a impotência do discurso religioso diante do poder embaraçador do narrador desse romance.

Este trabalho perscrutará o discurso ficcional numa relação contrapontística com o discurso bíblico. O confronto entre o discurso ficcional e o religioso será revelador dos recursos utilizados pelo escritor no seu empreendimento de transfiguração dos textos sagrados, manifestando, assim, sua postura crítica em relação à concepção de verdade proposta pelos dogmas católicos, cujo poder de

domínio sobre a sociedade é questionado ao longo de toda a narrativa, revelando seu perfil irônico, "inconformista e rebelde", que rejeita os poderes estabelecidos, minando-os pelo riso, sob a forma de "indiferente jovialidade ou sarcasmo" (Paiva, 1961, p. 111-2).

Desse modo, o mito judaico-cristão, que se manifesta com maior evidência na literatura ocidental, é deslocado para a narrativa de Saramago sob o crivo da paródia irônica, que passaria a sugerir uma releitura dos textos sagrados em seu contexto original, ou seja, a Bíblia.

Utilizando a ironia e a paródia na composição de seu romance, Saramago coloca em discussão questões como fé e ateísmo, divino e humano, realizando um processo de subversão das palavras bíblicas, à medida que transfere às personagens bíblicas o conflito existente no homem comum, constantemente atribulado pelas imposições religiosas, ou, em um processo inverso, confere características divinizadoras a figuras que povoam o universo demoníaco.

A recorrência à paródia e à ironia adequa-se perfeitamente ao tipo de narrativa que nos é apresentada, ou seja, uma obra que sugere uma revisão de contexto ao relacionar o tempo passado, presumivelmente finalizado, com o presente, passível de alterações, a fim de construir um tempo relativo, em que haja um diálogo entre os contextos do passado e do presente.

Comparar, analisar e distinguir as relações existentes entre *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e a história, trazida pela Bíblia e outras fontes reconhecidas ou não pela Igreja católica, são processos que fundamentam a proposta deste estudo que vê surgir no discurso ficcional de Saramago a desconfiança das palavras

bíblicas e, por conseguinte, por quem as professa, estendendo-se essa relação a Deus.

Nossa análise procurará inter-relacionar a teoria sobre a pós-modernidade (Hutcheon (1991); Lyotard (2000); Jameson (1996)) e as idéias, não menos questionadoras, que tratam da construção e desconstrução do mito judaico-cristão (Eliade (s/d); Frye (1973); Jung (1960)), entrelaçando, ainda, os conceitos apresentados por essas vertentes teóricas com o processo de construção do evangelho ficcional de Saramago. A ênfase no poderoso discurso do narrador nesse romance de Saramago será demonstrada com o auxílio das concepções de Mikhail Bakhtin (1988 e 1997) sobre a carnavalização e a polifonia.

Para fio condutor de nossa análise optamos por seguir o percurso da personagem Jesus, percurso que não se constrói sob uma seqüência cronológica, e sim baseando-se em uma necessidade advinda da própria personagem, que se revela como um herói fragmentado a seguir em busca de suas origens procurando compreender a razão de sua existência.

A trajetória de Jesus será apresentada em três etapas evolutivas, durante as quais será possível observar a intensificação do conflito interno vivenciado por ele e por outras personagens, à medida que se configurarem as duplicidades a um só tempo complementares e antagônicas entre si e refletoras de uma conotação mítica: humano/divino, culpa/perdão, céu/terra, bem/mal, Deus/Diabo.

A primeira etapa abarcará o nascimento e a infância de Jesus, período em que se observará a concorrência dos mundos humano, divino e demoníaco incidindo sobre as personagens Jesus, Maria e José. É ainda nesse momento que será

focalizada a dialética culpa/perdão, em função da qual se introduzirá a questão da culpa dupla.

Os elementos delineados nessa primeira etapa serão os motivos propulsores da segunda fase, que discorrerá sobre o deslocamento espácio-temporal da personagem Jesus, à medida que seus conflitos o conduzem a uma viagem que tem como norte a tentativa de desvendar os mistérios de sua vida.

No terceiro e último momento da "viagem" da personagem central, Jesus começa a aplicar os poderes que adquire no decorrer de seu percurso. É o início das "aventuras" do herói, como aponta Frye (1973) ao identificar três estádios principais: "da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares", chamado de *agón* ou conflito; "a luta crucial, comumente algum tipo de batalha na qual o herói ou seu adversário, ou ambos, devem morrer", o *páthos* ou *luta de morte*; e, por fim, "a exaltação do herói", denominada *anagnórisis* ou recognição, quando se dá "o reconhecimento do herói que provou claramente ser um herói, mesmo se não sobrevive ao conflito" (p. 185). Embora não nos fixemos nas terminologias do crítico, procuraremos identificar como cada um desses momentos contribuem para intensificação do processo desmitificador e crítico que se observa durante toda a narrativa.

Pautado no percurso de Jesus, focalizaremos no capítulo subseqüente, de forma mais enfática, os recursos utilizados por Saramago na sua maneira muito particular de contar a história de Jesus. Nesse sentido, será realçada a figura do narrador a quem denominamos "o senhor da narrativa", e, analisado mais intensamente o ato de enunciação de Saramago, cujo romance problematiza a sua

própria matéria – a palavra, questionando seu poder de encobrir os acontecimentos, a sua retórica do excesso.

Enfim, chegaremos a uma possível conclusão de nosso trabalho, um pequeno sopro entre os muitos que o texto suscita, e a constatação de que ainda há muito que se aprender com o "novo olhar" proposto por Saramago.

2 NAS TRILHAS DA PÓS-MODERNIDADE

A estreita relação existente entre romance, história e sociedade, ou história da sociedade, revela a necessidade que o homem possui de transpor para o contexto artístico suas diferentes concepções do real. Nos tempos primitivos, a narrativa mítica significava a própria realidade, que se manifestava por meio "de deuses, de heróis, ou de fenómenos de magia" (Zeraffa, 1971, p. 18). Dessas estruturas originaram-se as bases norteadoras do gênero "romance", que procurou traduzir a realidade mítica para uma realidade social mais próxima do homem, no caso, do homem burguês.

Assim, seria razoável acreditar que a literatura de um modo geral carrega consigo a forma mítica, necessária para se estabelecer um diálogo com o leitor descodificador. É a configuração dos elementos míticos que traz a verossimilhança necessária para que o leitor, identificando-se com a obra, desconfigure o texto e consiga extrair-lhe imagens.

Desde seu surgimento, o gênero "romance" preocupou-se em traduzir o homem social. Tradução que se demonstrou de diversas maneiras, mas nota-se que aos poucos a aura de superioridade outorgada primeiro aos deuses e depois aos "homens-heróis" é substituída por uma nova perspectiva a respeito do ser humano.

Paralelamente à contribuição para a formação do gênero romance, o mito conserva-se no meio social em forma de crenças de um povo, sua religião. Da mesma forma, a literatura mítica comporta as explicações para as dúvidas que sempre acompanharam o ser humano, ou seja, os deuses que "representam a

natureza inteira em forma humanizada ... mostram em perspectiva a origem do homem, seu destino, os limites de seu poder e a extensão de suas esperanças e desejos" (Frye, 2000, p. 40).

A sociedade moderna continua a absorver mitos, a analisá-los. Embora eles não possuam a unicidade dos tempos primitivos, continuam influenciando a humanidade na leitura que faz do mundo que a cerca. Todavia, o homem contemporâneo vive uma situação paradoxal, pois ao mesmo tempo que busca nos arquétipos míticos o modelo a ser imitado, deixa de dar sentido a essa imitação, que é justamente o que fornece a necessária autoridade aos arquétipos para que se imponham como exemplos. Nota-se a substituição dos parâmetros arquetípicos – que possuem finalidades direcionadas ao geral, ao grupo social – por modelos que representam os interesses de uma minoria detentora do poder.

Nesse sentido parece trabalhar a corrente desmitificadora que procura atingir os dogmas produzidos, aqueles que partem do poder em direção ao povo e que seriam os responsáveis pelas angústias e culpas do ser humano. Assim, observa-se a perda dos rituais em detrimento do apego ao poder, ao dinheiro, à massificação, o que, segundo Jung (1963), significa a derrota do homem moderno, que já não é capaz de criar novos ritos, novos arquétipos, ou mesmo de apenas compreender sua real importância. Quando um povo mostra-se capaz de construir seus próprios arquétipos, relacionando-os com suas necessidades, não mais se aceita a pura bondade, a unilateralidade do Bem contra o Mal. De certa forma, ao produzir sua própria realidade, a sociedade passa a acreditar mais em si mesma, não aceitando,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sem antes questionar, as verdades que lhe são impostas ou oferecidas como aquelas contidas nos próprios mitos.

Essa perspectiva pode ser detectada em uma das tendências da literatura contemporânea, a que intensifica o envolvimento com o presente histórico e social, resgatando o passado mítico e histórico da sociedade sob uma perspectiva questionadora. É assim que a chamada literatura pós-moderna discute o conceito de verdade atribuído aos discursos histórico, ideológico e religioso.

O romance progressivamente foi substituindo a figurativização do homem ideal por uma perspectiva mais real[1], em que os acontecimentos da vida humana não mais dependiam da interferência divina e, quando se representavam os deuses, estes aproximavam-se dos homens, diferentemente do que acontecia nas narrativas míticas primitivas. Assim, ao mesmo tempo em que é ressaltado, o contexto humano também é questionado, mostrando-se a conturbada mente humana como fonte tanto dos questionamentos responsáveis pela erradicação das dúvidas como da criação de outras. Ironicamente, o homem é causador de seus próprios problemas, que, uma vez solucionados, mostram toda sua efemeridade.

Na obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, acreditamos ser possível identificar a presença dos elementos pós-modernos referidos, pois, resgatando o mito judaico-cristão sob a perspectiva crítica, Saramago faz sua ficção pôr em causa o poder tirânico (autoritário) com que esse mito se impôs à cultura ocidental,

[1] As expressões "ideal" e "real" são aqui utilizadas baseando-se na concepção de Frye (1973), que, em sua divisão arquetípica da literatura, relaciona o "ideal" como as estórias classificadas como romanescas, nas quais "os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais, e os vilões as ameaças à supremacia daqueles" (p. 185), podendo, ainda, serem compreendidas como as narrativas em que predomina a inocência, contrapondo-se à experiência do "real", que, por sua vez, relaciona-se à ironia. O caráter "real" na narrativa "acentua a humanidade de seus heróis, minimiza a sensação da inevitabilidade ritual na tragédia, e faz tanto quanto possível a miséria humana parecer 'supérflua e evitável'." (p. 232)

abusando, com astúcia sedutora, de seus valores para se instituir como verdade, apresentando fatos históricos que comprovam a solidificação da religião católica, cuja legitimidade é colocada em dúvida, não apenas por causa dos valores que sustenta, mas também, e principalmente, por causa da autoridade com que os sustenta. Desse modo, a narrativa ficcional, ao simular aproximar-se ou apropriar-se da história bíblica, cria uma falsa verossimilhança e é nessa estratégia astuciosa que está o modo irônico de atuar, ou seja, além da subversão da mensagem evangélica, explicitamente feita, há outra forma de subversão mais sutil: aquela que faz parecer verdadeiro o que sabe que não é, que é o próprio jogo criado pelo narrador com sua linguagem.

Por meio da paródia dos textos bíblicos, o romance de Saramago resgata o contexto mítico, deslocando-o para a modernidade, gerando estranhamento e desmitificando-o. Observa-se, ainda, nesse processo, um constante jogo temporal entre passado e presente, em que a perspectiva histórica, resgatando o passado, funciona como elemento argumentador ou comprovador da crítica dirigida à sociedade contemporânea.

2.1 UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA D'*O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

No século XX verificam-se importantes alterações no cenário político, econômico e, conseqüentemente, no social, tendo em vista as duas Guerras Mundiais e a intensificação dos conflitos étnicos, que causaram à humanidade um denso processo de destruição e reconstrução; as mudanças ocorrem numa velocidade muito grande, não possibilitando tempo suficiente aos indivíduos para avaliarem a influência das alterações em suas vidas.

As revoluções socialistas perdem força e o capitalismo se consolida como sistema econômico mundial, provocando a queda de governos e a entrada de administradores que buscariam a universalização socioeconômica. O homem torna-se escravo do trabalho, valorizando o ter e o poder como principais meios de sobrevivência. A estrutura fragmentária da sociedade intensifica-se, constituindo o aspecto mais gritante do período atual: povos unidos economicamente, fragmentados cultural e psicologicamente, buscando sua individualidade.

Refletindo essa busca da individualidade surge a estética modernista, que alcança seu apogeu graças ao seu perfil vanguardista: é o caso do construtivismo, na Rússia, do expressionismo, na Alemanha e do surrealismo, na França. Soma-se a isso o fato de que as vanguardas artísticas do início do século XX, segundo Nicolau Sevcenko, "apostaram pesado na vitória da racionalidade, do maquinismo, da transformação da sociedade num gigantesco autômato auto-regulado, em que a arte, a técnica e a vida se fundiriam numa atividade revitalizadora", período em que os

artistas surrealistas eram vistos como vanguardistas graças às suas "metáforas técnicas e militares que já prenunciavam a guerra tecnológica e o planejamento totalitário das sociedades" (*apud* Oliveira et al., 1995, p. 47).

Enquanto as vanguardas européias buscam novos caminhos para se manifestarem artisticamente, os pensamentos e pensadores da Escola de Frankfurt (1924) indicam alguns processos pelos quais a arte passa no momento: o da antropofagia, quando o homem indaga sobre sua própria existência, e a reificação, em que a relação entre os seres e a natureza adquire um perfil de mercado, prevalecendo o que melhor atende às necessidades das rápidas mudanças da sociedade, provocando o rompimento com pensamentos estigmatizados e elitizados e obrigando a literatura a exercer uma função muito mais crítica.

Começa então a surgir, principalmente no continente europeu e nas regiões norte e sul do continente americano, uma tendência cultural que consiste em uma reelaboração crítica a respeito do papel da arte em relação ao mundo. Atualmente ainda em processo e buscando suas próprias "regras" e categorias, a teoria e a obra de arte do chamado movimento pós-moderno ganharam força a partir da década de 1930. As mudanças foram inicialmente observadas na arquitetura e intensificaram-se com o fim da Segunda Guerra Mundial, quando, conforme Lyotard, os ideais históricos e sociais do modernismo e suas promessas inovadoras "haviam se transformado em símbolos – e causas – de alienação e desumanização" (*apud* Hutcheon, 1991, p. 46).

As idéias pós-modernistas aproveitam, ao mesmo tempo que desenvolvem de forma questionadora, os conceitos formados no período imediatamente anterior, conforme observa Jameson (1996):

> o pós-modernismo, apesar de representar uma ruptura de conceitos modernistas, não teve um início cronologicamente preciso, sob esse ponto de vista, é mais fácil argumentar que ele representa ao mesmo tempo continuidade e ruptura, ou melhor, uma continuidade de conceitos. (p. 28)

Embora essa situação permita atribuir ao pós-modernismo um perfil paradoxal, ajuda a compreender melhor o momento que a arte contemporânea atravessa e não nos permite afirmar a total dissolução das idéias defendidas pelo modernismo. O próprio Jameson, prosseguindo a sua análise comparativa entre o modernismo e o pós-modernismo, afirma que "toda teoria do pós-modernismo é impura, sempre haverá marcas de movimentos como modernismo ou realismo, o que prova que o pós-modernismo não é um novo movimento" (1996, p. 16). Ainda sob esse ponto de vista, ele considera que "os resíduos do moderno e seus valores" (p. 20) encontram-se na intensificação do uso da ironia na literatura contemporânea, que, ao contextualizar os problemas sociais de maneira mais crítica, obrigaria o leitor a participar da estória, pois é levado ao raciocínio e à percepção do que ocorre à sua volta, o que implicaria um diálogo entre o narrador e o leitor do texto.

Assim, a modernista visão utópica de futuro é substituída pelo pós-moderno envolvimento com o contexto histórico e social do presente. As linhas divisórias entre a arte e o mundo diminuem à medida em que algumas importantes

obras contemporâneas preocupam-se em compreender os textos que compõem a história da sociedade.

Paulatinamente, novas concepções sociais e artísticas começam a se configurar, centralizando sua preocupação nas mudanças em si mesmas, analisando-as. Em outras palavras, o movimento pós-moderno não se interessaria mais em promover "revoluções" e instaurar novos procedimentos artísticos, como as vanguardas do início do século XX, mas sim em verificar como se processam essas "revoluções" ou alterações em seu próprio processo de formação, permitindo-se uma teoria que contestaria até mesmo suas próprias manifestações práticas.

Desde o final da Segunda Guerra Mundial o movimento modernista abre-se ao pós-modernismo. Nesse período, um modernismo situacionista denunciava o fracasso das vanguardas e dialeticamente proporcionava o surgimento de novos conceitos sobre a possível função da arte. Segundo Hutcheon (1991, p. 25), os anos 60 foram uma "época de formação ideológica para muitos dos pensadores e artistas pós-modernistas" que mostraram os resultados dessas alterações nos anos 80, principalmente nos Estados Unidos. Assim, no contexto contemporâneo, observa-se a importância para o grau de intervenção humana no espaço, seja ele da arquitetura, da dança ou da própria literatura; quanto mais contextualizadora, mais importância a obra de arte possui para o movimento pós-moderno.

Diante desse quadro, a arquitetura seria o espaço para as primeiras manifestações artísticas com um perfil pós-modernista. Hutcheon (1991) considera-a como a arte que mais exemplifica o surgimento do pós-modernismo, graças à sua função social e estética. Apontada por Jameson (1996) como um dos alicerces para

as alterações que seriam vistas em seguida nas demais artes, notadamente por seu aspecto "populista", a arquitetura, já a partir da década de 1930, apresenta obras de arte que se inserem no "tecido heterogêneo da paisagem" (p. 87). Nos debates sobre a arte arquitetônica, a necessidade de inserção do texto em um contexto é bastante discutida e assume posição de destaque, posteriormente associando-se ao conceito estilístico do movimento pós-moderno. Um conceito que não conceberia a arte como privilégio de uma elite, produzida para cultos, contrariamente ao que se observou nas vanguardas européias, nas quais se aplicava uma filosofia para poucos, até porque o contexto caótico no qual se encontravam não permitia uma melhor assimilação. Diferentemente, o contexto atual permite uma maior divulgação da produção artística, além de uma aparentemente mais intensa assimilação da mesma.

Dizemos "aparente" porque toda essa contextualização não se faz de maneira gratuita. Sua realização está diretamente relacionada com o questionamento que desperta os sentidos para a necessidade de duvidar do que pareça real e verdadeiro, ao mesmo tempo em que se intensifica um diálogo com o passado para que se possa interpretar o presente. Desse modo, no contexto contemporâneo são sugeridos uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente, o que se convencionou chamar "presentificação" do passado (Hutcheon, 1991, p. 39).

Constata-se a presença ou a recuperação de discursos históricos que colaborariam para eliminar a "distância entre a arte de elite e arte popular" ampliada "pela cultura de massa", uma vez que o pós-modernismo atua "numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular"

(Hutcheon, 1991, p. 40), ou seja, há uma notória necessidade de aproximação não só de classes sociais, como também dos estilos artísticos representativos dessas classes. Nesse contexto, a paródia "é o análogo formal do diálogo entre passado e presente" (p. 46), um passado que "só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos" (p. 164).

Sob esse ponto de vista, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, apresenta-se como uma obra que se apropria do discurso histórico-religioso e das crenças do cristianismo popular com o intuito paródico, propondo uma releitura do passado bíblico textualizado sob a ótica do presente. Esse efeito é alcançado, por exemplo, mediante o recurso da carnavalização[2], que se manifesta pela simultaneidade do profano e do sagrado, pólos que se opõem ao mesmo tempo que se complementam, e por meio do discurso de um narrador, cujas intrusões permeadas pela sátira e pelo humor dessacralizam o discurso evangélico e resgatam a forma doutrinária do discurso bíblico, questionando-a e, paralelamente, sugerindo uma nova doutrina: a da "desdogmatização"; a da "desevangelização".

O conhecimento de vestígios literários ou históricos indica um distanciamento, concretizado pela paródia, para que essa arte possa atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter e utilizar os conceitos contemporâneos para desmitificá-los. É nesse sentido que age o repensar irônico pós-modernista da história que confronta o passado com o presente, e vice-versa, seguindo a direção contrária da tendência atual de substituir a "aura" de originalidade existente na obra

[2] Para nossa incursão pelo mundo da carnavalização, consideramos o sentido apontado por Mikhail Bakhtin (1997), caracterizado como instalação do choque entre o oficial e o não-oficial, o sagrado e o profano. Esse aspecto será desenvolvido posteriormente no capítulo 4.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de arte pela produção em série, conferindo ao objeto reproduzido o constante renovamento em oposição à tradição, conforme havia prenunciado Walter Benjamin (1990).

Com um perfil de veracidade e de história, o passado lega seus vestígios ao futuro como fatos que influenciariam a produção artística do momento pós-moderno, visto que podem ser absorvidos por este para instigar sobre o presente e sobre todos os seus contextos institucionais que se auto-intitulam como necessários à sociedade. Possivelmente, o diálogo com o passado seja conseqüência, ou necessidade, originada na relação interativa que a arte pós-moderna teria com a sociedade. Essa relação provocaria a desmitificação de conceitos artísticos burgueses, que viam na arte espaço apenas para o prático e o útil, e a aproximação, seguida do questionamento, da verdade histórica registrada em textos.

Além de serem contestados na arte pós-moderna, os vestígios ou simulacros do passado são material para a elaboração de uma arte essencialmente crítica que se dirige às instituições, aos documentos e aos fatos históricos, preocupando-se em questionar a história da humanidade e seus conceitos tidos como inquestionáveis.

Diante do exposto, é possível observar que a recuperação do passado no presente da arte pós-moderna é responsável pela intensificação de dois recursos da literatura: a paródia e a ironia. Estas indicariam, na literatura contemporânea, um diálogo com o passado ao intertextualizar-se "com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos" (Hutcheon, 1991, p. 28). Por essa razão, ao mesmo tempo em que faz parte do universo colocado em questão, a literatura ocuparia uma posição de

distanciamento do objeto enfocado, o que não só evidencia seu perfil paradoxal como também proporcionaria o desenvolvimento da paródia, possibilitando a existência de meios de representação da sociedade que subvertem os próprios sistemas em que atuam, adquirindo um aspecto contraditório, alcançado por meio da ironia.

O diálogo irônico e a natureza questionadora acabam conduzindo a uma literatura que busca falar da própria literatura, ou por outra, uma ficção da ficção:

> O romance deve se tornar uma imitação deliberada do romance, dos gêneros literários ou de qualquer outro texto apto a injetar-lhe sobrevida. Era a hora da metaficção, literatura sobre literatura, texto que expõe sua fraude e renega o ilusionismo. (Oliveira et al., 1995, p. 62)

Unindo a percepção de que o passado histórico influenciaria na concepção de literatura pós-modernista e de que seria o momento de se falar sobre a literatura em si, pode-se compreender o termo metaficção historiográfica como ficção que recupera personagens e fatos históricos, transformando-os para um contexto crítico, recheado de ironia e transposto para o presente por meio de paródias. Linda Hutcheon (1991) identificou um tipo de ficção pós-moderna que convencionou chamar metaficção historiográfica, referindo-se "àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos" (p. 21). Hutcheon observa que a história é importante na formação da metaficção historiográfica, pois

> nesse tipo de ficção, as fontes documentais da história, bem como sua forma narrativa, são submetidas a um exame tão sério quanto o exame a que as submete a atual filosofia da história. E esse é o resultado direto do impacto crítico mútuo exercido pelos aspectos historiográfico e metaficional dos próprios textos. Essa associação consegue ironizar tanto a confiança (modernista) da metaficção na força imaginativa e nas estruturas fechadas e reflexivas da arte, como também seu oposto, a suposta correspondência da história entre narração e fato, entre palavra e coisa. (1991, p. 82-3)

Para Jameson (1996), a história resgatada e posteriormente inserida na literatura contemporânea é encontrada nas imagens e nos simulacros que atravessam o tempo e se instauram no presente, embora ressalve que a história que se busca sempre fugirá ao nosso alcance. Esse perfil paradoxal e efêmero do momento atual é manifestado pela ironia da metaficção historiográfica que sugere a condição passageira na sociedade das relações, dos valores e dos conceitos humanos ao questionar e ao mesmo tempo se utilizar desses mesmos elementos em suas produções.

Tratar-se-ia de uma literatura que demonstra "nossas idéias e estereótipos sobre o passado" e que "traça nossas imagens mentais do passado nas paredes que as confinam" (1996, p. 52). Nota-se, nesta assertiva de Jameson, que o momento atual é de reflexão e tentativa de resgate do passado, sem, contudo, tornar a vivê-lo. É o que procura fazer a metaficção historiográfica, na qual "a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passam a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado", possibilitando à literatura contemporânea usar e abusar da paródia, atuando, portanto, "dentro das convenções a fim de subvertê-las" (Hutcheon, 1991, p. 22).

Traçando as imagens cristãs que povoam as mentes humanas, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* duela com as convenções religiosas e com a forma

evangélica de escrita, visto que são subvertidas pelo narrador-evangelista de Saramago, que reflete sobre seu próprio ato de escritura, num exercício metalingüístico de ficção que fala sobre a ficção, um "novo" evangelho que fala sobre ele mesmo.

Tendo a história como base para suas paródias questionadoras, nos textos pós-modernistas o discurso histórico e o ficcional seriam os dois pólos de um terceiro discurso que tensionaria os dois primeiros por meio da intertextualidade. A construção ficcional contemporânea, assim como a literatura desde sempre, não poderia ser considerada original. Uma vez que o momento é justamente de questionamento sobre a originalidade, percebe-se que a identidade da obra não está em sua novidade, mas em sua aproximação crítica, ambígua com as origens históricas e até míticas.

Nem mesmo essa acepção constitui uma novidade, haja vista o que Frye (1973) já observara em suas considerações sobre a produção artística, afirmando que os novos artistas imitam seus antecessores, e que essa imitação "prossegue até uma larga mudança interrompê-la, mas logo retoma seu processo". Dessa forma, percebe-se que "as experiências mais profundas que se possam obter nas artes estão acessíveis na arte já produzida" (p. 333). O que a literatura pós-moderna procura fazer é demonstrar isso de maneira consciente e autoconsciente, não tendo a intenção de parecer original ou diferente, pelo contrário, ela precisa de textos anteriores para incorporar e desafiar aquilo que parodia (Hutcheon, 1991), o que constituiria mais um aspecto atribuído às metaficções historiográficas.



O reconhecimento da não-originalidade deve atingir não só a obra que se produz, mas também as obras com que se intertextualiza, ou seja, o narrador acusa a interdependência artística, chegando mesmo a dessacralizar os textos por muito tempo considerados originais, processo que se verifica no aproveitamento que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* faz da Bíblia, o que nos faz lembrar Auerbach quando se refere ao Antigo Testamento, mas, de certo modo, abrangendo todo o texto bíblico: "o Velho Testamento, enquanto se ocupa do acontecer humano, domina todos os três âmbitos: lenda, relato histórico e teologia histórica exegética" (1976, p. 18). Assim, no processo de formação desse terceiro discurso, o discurso d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, observa-se a adoção da temática bíblica (relato histórico) e de sua forma narrativa (discurso autoritário da verdade), originando um discurso que satiriza a pretensão de verdade bíblica propondo uma outra verdade, não menos pretensiosa, no entanto, dependente de um jogo burlesco no qual o narrador provoca uma ruptura nos alicerces cristãos, o que se verifica na equiparação das personagens míticas representantes do Bem (Jesus e Deus) com a do Mal (Diabo) e, de certo modo, até mesmo subvertendo os conceitos de bem e mal.

As características atribuídas à metaficção historiográfica são visíveis no *Evangelho* de Saramago, escritor que em alguns de seus romances retoma o discurso histórico, transfigurando-o no universo ficcional, procedimento que conduz à subversão de valores tradicionais e que pode até mesmo, como em *Memorial do convento* (1996), intertextualizar-se de modo crítico com formas narrativas de séculos anteriores, como afirma Oliveira Filho em seu *Carnaval no convento*

(1993). Neste livro, o crítico considera que Saramago retoma, por exemplo, a literatura moralista do século XVIII para superá-la.

Cabe ainda dizer que o próprio termo "metaficção historiográfica", embora aceito como novo, não traz propriamente novidades ao contexto literário, pois a relação de dependência entre a história e a literatura, ou seja, a relação que a ficção mantém com o real, conceito discutido desde a mimese aristotélica, é o fundamento da verossimilhança. É inovador, nesse momento contemporâneo, a intensificação crítica da inserção do real na ficção, porém não mais como necessidade de aproximação, mas de descoberta do que se está vivendo. Assim,

> a "realidade" a que se refere a linguagem da metaficção historiográfica é sempre, basicamente, a realidade do próprio ato discursivo (daí sua designação como metaficção), mas também a realidade de outros atos discursivos do passado (historiografia). (Hutcheon, 1991, p. 194)

É ainda por meio da inserção da história na ficção que se procura contestar a noção de "verdade" da realidade, comparando-a à "verdade" ficcional. Esta pode apresentar diferentes versões, dependendo do ponto de vista escolhido para enfoque. Uma vez transferida ao universo do "real", essa situação procuraria conduzir o leitor à percepção de que é possível a existência de vários discursos. Portanto, a referencialidade pós-moderna não opõe as noções de verdade e falsidade, pelo contrário, busca demonstrar que nesses "vestígios" do passado o conceito de verdade estaria diretamente relacionado com a experiência que se tem desse passado, o que ratificaria nossa afirmação anterior de que existem múltiplas verdades, dependendo do ponto de vista escolhido para a narração.

unesp

O intuito do romance pós-moderno, segundo White (*apud* Hutcheon, 1991, p. 162), seria questionar "de quem é a verdade que se conta", e não narrar a verdade; dessa forma busca-se contestar "o fundamento de qualquer pretensão de possuir legitimização empírica". A preocupação em questionar a noção que se possui de verdade aproximaria a ficção pós-moderna da referencialidade, correndo-se o risco de limitar-se a ela. Contudo, o problema seria a não-consciência dessa limitação, o que não ocorre com a metaficção historiográfica, pois ao fazer uso da referencialidade, o faz de modo irônico, expondo ao leitor os problemas existentes naquilo que ele crê como real e verdadeiro. Hutcheon complementa, ainda, que o fato do referente estar sempre "já inserido nos discursos de nossa cultura" não deve ser "motivo de desespero", uma vez que o referente "é o principal vínculo do texto com o 'mundo', um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior 'real' " (1991, p. 158).

Sob esse aspecto, Jean-François Lyotard (2000) cita a descrença nos "metarrelatos", isto é, nas narrativas em que se acredita conter a "verdade" sobre o que se está narrando, especialmente porque as modificações no conceito de saber na sociedade pós-moderna permitem que aquele seja comercializado, transmitindo "novos saberes" a sociedades que possuíam um conhecimento considerado ultrapassado. Dessa forma, a "verdade" mostra-se, mais uma vez, passível de questionamentos e revela uma pluralidade de verdades, negando a verdade absoluta.

Nesse contexto, observa-se uma tendência à desconfiança em relação à própria palavra, ou por outra, ao discurso, que garantiriam acesso ao real, à verdade. A contestação atinge, de acordo com Hutcheon (1991, p. 202), "nossas tradicionais

garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades". A teórica chega mesmo a afirmar, em seu texto, que "um dos temas constantes na metaficção historiográfica é o da mentira" (p. 197), ou seja, a consciência de que no nível da narração o conhecimento pode ser transmitido sob diferentes maneiras.

Atuante em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, esse tipo de manifestação encontra-se também em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), romance em que se observa um questionamento que algumas vezes o narrador, outras vezes Ricardo Reis fazem da própria "matéria" de sua atividade artística, ou seja, a palavra. Ao refletir sobre o ato de criação literária chama-se a atenção para os sentidos duplos ou ambíguos das palavras, o que pode gerar sua extensão semântica, ficando sugerido que pode haver outras interpretações ou direcionamento no significado de uma mesma palavra: "é essa a insuficiência das palavras, ou pelo contrário, a sua condenação por duplicidade sistemática, uma palavra mente, com a mesma palavra se diz a verdade" (Saramago, 1984, p. 327).

Nesse mesmo sentido, encontra-se, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a relação entre verdade e mentira, que se apresenta com maior intensidade no período em que Jesus conviveu com Pastor, para quem "a língua dos homens também é dúplice, tanto serve para a verdade como para a mentira" (Saramago, 1999, p. 226). Nem mesmo Deus escapa da mentira, uma vez que da réplica de Pastor ("Quem lho impede", p. 226) à constatação de Jesus, "A Deus não é permitido mentir" (p. 226), é possível inferir que a própria onipotência de Deus facilitaria a mentira divina, visto lhe faltar punição de outrem.



Com as múltiplas verdades e seus conseqüentes múltiplos pontos de vista, a subjetividade nos textos pós-modernos seria inevitável. Porém, não se trata da subjetividade do período realista, que transportava a história a fim de usufruí-la e desenvolvê-la. Não se pode negar que há uma recuperação dos textos históricos também no período atual, mas transparece a subjetividade que questiona, que problematiza a história resgatada (Hutcheon, 1991), procurando contextualizá-la no presente, mais precisamente no ato da leitura.

Diante da preocupação com a noção de verdade e pela necessidade de contextualização apresentada inicialmente na arquitetura pós-moderna, o elemento "texto", neste período, também seria redefinido. A literatura, assim como outras manifestações artísticas do período pós-modernista, incorporam as inovações apresentadas pelas novas linguagens que se desenvolvem, e se verifica que o texto perde seu

> *status* privilegiado e exemplar, as conceituações disponíveis para analisar a enorme variedade de objetos de estudo que a "realidade" nos apresenta (todos, em toda sua variedade, agora considerados como "textos") se tornaram quase que exclusivamente lingüísticas em sua orientação. A análise da mídia em termos lingüísticos e semióticos, portanto, pode muito bem ser indício de uma ampliação imperialista do domínio da linguagem de forma a incluir os fenômenos não-verbais – visuais ou musicais, corporais, espaciais –, mas pode também representar um desafio crítico e diruptivo aos próprios instrumentos conceituais que foram mobilizados para completar essa operação de assimilação. (Jameson, 1996, p. 92)

A perda observada por Jameson não passaria de um acréscimo à noção de texto. Este significaria, agora, todas as formas utilizadas pelo homem para se expressar e, em vista dos avanços tecnológicos alcançados desde o início do século, essas formas são bastante variadas, e entre elas, o apelo ao campo visual constitui

um recurso dos mais utilizados pela comunicação. Não que isso seja privilégio do período pós-moderno, na verdade o progresso e a velocidade da comunicação tiveram início no começo do século XX, mas atingiram graus significativos nos últimos 50 anos, provocando uma intensificação da subjetividade na relação entre o "eu" e o "outro" na história da sociedade. Inevitavelmente, esse movimento textual, associado ao seu caráter subjetivista, emolduraria a união entre história e ficção, que nos romances contemporâneos apareceria com a tentativa de reunir personagens fictícias e históricas em um mesmo universo, reunião essa que implica outros elementos além da subjetividade, como a intertextualidade, a referência e a ideologia (Hutcheon, 1991).

Esses elementos transparecem no processo narrativo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. No resgate da história e na sua inserção no universo ficcional a intertextualização fatalmente se faz presente. Intertextualidade que, pelo menos no início desse romance, de fato "emoldura" história e ficção, uma vez que a história da Paixão de Cristo é narrada baseando-se na descrição de uma gravura, criando-se um jogo de interdependência, em que a gravura seria a moldura da narrativa e esta, por sua vez, seria o desenvolvimento textual da imagem pictórica.

A perspectiva intertextual implica um olhar crítico (Jenny, 1979), pois o jogo intertextual está diretamente relacionado à percepção do leitor. Só se efetiva se houver um leitor capaz de reconhecer os textos literários e/ou históricos que se encontram refundidos no novo texto. Cada vez mais a literatura contemporânea exige do leitor "um repertório cultural", visto que o texto originário se encontra virtualmente presente no texto centralizador, com todo o seu significado.

unesp

No que tange à ideologia, observa-se nesse final de século um distanciamento das "bandeiras" vanguardistas de ruptura com o passado e enaltecimento do progresso como "tábua de salvação" à humanidade. No plano das idéias, dois caminhos são percorridos, e se entrecruzam, pela arte contemporânea: o da desmarginalização e o da autoconsciência.

O processo de desmarginalização questiona os textos históricos, oferecendo-lhes uma "perspectiva descentralizada" ao narrar a história dos marginalizados, ou não-participantes da cultura dominante, que, por sua vez, é ironizada. Contudo, para não cair no mesmo erro cometido pelas vanguardas que se iniciaram contra o elitismo e depois acabaram servindo à elite, a arte, e, com mais cuidado, a própria teoria pós-modernas, defendem a multiplicidade dos pontos de vista que transparece no foco narrativo, ocasionando uma narração múltipla e narradores de difícil localização (Hutcheon, 1991). Detecta-se o uso freqüente da polifonia, do discurso indireto livre e do fluxo de memória, recursos que, no *Evangelho* de Saramago, mostram-se fundamentais para o sucesso do jogo ludibriador do narrador.

A recorrência ao discurso indireto livre, por exemplo, entrelaça sutilmente a voz das personagens à do narrador, que se introduz na narrativa como a traduzir os sentimentos das personagens de modo a enaltecer as situações conflituosas por elas vivenciadas. Em outros momentos do romance, o narrador ardilosamente se afasta e têm lugar os fluxos de memória da personagem, que demonstram sua angústia de modo ainda mais trágico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A polifonia, por sua vez, vem denunciar em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, assim como em outros romances de Saramago, a oposição entre dominador e dominado, outorgando poder de voz aos marginalizados, o que Suely Flory, em seu *O Leitor e o Labirinto* (1997), chama de "resgate de 'potenciais' personagens 'inferiores' da história" (p. 56). São personagens como Blimunda, Baltasar e todos os trabalhadores envolvidos na construção do convento de Mafra, ou ainda a criada Lídia e os marinheiros que participaram da revolta dos barcos em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). E, enfim, Maria Madalena, atraiçoada pela literatura evangélica e alçada à condição de auxiliadora da missão de Jesus no *Evangelho* de Saramago.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a desmarginalização entrecruza-se com a autoconsciência, ou seja, procura-se negar o dominante, o "outro" de forma crítica, sem a pretensão de ocupar seu lugar, mas sim para questioná-lo, num constante movimento dialógico do contexto social. O aspecto positivo da autoconsciência já havia sido afirmado por Bakhtin (1997) em seus estudos sobre a obra realista de Dostoievski, nos quais afirma que este "criava imagens vivas de idéias auscultadas", imagens que representavam as "vozes-idéias" tanto do passado, mais próximo ou mais distante, quanto do futuro, dessa forma confluindo e polemizando os tempos passado, presente e futuro (p. 75). Semelhante procedimento é encontrado no narrador do romance pós-moderno que se coloca num tempo presente e "presentifica" o discurso histórico do passado por meio do tempo da enunciação, no qual paulatinamente descobrem-se as mudanças propostas pela ficção à história.

Além disso, com os estudos da estética da recepção percebeu-se que o leitor também constitui agente ativo, cabendo-lhe parte, inclusive, na produção do texto, dessa forma evitam-se fórmulas fechadas, propondo alternativas que estarão sempre prontas a serem questionadas (Jauss, 1994), indo ao encontro das propostas contestadoras do pós-modernismo. Todavia, de acordo com Hutcheon (1991, p. 112), por mais que os leitores "tenham liberdade e controle final sobre o ato da leitura são sempre restringidos por aquilo que lêem, pelo texto" (p. 112-5), havendo, assim, uma espécie de "cumplicidade" entre os sujeitos da narrativa. Ao mesmo tempo em que se percebe um sujeito-narrador manipulador, capaz de conduzir o leitor a algumas conclusões, este exerceria a função de sujeito-receptor que se deixa ou não conduzir, situação que sugere uma relação interativa entre os dois sujeitos, tanto o receptor quanto o narrador.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* essa interação evidencia-se, por exemplo, na antecipação que o narrador realiza sobre quando e com quem (o Diabo) Jesus trabalhará como pastor, revelando que tal informação seria "prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionadas", mas se justifica sob o intento de

> tão-só bem dispor o leitor deste evangelho a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios da vida pastoril, embora estes, adianta-se desde já para que tenha desculpa quem for tentado a passar à frente, nada de substancioso venham trazer ao principal da matéria. (p. 228)

Esses comentários prolépticos e metalingüísticos, se, por um lado, parecem conferir liberdade ao leitor, por outro, têm o intuito de não deixar que ele

avance na narrativa, firmando, assim, a tão proclamada cumplicidade entre o narrador e o leitor contemporâneos.

O processo de retorno ao passado, além de possuir uma conotação de busca às origens para compreender o presente, realiza-se em quatro estágios: biográfico, histórico, lendário, ou mítico, estágios que sempre influenciaram os diferentes momentos pelos quais a literatura passou, constituindo o mito o cerne da literatura.

Com o desenvolvimento da produção literária ficcional, o mito distancia-se de seu perfil de verdade, no entanto, continua a fazer parte do inconsciente coletivo da humanidade e vem à tona quando se inicia um processo de comunicação, ou seja, por meio do discurso, seja oral ou pictórico. Conforme afirma Barthes (1993), "o mito é uma fala", quer dizer, o mito inicia-se pelo discurso oral que passa a ser propriedade da sociedade, tudo que puder ser julgado por um discurso constitui-se um mito, que contém limite de forma, mas não de substância. E por oralidade não se entende especificamente a fala, pois qualquer representação provida de significado levaria à formação mítica do discurso (p. 131), ou seja, a comunicação humana e seus textos extraliterários são colaboradores para a perpetuação do processo mítico.

Diante de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, pode-se dizer que Saramago desconstrói e desmitifica o discurso evangélico. Nesse caso, aceitando-se a afirmação de Barthes (1983) como verdadeira e, destarte, sendo o mito uma fala, o que estaria a literatura pós-moderna procurando desmitificar? Em primeiro lugar, deve-se compreender que desmitificar não seria negar a existência do mito na

sociedade, pelo contrário, é justamente por perceber a presença mítica que a literatura pode questioná-la. Em segundo lugar, o que está sendo questionado pela ficção pós-moderna não é o mito enquanto resultado de um processo do sistema lingüístico, conforme se verifica nos estudos semiológicos (Barthes, 1993), mas o mito enquanto configuração ou entidade tomadas em sua natureza absoluta, intocável.

Mais uma vez o paradoxo se revela na ficção pós-moderna, que é, ao mesmo tempo, desmitificadora e responsável pela inserção de mitos ao oferecer uma nova perspectiva da história, visto que o mito surge em uma sociedade quando há uma frustração, um sentimento de vazio, necessitando-se de uma nova verdade. Ele vai "recontar de outra maneira a história do grupo" que sofreu a frustração (Machado; Pageaux, 1988).

A desmitificação estaria diretamente relacionada com a descentralização, pois apresenta relatos, personagens ou acontecimentos históricos destituídos de seu caráter totalizador e os coloca como lentes através das quais apresentar-se-iam as inúmeras dúvidas sobre o sistema que predomina na sociedade contemporânea. Sistema totalizador em que a cultura de massa foi responsável por grande parte da alienação existente no mundo moderno e que a legitimação pós-moderna a que se refere Lyotard (2000) vem tentando modificar, embora ainda não tenha apresentado soluções.

O pós-modernismo não oferece soluções para os vazios sociais, pelo contrário, inserem-se mais dúvidas sobre o que é apresentado como verdade, deixando espaço para as respostas que poderão ser encontradas ou não. Mesmo

assim, já é possível inferir que elas demorarão e as respostas pós-modernas também seriam transitórias ou provisórias, como sugere Hutcheon (1991).

Seguindo o raciocínio de que não existe a Verdade, mas tantas verdades quantas necessidades humanas existirem, os processos de desmarginalização e desmitificação no pós-modernismo terminam por atingir instituições que na sociedade ocidental e capitalista reconheciam-se como dominantes, ou por outra, detentoras da verdade. Assim, as instituições religiosas e a crença em um Deus único, onipotente e onisciente, cada vez mais são colocadas em dúvida.

Vários mitos existentes em nossa cultura tiveram sua fonte no livro histórico das religiões ocidentais, a Bíblia, que contém o Antigo e o Novo Testamento. Esses mitos têm sido motivo de reavaliações e base para alguns romances pós-modernos, como *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, romances que desejam ocupar os espaços vazios deixados pela literatura bíblica e, ao fazê-lo, optam pela ironia e pela crítica na crença e na sociedade contemporâneas.

A verdade apregoada pelas instituições religiosas judaico-cristãs possui sua origem nas Sagradas Escrituras, que, segundo Auerbach (1976), não se contentam "com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira", pretendem "ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo" (p. 11). Rompendo com essa pretensão, apresenta-se *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, romance que constrói um novo discurso sobre as "ruínas" do texto bíblico, chegando mesmo a negar o divino, ou pelo menos a crença em sua função benéfica para o mundo.

unesp

O ato de revisitar criticamente a história, transformá-la sob uma nova perspectiva e resgatar conceitos marginais, transferindo-lhes um poder central, oferecendo mais perguntas que respostas aos problemas levantados e, especialmente, buscando individualizar o ser humano em meio a uma cultura de massa, pretensamente dominante, conferem ao pós-modernismo um importante lugar no contexto social, possibilitando uma arte intensamente questionadora, conscientemente provisória e necessariamente paradoxal, que proporciona ao seu receptor, a um só tempo, a função de sujeito-agente, crítico e aberto a culturas e conceitos diversos dos seus.

2.2 O ENREDAR MÍTICO

O conceito de *mito* empregado neste trabalho engloba dois universos interdependentes: o religioso e o literário. Procurou-se identificar o desenvolvimento e a influência da temática ritualística (portanto religiosa) do mito na sociedade ocidental, seja em seu comportamento, seja em suas produções literárias. Em ambos os casos constatou-se que os rituais míticos primitivos tiveram seus conteúdos modificados de acordo com os contextos sociais nos quais se inseriam.

A partir dos rituais míticos realizados pelas sociedades primitivas serão consideradas as concepções grega e judaica sobre mito procurando relacionar as informações contidas na Bíblia, a fim de se compreender a formação do mito cristão, ou mito judaico-cristão. Posteriormente, averiguar-se-á no contexto sociocultural contemporâneo a existência de um processo de desmitificação, procurando constatar suas possíveis causas e conseqüências. Com esse propósito, serão utilizados os princípios básicos encontrados nas teorias propostas por Northrop Frye (1973, 2000) e Mircea Eliade (s/d) a respeito da presença mítica na literatura e na sociedade.

Os universos interdependentes do mito podem ser detectados na Bíblia, pois nela a religião, com sua doutrina bastante clara e dogmática, propondo-se como compêndio dos desejos divinos, funde-se ao elemento literário.

A mitologia cristã foi se formando ao longo dos séculos posteriores à morte de Cristo e seus dados biográficos foram sendo acrescentados mediante

informações retiradas dos livros do Antigo Testamento. Assim, as profecias e salmos, antes utilizados pelos hebreus para compor a figura de seu Salvador e Rei, uniram-se aos fatos históricos na composição dos livros do Novo Testamento, que mitificam a pessoa de Jesus Cristo bem como seus seguidores mais próximos, os discípulos, e a família, José e Maria.

A Bíblia, como narrativa mítica, traz em seus livros muitas personagens que se destacam por suas ações superiores às dos seres humanos comuns. É o caso do rei Davi, aclamado por ter vencido o gigante Golias, ou ainda Moisés, que salvou o povo hebreu ao "dividir" o mar, no entanto, apesar de protagonistas de grandes feitos, nenhuma dessas figuras bíblicas equivale-se a Jesus, enaltecido pelos evangelhos do Novo Testamento e pelos cristãos, que o consideram o próprio Deus. No caso de Jesus, sua situação é bastante particular, pois se trata de um filho de um deus com uma humana, logo ele seria um semideus; porém, suas ações sobrenaturais lhe elevam à condição de Deus.

A unidade e a continuidade existentes na narrativa mítica formam os princípios estruturais da literatura, enquanto o perfil de sagrada verdade é mantido pelas crenças, que, nas sociedades mais avançadas, foram institucionalizadas e organizadas em religiões diversas, embora, de certa maneira, todas as religiões desenvolvidas mantêm aspectos da mitologia primitiva.

Se, por um lado, o perfil de sagrada verdade mantém-se nas religiões, por outro, deuses, heróis e semideuses constantemente fizeram parte dos enredos das produções literárias, ora obedecendo a um percurso de continuidade dos aspectos arquetípicos, ora alterando esse percurso ao demonstrar a fragilidade desses mesmos

unesp

arquétipos. No primeiro caso estariam, por exemplo, obras do período romântico, em que a superioridade de poucos homens e a onipotência divina eram responsáveis pela salvação da humanidade. Convém ressaltar que as obras que se encaixam no segundo caso, embora procurem alterar o percurso mítico, não conseguem se desvencilhar dele, ou seja, acabam por afirmar a existência dos arquétipos, embora isso seja feito por meio da negação.

É, de fato, uma situação contraditória, típica das obras paródicas e satíricas, como se pode observar em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que resgata o arquétipo da figura de Jesus ressaltando todo o seu caráter conflituoso. O Jesus da ficção de Saramago parece unir em si as características dos tipos arquetípicos citados por Frye (1973): o deus, o semideus, o herói e até mesmo o anti-herói, e, exatamente por isso, trata-se de uma personagem em constantes dúvidas existenciais. Ao realizar uma narrativa arquetípica desprovida do "encantamento sensorial" próprio da narrativa mítica, mais precisamente a bíblica de que fala Auerbach (1976), Saramago expõe Jesus a uma situação caótica, que tem como força propulsora o desejo de onipotência de Deus. Tal aspecto atribuído à personagem Deus teria suas origens na concepção que os hebreus possuíam da figura divina.

A força de Jahveh era tamanha que nenhum outro deus poderia derrotá-lo, o que pode ser constatado, com menor ou maior intensidade, em toda a literatura bíblica. Talvez por representar uma das certezas religiosas, o poder de Deus também se torna um dos alvos dos questionamentos da sociedade moderna, provocando duas leituras sobre mais essa "verdade bíblica". É justamente essa

leitura dúplice a respeito de Deus que é resgatada pela narrativa de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Se, por um lado, a onipotência divina é aclamada pelos louvores trocados entre e pelas personagens, como o louvor pelo amanhecer, pelas bênçãos concedidas e até pelas desventuras, por outro, as freqüentes interferências do narrador não permitem que o enaltecimento bíblico ao Senhor predomine no texto de Saramago. A forma narrativa resgata a forma bíblica, mas lhe insere informações que, embora correspondam à mitologia judaico-cristã, acabam por desmitificar o próprio conteúdo bíblico.

Para os hebreus, Jahveh detinha o poder de julgamento, cabendo-lhe a classificação das atitudes humanas e seus devidos castigos ou recompensas. Por isso, o bem e o mal vinham exclusivamente de Jahveh, contrapondo a arbitrariedade divina do Antigo Testamento com o livre-arbítrio propagado pelo Novo Testamento. Sendo Jahveh o único deus capaz de julgar, os deuses dos outros povos deveriam ser combatidos, pois não representavam a verdade.

O Antigo Testamento não apresenta uma personificação do Mal, isto é, o diabo ainda não existe como força opositora a Deus, pelo contrário, é um de seus súditos mais diretos, habitando o céu. Nesse contexto, os sofrimentos ou os castigos enviados aos homens só acontecem porque Deus consente e até mesmo ordena que sejam efetuados.

O *Livro de Jó* demonstra como os hebreus concebiam a existência do mal, além de comprovar a permissão divina e a cumplicidade de Deus na execução das ações que provocariam o sofrimento do ser humano, representado por Jó. Permitir que o mal existisse seria para Deus uma forma de comprovar sua bondade,

como demonstra a mensagem do *Livro de Jó*, cujo contexto sugere Satanás auxiliando Deus a verificar se os homens lhe são de fato fiéis:

> O Senhor disse a Satanás: Não consideraste o meu servo Jó, que não há outro semelhante a ele na terra, homem sincero e reto, que teme a Deus, que foge do mal e que ainda conserva a inocência? E tu me incitaste contra ele, para o afligir em vão. Satanás respondeu, dizendo: O homem dará pele por pele e deixará tudo o que possui pela sua vida; e senão estende a tua mão, toca-lhe nos ossos e na carne, e então verá se ele te não amaldiçoa no resto. Disse, pois, o Senhor a Satanás: Eis que ele está na tua mão, conserva, porém a sua vida. (Jó 2, 3-6)

A face maléfica do Deus do Antigo Testamento é encoberta pelo Novo Testamento, que enaltece a bondade de Jesus relacionando-a com a vontade de Deus, cuja imagem preponderante na religião católica é de "Senhor da bondade e do perdão". Quando *O Evangelho segundo Jesus Cristo* retoma esse contexto do Antigo Testamento intensifica a potencialidade maligna de Deus ao apresentá-lo como o criador do sofrimento humano, não apenas seu concessor. Entre o Deus e o Diabo de Saramago não existe um acordo para enaltecer a fé e a fidelidade humanas, e sim uma relação de simbiose, em que Deus recebe a melhor e mais maquiavélica parte, a expansão e a garantia de seu poder sobre os homens, e ao Diabo caberia continuar representando o mal, que, na verdade, teria sua origem em Deus.

A história de um inocente sofrendo as mais terríveis provações suscita dois dos principais temas judaicos que se intertextualizam com o mito cristão. O primeiro deles é a própria questão do sofrimento, provavelmente uma alusão aos próprios judeus que, após quarenta anos errando pelo deserto, ainda precisam enfrentar numerosas batalhas para conquistar definitivamente a Terra Prometida, o

que é alcançado sob o comando de Josué, sucessor de Moisés. Porém, mesmo após a conquista, os judeus, que já haviam sido escravos no Egito, sofrem nas mãos de estrangeiros que ocupam sua Terra, fazendo-lhes prisioneiros em seu próprio país.

Por esse motivo, desenvolve-se entre o povo hebreu a crença, resgatada das primitivas histórias míticas, em um Messias enviado por Deus, capaz de vencer os inimigos e libertar definitivamente os judeus. Muitos dos livros proféticos do Antigo Testamento fazem alusões ao Messias. O messianismo seria, então, o segundo ponto levantado pelas narrativas bíblicas, e que merece nossa atenção mais detalhada, uma vez que a mensagem sobre o messianismo transmitida por esses textos pode ser detectada na narrativa de Saramago.

Sabe-se que a religião judaica é influenciada por várias crenças pagãs. É delas o mito primitivo da união entre o "Céu" e a "Terra", que representava a fertilização de uma mulher terrestre por um ser divino. Acreditava-se que essa era a prova de que o povo que havia recebido a visita de um deus seria agraciado pelos seres divinos: "essa união coincide com a dos elementos: o Céu abraça a sua esposa, concedendo a chuva fertilizadora" (Eliade, s/d, p. 38). O monoteísmo judaico surge em meio a essas crenças e acaba contagiado por elas, assim, a tradição resgata o arquétipo da hierogamia entre o Céu e a Terra, apenas restringindo essa visita divina ao seu deus, que, por ser único, a faria somente uma vez, o suficiente para proporcionar a salvação à humanidade para todo o sempre. Assim, da união de um deus com uma humana nascia um semideus capaz de feitos prodigiosos e dotado de muita coragem. Aos poucos, aumenta a crença do povo hebreu de que ele era o

escolhido pelo Senhor como o povo santo, aquele que ganharia a Terra Prometida, vista como um retorno ao éden perdido.

A idéia messiânica no contexto monoteísta reacende a confiança dos hebreus, que acreditam nas promessas divinas sem questionamentos. Essa nova posição religiosa do homem, incentivada pelo profetismo e messianismo das elites israelitas, representa mais uma diferença entre a mitologia primitiva e a desenvolvida: o surgimento da fé. Embora não traga modificações radicais, sugere uma dimensão que até então não existia: "pela primeira vez, afirma-se e desenvolve-se a ideia de que os acontecimentos históricos têm um valor *em si mesmos,* na medida em que são determinados pela vontade de Deus" (Eliade, s/d, p. 118).

Com uma mensagem mais concreta, o cristianismo acaba sobrepondo-se ao judaísmo e progressivamente adquire um perfil de religião dominante, principalmente no Ocidente. Ao sobrepor-se ao judaísmo, o cristianismo absorve grande parte de suas crenças e tradições, acrescentando-lhes novos dados e aplicando-lhes nova leitura, como é o caso da concepção da existência do Mal, mencionada anteriormente.

Uma significativa diferença entre cristãos e judeus reside no fato de que os judeus acreditavam ser o único povo merecedor dos desígnios divinos, e, por isso, eram radicais na continuidade de suas tradições, como a manutenção da divisão étnica, por exemplo. Diferentemente, os cristãos propunham a agregação de outros povos, inclusive os pagãos, pois o Evangelho, ou a "boa nova", que anuncia a palavra de vida, deve ser levado a todos os povos, principalmente aos mais

pecadores. Sob esse novo conceito, os judeus deixariam de ser o povo escolhido por Deus e se desejassem alcançar a salvação deveriam aceitar a mensagem cristã.

Nesse sentido, as atitudes de Jesus inauguram uma nova religião que se propaga e se perpetua porque oferece um modelo de comportamento que não só deve ser seguido, como também transmitido às gerações seguintes, de acordo com a circularidade e continuidade míticas.

Em oposição à suposta incontestabilidade dessa nova religião cristã e das palavras divinas anunciadas pela Bíblia estariam as palavras do narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que com sua crítica desafiadora confere à forma bíblica uma conotação de questionamento, que transparece no estilo debochado com que se alternam as palavras da personagem Deus e as do narrador. É dessa maneira que alguns ensinamentos e fatos bíblicos são apresentados ao leitor, como a constatação da onipotência divina, por exemplo. No romance, a personagem Deus demonstra impor sua vontade sobre a vontade dos homens ao criar a religião católica baseada na imagem de Jesus. Assim, segundo os argumentos apresentados por Deus, o cristianismo seria uma forma de eliminar o judaísmo em favor do crescimento da nova religião que se impunha.

Na história mítica, a sobreposição do judaísmo pelo cristianismo foi antecedida pelo reconhecimento, por parte dos hebreus, da figura do Mal, desenvolvendo-se entre eles a figura de Satã como o tentador e opositor direto de Deus. O demônio passa a localizar-se abaixo de Deus, não mais lado a lado como encontramos no *Livro de Jó*. Apresentados como uma legião, os demônios recebem diversas denominações: Lúcifer, Leviatã, Satanás e Diabo, muitas delas

provenientes de deuses pagãos, como os babilônicos, ou caldeus. Leviatã, o monstro do mar que aparece no Antigo Testamento, representava, para os babilônicos, o Dragão do caos primordial. Lúcifer, o anjo de luz que caíra do Céu por desobedecer a Deus, era para os caldeus o "astro da manhã", o "filho da aurora" e era relacionado ao rei caldeu. Como os hebreus estivessem em poder desse povo, Lúcifer passou a ser denominado chefe dos rebeldes e logo assumiu o significado de comandante dos demônios. Com a solidificação dogmática do mito cristão, Lúcifer é denominado como um anjo do Senhor, muito respeitado no céu, mas que, por querer igualar-se a Deus, acabou sendo expulso.

Como opositor direto de Deus, Satanás possui ajudantes na tarefa de destruir a obra divina, ou seja, o mundo e o ser humano. Assim, os demônios apoderam-se das pessoas, levando-as a cometerem atitudes pecaminosas, ou lhe causando males físicos e/ou psíquicos. O demônio é inimigo de Cristo, aparecendo como grande dificultador do crescimento do cristianismo e constantemente são descritos confrontos entre os dois na literatura evangélica. Como afirma Nogueira (2000): "Ultrapassando uma consciência nacional, o Demônio, como o pai da desobediência, coloca o problema de modo muito mais universal: a livre opção de todos e cada um dos homens entre o Bem e o Mal" (p. 26).

Contudo, de acordo com o mito do messianismo, o Cristo deveria vencer tudo o que pudesse causar sofrimento ao ser humano, vitória atribuída a Jesus pelos evangelistas. A crucificação de Jesus representa a remissão de todos os pecados cometidos pela humanidade e que estavam acumulados desde a expulsão do homem do paraíso. Ao ressuscitar, o Messias mostrou que crendo em Deus e lhe

obedecendo é possível alcançar a vida eterna no reino de Deus. Logo, salvação e retorno ao espaço paradisíaco representavam a superioridade do Filho de Deus em relação ao Demônio, que, segundo a crença dos cristãos dos primeiros séculos, havia sido derrotado. A Encarnação de Deus na pessoa de Jesus representa a possibilidade de vitória do ser humano, que possui o Criador mais próximo e aquele Deus distante que castigava "se despejava dos Seus elementos sombrios e nefastos se tornava o *summum benum*" (Jung, 1963, p. 283).

Mas se os evangelhos apresentam um Messias salvador guiado por um Deus que perdoa e ama incondicionalmente, o *Evangelho* de Saramago recupera a imagem divina do Antigo Testamento intensificando ainda mais "seus elementos sombrios e nefastos" à medida que demonstra um Deus que não só castiga, como também crucifica (no contexto romano, leia-se "assassina") seu próprio filho, e mantém uma relação de dependência com o Diabo muito semelhante à encontrada no *Livro de Jó*.

Uma vez que são as palavras de Jesus no Novo Testamento que redimem o perfil maquiavélico do Senhor, ao configurar um Deus dotado de poder tão nocivo em uma estrutura narrativa semelhante à dos evangelhos bíblicos, Saramago suscita outra inversão à soberania evangélica, pois seu Jesus além de tentar lutar contra a vontade divina, ainda procura alertar seus seguidores sobre as maldades programadas por Deus.

Quando o mito cristão desenvolve a idéia do Mal, o Cosmos é redividido em dois reinos: o Céu, onde habita Deus, representante do Bem, e o Inferno, moradia do Demônio, que é responsável pelo Mal no mundo. Na transição do

unesp

paganismo para o cristianismo e o conseqüente desenvolvimento da Igreja, houve uma adequação dos deuses pagãos, sinal da tentativa cristã de conquistar todos os povos. Os deuses considerados portadores do Bem transformaram-se em santos ou anjos, e os do Mal, em demônios.

No entanto, em nome da tarefa de defender o homem contra o Mal, a Igreja acaba prejudicando quem deveria amparar. Devido aos castigos e sentenças de morte que se aplicavam a quem representasse alguma ameaça à soberania católica, os dogmas eram obedecidos mais por medo do que por confiança na mensagem cristã. O homem tem diante de si uma realidade limitadora, pois de um lado está o Mal, o diabo, cada vez mais ameaçador, e, de outro, o Bem, representado pela Igreja, que se impõe como reguladora das ações humanas.

Mesmo quando os seguidores do cristianismo, por acreditarem estarem livres da influência do mal, não mais viam necessidade da obediência aos dogmas cristãos, a Igreja, para manter a razão de sua "continuada existência" (Nogueira, 2000, p. 41) e sua influência na sociedade, impõe suas concepções, alegando que o mal não havia sido totalmente derrotado. Assim, começa-se a pregar com mais intensidade a existência do Mal personificado no demônio, mudando-se o teor dos sermões: além da recompensa para os bons, há o castigo para os maus, castigo no Inferno que a cada século é transformado em algo mais horripilante, passando a fazer parte da tradição e crenças religiosas.

Ironicamente, para que Deus continuasse a existir entre os homens que o buscavam na Igreja, era necessário que o Diabo também permanecesse. Para fortalecer a crença cristã, fortaleceu-se a presença demoníaca que era sentida em

toda parte, em todo aquele que de alguma forma se opusesse às ordens da Igreja. As conseqüências históricas e trágicas dessa atitude são conhecidas: o Tribunal da Inquisição, as Cruzadas, iniciativas paradoxais, que, sob a bandeira da vida eterna prometida por Cristo, castigavam e matavam, situação que em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* revela-se ainda mais aterrorizante ao ter como responsável o próprio Deus. Nesse sentido, a narrativa de Saramago afirma a paradoxalidade religiosa e a reflete em suas personagens, invertendo, principalmente, a função de Deus e do Diabo.

Quando a criação/intensificação do arquétipo demoníaco por parte das autoridades religiosas é transferida para a ficção de Saramago, o que era idéia histórica, sem definição de responsáveis diretos ou tempo, adquire um responsável, Deus, e um momento, a eternidade. Conceitos bastante subjetivos, é verdade, porém mais transparentes e, por isso, mais incisivamente críticos, principalmente no que tange à dependência entre Deus, o Diabo e Jesus. Enquanto a ficção bíblica potencializa a rivalidade entre Jesus e o Diabo, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* eles vivem uma relação de dependência autorizada por Deus, assim, o "mal" que o Diabo representa não pode ser combatido por Jesus, pelo contrário, Jesus precisa do Diabo para compreender sua própria existência e, mais ainda, é o Diabo que procura dissuadir Deus para que este não cometa tantas atrocidades com os seres humanos.

Para reforçar a mensagem que prega, o catolicismo se utiliza de alguns arquétipos, representados pelas personagens bíblicas. Jesus e seus pais, José e Maria, são apresentados como o exemplo de família a ser seguido. Além disso,

Maria e José possuem qualidades necessárias para se conquistar a salvação, pois foram seres humanos que seguiram as ordens divinas, demonstrando-se incondicionalmente obedientes, portanto, não havia, na *Sagrada Família*, espaço para o pecado.

Ao convidar o católico a se espelhar nos arquétipos divinos e ser perfeito como "o Pai que está no céu" (Mt 5, 48), a Igreja católica pode estar provocando a frustração no indivíduo, que, conforme afirma Jung, tem suas insuficiências abstraídas, "ensina-se freqüentemente um idealismo que não pode ser satisfeito, e as pessoas que o defendem são conscientes de que nunca os viveram, nem jamais os viverão" (1963, p. 285). Nessa concepção, o valor do homem situa-se num nível de grande inferioridade. Ele não passa, na realidade, de uma abjeta e desditosa criatura a mercê do Diabo e que só através da Igreja, único poder capaz de proporcionar a bem-aventurança, poderá participar da graça divina (Jung, 1981, p. 47).

O *Evangelho* de Saramago procura demonstrar exatamente essa plurissignificação do mito, visto que instiga a releitura dos textos porta-vozes das crenças míticas e destrói a unilateralidade dos conceitos míticos. Uma vez realizada a leitura do romance, o leitor volta à leitura da Bíblia capacitado para desconfiar do que se lhe apresenta e, por esse caminho, produzir para si novas interpretações míticas, podendo mesmo criar seus novos ritos e arquétipos. A proposta de vários significados do mito afronta, ainda, a vertente de dominação existente no discurso religioso.

Auxiliado pelo discurso científico, ou seja, o discurso da razão, o cristianismo desenvolve seus dogmas, a fim de se fortalecer como religião

dominante. A dogmatização acaba impondo algumas verdades criadas a partir de interpretações de textos bíblicos e quase sempre tais interpretações levam a conclusões tão distantes da mensagem mítica original que nem mesmo as narrativas míticas podem comprovar, mas acabam sendo aceitas como verdadeiras, dentro do contexto mítico, pois fazem parte da doutrina da instituição que se proclama representante da palavra de Deus na Terra.

A dogmatização alicerçada no discurso imponente da verdade absoluta é outro aspecto desmascarado pela narrativa de Saramago, que, ao conferir novas interpretações à mensagem mítica, oferece argumentos comprobatórios, sugerindo possuir sua narrativa valor de verdade. Ao mesmo tempo, observa-se uma auto-ironia por parte do narrador, que discute sua própria escrita, um exercício metalingüístico que não permite que a verdade sugerida transforme-se em imposição. Assim, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, reconhecendo a existência do mito na sociedade e o peso de seus postulados autoritários e, alienantes sobre esta, desestabiliza essa influência e propõe um poder de transformação para o homem quanto às suas relações de dependência das vontades divinas.

Ao resgatar o discurso de sabedoria do mito, a literatura paródica o faz de maneira "caricata" (Fiker, 2000, p. 43), pois desmascara a intenção do cristianismo de se impor como verdade absoluta, num mundo que não mais aceita explicações definidas e absolutas. Nesse sentido, a paródia auxilia no processo de "desmitologização" (Fiker, 2000), pois, como afirma Frye (1973), seria um modo de ficção que retorna ao mito para construir-se ironicamente.

unesp

3 O PERCURSO ÀS AVESSAS DE JESUS CRISTO

A desmitificação proposta pelo romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* se desenvolve ao longo da trajetória da personagem central Jesus mesclando-se à trajetória das demais personagens. A subversão dos acontecimentos relacionados ao universo cristão é intensificada pelos comentários irônicos a respeito dos dogmas religiosos, como, por exemplo, a proximidade do final dos tempos, quando Deus reinará, e o necessário arrependimento dos pecados para quem desejar fazer parte desse reino. De acordo com o Novo Testamento, o reino dos Céus poderia ser alcançado pelo homem após sua morte, quando então passaria a habitar a morada eterna nos céus edificada por Deus para que seu filho reinasse (2Cor 5, 1-10), ou ainda em vida, desde que pusesse em prática os ensinamentos de Jesus e obedecesse aos preceitos religiosos.

Esse discurso neotestamentário apresentaria a condição para se obter a vida eterna, em cujo alicerce está a certeza de que "Jesus é o Senhor" (Flp 2, 11), "o Caminho, a Verdade e a Vida" (Jo 14, 6), "a luz do mundo" (Jo 8, 12), o próprio "Filho de Deus" (Jo 10, 36), certeza que é transferida para o romance sob o crivo da ironia, que se dirige com maior veemência à religião católica.

Protagonista da história que mais tem influenciado a sociedade ocidental, Cristo está longe de ser um consenso entre os religiosos. Tudo o que se sabe sobre esse judeu da Galiléia, falante do aramaico, foi-nos transmitido pelos evangelhos, tanto os canônicos quanto os apócrifos. O grande volume de informações trazidas

por esses escritos provoca a confusão entre o cidadão e o ser espiritual Jesus, existindo, por isso, diferentes leituras sobre a mensagem por ele transmitida.

Nesse âmbito, o discurso, condenado pela Igreja, de que Jesus seria um "joguete nas mãos de um Pai discricionário, vítima de um jogo psicológico trágico de 3° grau e de amplitude universal" (Lacerda, 1982, p. 23) aproxima-se do discurso construído pela narrativa ficcional de Saramago, que, ao retomar a literatura bíblica preenchendo os espaços deixados pelas narrativas evangélicas, delineia outra versão da história de Jesus, que gradativamente se identifica com o ser humano cuja vida é manipulada por Deus, o que é constatado pelo narrador por meio das reflexões da personagem Jesus sobre a liberdade humana:

> Jesus calou-se. Mal tinha ouvido as palavras de Zelomi porque o pensamento, como uma súbita fresta, abriu-se para a ofuscante evidência de ser o homem um simples joguete nas mãos de Deus, eternamente sujeito a só fazer o que a Deus aprouver. (Saramago, 1999, p. 219-20)

Por se tratar de subversão paródica dos textos evangélicos, e, ainda mais, por deixar transparecer uma posição crítica e desmitificadora no que diz respeito às concepções sociais e dogmáticas, esse romance de Saramago sugere a tensão conflitual em que, contrariamente à narrativa bíblica, não se tem um "final feliz". Enquanto na Bíblia, a história de Jesus, principalmente nos momentos da Paixão, possui conflitos que são redimidos ao final com a certeza da ressurreição e da vida eterna, no romance, os conflitos se acentuam, Jesus tem seu final na crucificação, sem a perspectiva concreta da ressurreição, que se mantém como uma promessa de

Deus, não sendo propriamente uma garantia, visto que a personagem Deus, com seu perfil ambicioso, fala mais de morte que de ressurreição ou até mesmo de vida.

Além da morte, outro aspecto que aproximaria a ficção de Saramago do realismo, no sentido de que fala Frye (1973), seria a dialética do Bem e do Mal, representados, respectivamente, por Deus e pelo Diabo-Pastor, e que são subvertidos em sua própria natureza conceitual, uma vez que os mundos demoníaco e apocalíptico completam-se, modificando a relação entre Deus e o Diabo, que, de opositores, passam a dependentes um do outro para continuarem a existir.

A desmitificação na narrativa d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* é ainda construída por elementos que se referem à equiparação dos seres divinos aos humanos. É o que ocorre, por exemplo, com as personagens Maria, José e, principalmente, Jesus, em que predomina o conflito interno, em função da angústia e da impossibilidade de extinção da culpa.

Sugerindo, de forma crítica e irônica, a revisão dos valores dogmáticos presentes na sociedade ocidental, o *Evangelho* de Saramago parece não negar o conteúdo mítico, mas sim problematizar o valor que lhe foi atribuído ao longo dos séculos. Nesse sentido, a acusação dirigida à Igreja católica, alegoricamente representada pela personagem Deus, patenteia-se nas inserções de episódios históricos nos quais o domínio católico mostra todo seu potencial de crueldade. Além disso, a relação conflituosa entre pecado e perdão sugere uma crítica à "didática do medo" (Nogueira, 2000, p. 103), praticada e constantemente renovada pela Igreja, que precisa manter em seus fiéis a necessidade de se livrar do mal que induz à morte, o que somente poderia se alcançar sob a proteção da Santa Sé.

unesp

A divisão arquetípica do mundo no mito judaico-cristão compreende três espaços, o celestial ou apocalíptico, o demoníaco e o humano. No primeiro, estariam os seres símbolos da perfeição, responsáveis pela realização daquilo que os humanos desejam, mas não são capazes de concretizar. O segundo espaço é povoado pelos seres opositores ao mundo celestial, suas ações caracterizam-se pela eterna tentativa de afastar os homens dos seres divinos e pela concentração dos elementos disfóricos existentes na natureza. Entre esses dois universos míticos, estaria o mundo humano, a que têm acesso tanto os seres divinos quanto os demoníacos. Assim, a divisão arquetípica não apresenta uma segmentação rígida e inclui os três universos que, ao mesmo tempo que se mesclam, travam uma batalha, a do Bem contra o Mal, que, de acordo com os aspectos míticos, é circular e, por isso, eterna.

O perfil mítico do enredo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* compreenderia a inserção do arquétipo judaico-cristão, cuja circularidade inserir-se-ia no romance sob um ponto de vista desmitificador. Sob o signo da subversão crítica existente no discurso do narrador e até mesmo das personagens, a narrativa, por meio de argumentos irônicos, reúne no mesmo espaço os universos demoníaco, apocalíptico e humano, o que se traduz de modo mais expressivo na trajetória das personagens do romance.

No processo de deslocamento para o contexto ficcional, a aura mítica do texto bíblico começa a ser desconstruída à proporção que as personagens, assim como os fatos a elas relacionados, não se equiparam aos seus correspondentes arquetípicos. Desse modo, o processo paródico provoca a subversão irônica no

mundo apocalíptico e enaltece, de modo não menos subversivo, o mundo demoníaco, pois, enquanto no primeiro, Deus, Jesus, José e Maria perdem suas potencialidades bíblicas, no segundo, o Diabo estaria distante das características maléficas a ele atribuídas. Além disso, personagens bíblicas pertencentes ao mundo humano, como Maria Madalena e Judas Iscariote, condenados pela literatura cristã a representarem, respectivamente, o pecado e a traição, na narrativa de Saramago assumem uma outra feição, tornando-se portadores de qualidades como sabedoria (Maria) e lealdade (Judas). Enfim, o que o romancista faz é desconstruir, pela traição ao modelo, os estereótipos já codificados pela tradição.

A atmosfera disfórica do romance complementa-se com os sentimentos de angústia, insatisfação, tristeza e culpa despertados nas personagens em função do amálgama entre humano e divino. Sentimentos que se centralizam na personagem Jesus, visto ser por meio dele que as trajetórias das demais personagens imbricam-se e interdependem-se. Por esse motivo, o percurso de Jesus será o fio norteador para a demonstração dos elementos desmitificadores identificados em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Para se definir a trajetória do Jesus bíblico é necessário resgatar o contexto do Antigo Testamento que descreve o caminho percorrido pelo povo de Israel, numa continuidade ao universo mítico, que ganha significado arquetípico à medida que "todos os momentos e todas as situações do Cosmos se repetem até ao infinito" (Eliade, s/d, p. 137).

A associação que Frye estabelece entre o povo de Israel e o Jesus bíblico explicaria a denominação deste último como o Messias redentor dos povos, além de

identificar as etapas da trajetória de Jesus, que, por sua vez, serão equiparadas à da personagem homônima do romance de Saramago:

> Israel vai para o Egito, levado por José, escapa à matança dos inocentes, é separado do Egito pelo Mar Vermelho, organiza-se em doze tribos, erra quarenta anos pelo deserto, recebe a lei no Sinai, é salvo por uma serpente de bronze numa haste, atravessa o Jordão e adentra a Terra Prometida sob "Josué, que os gentios Jesus chamam". Jesus vai para o Egito na infância, levado por José, escapa à matança dos inocentes, é batizado e reconhecido como o Messias, erra quarenta dias pelo deserto, reúne doze adeptos, prega o Sermão da Montanha, salva a humanidade morrendo num poste, e portanto conquista a Terra Prometida como o verdadeiro Josué. (Frye, 1973, p. 202)

Parece-nos que, utilizando o percurso messiânico como referência para sua crítica, Saramago apresentaria um Jesus a executar um percurso totalmente avesso ao evangélico. O contexto bíblico de vida, por exemplo, é transformado em um relato de morte diluído ao longo do romance. Numa atitude caracteristicamente pós-moderna, Saramago resgata as estruturas narrativas e mensagens bíblicas alterando seu desfecho, de forma a desmitificá-las. Assim, o caráter disfórico da trajetória da personagem Jesus e também de outras personagens insere-as no plano irônico, citado por Frye (1973), uma vez que elas entram "em conflito tanto com a natureza humana como com a não humana", sentindo-se impotentes diante do "acontecimento inevitável" (p. 280), que, no caso do romance, seria o destino, manipulado por Deus, em que a morte e a culpa seriam os elementos predominantes, podendo metaforizar a fraqueza humana perante as imposições dogmáticas da religião.

unesp

3.1 O NASCIMENTO DE JESUS: A HUMANIZAÇÃO DO DIVINO

Ao ser escolhida pelo Senhor, obtendo graça junto a Deus (Lc 1, 30), Maria livra a mulher do estigma de ter sido a provocadora do pecado original. Pelo contexto bíblico, Maria e Eva pertencem ao mesmo universo humano, mas enquanto esta trai a confiança de Deus e se deixa levar pelos conselhos do demônio, representado pela serpente, aquela vence a serpente (Apoc 12, 13-16) representante das tentações mundanas que afastam os homens de seu Criador. A Igreja católica, por sua vez, explora a imagem de uma Maria virgem na concepção de Jesus, mantendo-se assim até sua morte, sendo este fator representativo da pureza e obediência a Deus.

O Evangelho segundo Jesus Cristo, no entanto, subverte os dogmas católicos sobre Maria, ao citar suas relações sexuais com José, distanciando-a, assim, da função de redimir o pecado original, uma vez que sobre a personagem Maria abater-se-iam culpa e remorso[3], o que se reportaria mais diretamente aos episódios da anunciação do anjo à Maria e de seu relacionamento com Jesus.

No primeiro caso, o relacionamento entre Maria e José é a tal ponto carnal, que afastaria a presença de Deus, contrariando os relatos bíblicos:

---

[3] Este último aspecto, no entanto, não seria exclusividade de Maria, uma vez que, como será demonstrado mais adiante, as personagens José, Jesus e até o próprio Deus em algum momento de seu percurso são responsabilizados por algum ato de negligência.

unesp

> Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria. (Saramago, 1999, p. 27)

Note-se, nessa passagem, como a ironia se concretiza no discurso, pela repetição (à maneira da escritura bíblica) do adjetivo "sagrado", tomado intencionalmente para conviver com o ato profano, carnal, da união sexual. Além disso, a astúcia do narrador joga com a noção de onipresença de Deus, ao mesmo tempo afirmando-a e negando-a para justificar o ato carnal, a existir com ou sem o olhar divino.

Enquanto na Bíblia, Maria se coloca humildemente como "serva do Senhor" (Lc 1, 38) e essa passaria a ser uma de suas atitudes mais louváveis, exemplo para cristãos, no romance, as palavras de José, após o ato sexual, contrapostas às de Maria, evidenciam que a humildade dela não estaria relacionada com virtude, assinalando, diferentemente, a posição inferior e a fragilidade da mulher em relação ao homem:

> Apenas um minuto, ou nem tanto, repousou José sobre o corpo de Maria. Enquanto ela puxava para baixo a túnica e se cobria com o lençol, tapando depois a cara com o antebraço, ele, de pé no meio da casa, de mãos levantadas, olhando o tecto, pronunciou aquela sobre todas terrível bênção, aos homens reservada, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher. Ora, a estas alturas, Deus já nem no pátio devia estar, pois não tremeram as paredes da casa, não desabaram, nem a terra se abriu. Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade, ora, entre estas palavras e as outras, conhecidas e aclamadas, não há diferença nenhuma, repare-se, Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra, está patente que quem disse isto podia, afinal, ter dito aquilo. (Saramago, p. 27)

unesp

Revela-se pelos comentários do narrador a ironia nessa maneira de constantemente deslocar a linguagem da esfera de seriedade e sacralidade para a do cômico. O jogo com a enunciação, que se corrige e se auto-satiriza, parece retirar Deus de cena para que somente o narrador possa "reinar".

No que se refere à atenção dirigida à personagem Maria, observa-se seu comportamento subserviente em ambos os textos, bíblico e ficcional, todavia, há uma oposição de sentido entre eles, visto que o texto de Saramago retira da figura arquetípica de Maria o orgulho de servir ao Senhor como a escolhida para ser mãe do Messias, caracterizando sua atitude como obrigação da mulher para com seu marido, uma alteração disfórica que posiciona a personagem Maria em um nível inferior à Maria bíblica.

Portanto, segundo a perspectiva do narrador, as palavras pronunciadas por Maria na Bíblia, "conhecidas e aclamadas", não passariam de uma demonstração de que a mãe de Jesus seria apenas mais uma entre tantas mulheres daquela época e seus atos nada tinham de extraordinários, pois a humildade e a subserviência eram características pertencentes às mulheres, que serviam aos seus homens, como fez Maria.

A construção narrativa dessa cena acentua seu traço de auto-reflexividade, no sentido empregado pelo pós-modernismo, uma vez que, por meio de expressões como, "não há diferença nenhuma, repare-se", seguindo-se a conclusão antecedida pela expressão "está patente", o leitor é conduzido a refletir sobre o próprio texto que se apresenta e sobre o texto evangélico com o qual o romance se intertextualiza. Esse recurso conferiria, ainda, autoridade ao narrador,

demonstrando seu controle sobre a construção paródica, pois o que importa é trazer para o contexto histórico da modernidade situações sagradas para serem corrigidas por um discurso extremamente autoconsciente de seus poderes. Um destes é convocar o leitor a participar de seu jogo enunciativo: "repare-se".

O desapreço dispensado à mulher é reafirmado a todo o momento ao longo da narrativa, tanto na voz do narrador como na das personagens, nas quais se identificam considerações que posicionam as mulheres sempre inferiores aos homens, ou quaisquer outros seres, como é possível observar no modo como José se coloca "no meio da casa, de mãos levantadas" reforçando a superioridade masculina. Esse trecho traz implícita uma visão crítica do narrador em relação ao machismo, pois julga a bênção proferida por José como a mais terrível de todas as bênçãos pronunciadas pelos homens, o que, de certo modo, conferiria à personagem romanesca José um perfil distante da compreensiva personagem bíblica, cuja descrição evangélica parece anulá-la para o engrandecimento de Maria. Diferentemente, manifesta-se o José do romance, que tece a maioria das reflexões sobre a inferioridade feminina:

> Ressoavam ainda nos seus ouvidos as estranhas palavras de Simeão, porém, custava-lhe a aceitar que uma mulher pudesse ter tanta importância assim, pelo menos esta sua nunca lhe havia dado sinal, medíocre que fosse, de valer mais do que o comum de todas. (Saramago, p. 65)

No contexto ficcional, ignorar a importância da mulher é um ensinamento transmitido pelos rabinos e seguido com muito rigor pelos judeus, como informa o narrador nessa passagem: "para José, como para qualquer varão daqueles tempos e

lugares, era doutrina muito pertinente a que definia o mais sábio dos homens como aquele que melhor saiba pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas" (p. 35). Esta afirmação parece dialogar, de modo paradoxal, com a de outras vozes narradoras de seus romances, nos quais irá se destacar justamente esse poder feminino de manipular suas "artes e artimanhas" – Joana Carda (*A jangada de Pedra,* 1988) ou Blimunda (*Memorial do convento*, 1996). Nesses romances, os homens não vão "pôr-se a coberto" do poderio feminino, ao contrário, serão levados por ele.

3.1.1 PRIMEIRA ANUNCIAÇÃO: DO PÓ AO PÓ

Na primeira fase da trajetória de Jesus, duas anunciações entrecruzam-se, cada uma delas pertencente a uma das faces do mundo arquetípico. A primeira delas sugere as prolepses disfóricas do enredo ficcional ao acentuar o perfil humano das personagens Jesus, José e Maria, enquanto a segunda representaria a manifestação do universo divino. Ao ser retratada de modo duplicado, a filiação de Jesus constituir-se-ia a causa das angústias dessa personagem, bem como de seus conflitos com as personagens Deus e Diabo.

Embora tenha a confirmação de que é filho de Deus, Jesus, não raras vezes, nega sua condição divina ao considerar-se filho do carpinteiro José. No entanto, desde sua gestação, a dicotomia humanidade e divindade faz parte de sua trajetória, parecendo Jesus ter de fato duas paternidades, a terrestre, representada por José, e a divina, como sugere o diálogo entre Deus e Jesus ao se referirem à morte do carpinteiro, e que revela um Jesus bastante confuso quanto à sua origem:

> quem sou, perguntou Jesus, Não o sabes, Julgava que era filho do meu pai, A que Pai te referes, Ao meu pai, ao carpinteiro José filho de Heli, ou de Jacob, não sei bem, O que morreu crucificado, Não pensava que houvesse outro, Foi um trágico engano dos romanos, esse pai morreu inocente e sem culpa, Disseste esse pai, isso significa que há outro ... Deus fez, compassado, um gesto afirmativo com a cabeça e disse, Sim, és meu filho. (Saramago, p. 365)

Nas cenas da anunciação do anjo à Maria evidencia-se a concorrência dos paradigmas humano e divino para o surgimento do herói, mantendo-se a intertextualidade paródica. Sob diferentes perspectivas, a temática principal da

anunciação seria, tanto na Bíblia como no romance, informar Maria não só de sua gravidez, como também sobre o futuro de seu filho. Nos evangelhos, a anunciação é feita a José, na narrativa do evangelista Mateus (Mt 1, 20-23), e à Maria, na narrativa de Lucas (Lc 1, 30-33). Nessas duas passagens as informações transmitidas pelos anjos adquirem o teor profético, tendo em vista a concretização de profecias do Antigo Testamento (Is 7, 14 e Mq 5, 1). Em ambos os textos evangélicos, o futuro de Jesus apresenta-se euforicamente, indicando poder, bondade e salvação infinitos.

De modo distinto, no enunciado paródico d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* predomina a disforia, e é disforicamente que as prolepses do texto ficcional relacionam-se com as profecias bíblicas sobre o futuro de Jesus, na cena da anunciação. Vimos que a personagem Jesus vive o conflito entre a existência humana e a divina, o que a caracterizaria como pertencente ao realismo, conferindo à personagem uma dimensão mais moderna, a do "herói problemático" ou da "consciência infeliz", dividido entre ser e não ser reproduzindo a dramaticidade shakespeareana.

Além do conflito entre essas duas existências, também há o conflito interno de cada uma delas e, na cena da anunciação do anjo à Maria, a tensão refere-se ao dualismo arquetípico, dualidade que acompanha a personagem Jesus desde sua concepção até sua crucificação.

Nos evangelhos, Maria é informada que daria à luz um santo, "Filho do Altíssimo", ou seja, "o Messias mítico ou libertador que vem de um mundo superior" (Frye, 1973, p. 186). Contrapondo-se à divindade do Cristo bíblico, a

passagem do romance que corresponde à primeira anunciação sugere a humanidade da personagem Jesus e a subversão da figura do anjo por meio de uma enunciação que aventa o elemento fantástico, tendo em vista que o mendigo que bate à porta da casa de Maria e José para pedir comida transforma-se em um ser resplandecente, gigantesco, que se auto-intitula anjo.

Nessa cena da transformação do mendigo, o narrador sugere a união entre presente do leitor e passado da diegese: "no mesmo instante em que a tigela passava dumas mãos para as outras, disse o mendigo com poderosíssima voz, que até nisto o **pobre de Cristo** tinha mudado" (Saramago, p. 33, grifo nosso). Essa expressão pertenceria ao contexto em que a imagem arquetípica de Cristo, já solidificada, passaria a representar alegoricamente outras imagens, como a de um mendigo solitário e com fome, por exemplo. Logo, é uma expressão que reflete uma extemporaneidade ou a visão contemporânea que o narrador ironiza. Curiosamente, em nenhum momento da diegese Jesus é chamado de Cristo, uma vez que essa designação fora conferida ao Jesus bíblico alguns anos depois de sua morte. O sentido atribuído a essa expressão, "pobre de Cristo", somente é compreendido no tempo presente do leitor, dessa forma o fato passado, que pertence ao universo ficcional, precisa da leitura moderna para completar-se.

O anjo-mendigo, "com poderosíssima voz", profere a primeira de uma série de sentenças, que, embora manifestem sentido semelhante ao bíblico, ou seja, tenham o propósito de anunciar a gravidez de Maria, também sugerem algumas importantes subversões:

unesp

> Que o Senhor te abençoe, mulher, e te dê todos os filhos que a teu marido aprouver, mas não permita o mesmo Senhor que os vejas como a mim me podes ver agora, que não tenho, ó vida mil vezes dolorosa, onde descansar a cabeça. (Saramago, p. 33)

Mesmo sem anunciar a gravidez propriamente dita, o dogma da virgindade de Maria é questionado pelo primeiro desejo do mendigo-anjo de que Maria tivesse quantos filhos seu marido desejasse, o que, de fato, comprova-se no desenvolvimento do enredo: "Durante uns poucos anos não houve mais mudanças na família que nascerem novos filhos, além de duas filhas" (p. 129-30).

Embora bastante arraigada nos ensinamentos da Igreja, a virgindade de Maria pode ter sido um fato criado pelos evangelistas para que a profecia existente no Antigo Testamento (Is 7, 14) pudesse ser comprovada pelo Novo, além disso, nota-se a contextualização mítica no texto evangélico, cuja presença constante de um anjo mensageiro indicaria a aproximação do mundo divino com o mundo humano. Todavia, é interessante observar que o evangelho não diz nada a respeito da manutenção da virgindade de Maria. Em Mateus (1, 25) diz-se que José não conheceu Maria até que esta desse à luz o seu primogênito, mas não traz nenhum outro comentário sobre o que houve depois do nascimento de Jesus, e até a denominação de Jesus como primogênito sugere exatamente o inverso do que prega a Igreja católica, que diz que Jesus teria sido filho único.

O anúncio propriamente dito sobre a gravidez de Maria, feito pelo anjo-mendigo, acentua o perfil humano da personagem Jesus ao relacionar seu nascimento com o ciclo da terra:

unesp

> Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até ao chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou. Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar, Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães. (Saramago, p. 33)

A imagem da terra remete ao mundo inferior, no qual pode estar o demônio, mas é também o arquétipo da criação, o homem moldado por Deus com barro, portanto, representando a constituição da humanidade.

Com a frase, "nada começa que não tenha de acabar" (Saramago, p. 33), sugere-se o ciclo não-divino de que fala Frye (1973) no *mythos* do inverno, ciclo que começa na vida e acaba na morte, uma prolepse da morte de Jesus e uma paródia irônica aos temas religiosos: opondo-se à divindade anunciada pelo texto evangélico, um dos dogmas do cristianismo, o nascimento de Jesus não vem do plano superior, e sim do inferior; também a trajetória de Jesus sofre alteração tendo em vista que se encerra com uma morte trágica, quando se sabe que a morte de Cristo faz parte de um conjunto de fatores gloriosos que culminam com sua ressurreição.

As expressões "o pó ao pó", "a terra à terra" suscitam algumas imagens que indicam o ciclo da vida humana. Inicialmente, haveria uma referência à narrativa bíblica sobre a criação do espaço terrestre (Gên, 1, 1), passagem bíblica que, transportada para a narrativa de Saramago, limita dois espaços, céu e terra, entre os quais se divide a personagem Jesus. A outra imagem seria a criação do homem a partir do barro (Gên 2, 7), imagem simbolicamente construída no

unesp

romance, observando-se que os elementos constituintes do barro, terra e água, relacionam-se de maneira intrínseca com os espaços em que acontecem as cenas dos encontros entre Deus e Jesus, portanto, o encontro entre criador e criatura. O conteúdo desses encontros será analisado posteriormente, neste momento verificaremos apenas a relação dos elementos terra e água com os espaços onde se realizam. O primeiro encontro é no deserto, comparado por Deus com o mar, local que se equipara ao deserto quando lá se encontram Deus e Jesus. O deserto seria, portanto, a representação alegórica da terra, e o mar, a da água, juntas essas imagens seriam a metáfora do barro modelador da criatura humana. A referência ao pó ratifica a idéia de humanização, uma vez que pode ser relacionada com a passagem bíblica em que Deus ao castigar o homem por sua desobediência condena-o a padecer na terra da qual foi criado: "Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra, de que foste tomado; porque tu és pó, e em pó te hás de tornar" (Gên 3, 19).

A terra também é vista no romance como fonte de alimento e de luz. Alimento dado por Deus, como demonstra o louvor proferido pela personagem Maria: "Louvado sejas tu, Adonai, nosso Deus, rei do universo, que fazes sair o pão da terra" (Saramago, p. 35). Dessa mesma terra, sairia a luz, símbolo da presença de Lúcifer e provocadora das dúvidas que sugerem a localização das personagens entre os mundos divino e demoníaco:

> José, deixando discorrer os pensamentos como se estivesse comentando na sinagoga um versículo da Tora ou a palavra dos profetas, reconsiderava a frase que acabara de ouvir à mulher, a que ele próprio recitara no mesmo acto de partir o pão, e tentava imaginar que cevada seria a que nascesse e frutificasse duma

> terra que brilhava, que pão daria ela, que luz levaríamos dentro de nós se dele fizéssemos alimento. (p. 35)

Para que se compreendam as palavras do anjo-mendigo como prolepse do destino da personagem Jesus e como manifestação intertextual, é necessário que outros motivos se entrelacem. O primeiro deles seria a tigela na qual Maria oferece comida ao anjo-mendigo. Objeto enigmático, presente em todas as narrativas míticas e no conto popular, conforme demonstrou V. Propp (In: Toledo (Org.), 1971), essa tigela de barro funciona como elo entre os pontos principais da vida de Jesus: seu nascimento, a busca do conhecimento ao sair de casa, e sua morte.

Maria recebe do mendigo a tigela de barro, a qual, "em conseqüência duma ilusão de óptica em verdade assombrosa, porventura gerada pelas cambiantes luzes do céu", parece transformar-se em "vaso do mais puro ouro" (Saramago, 1999, p. 32-3). Parece-nos que essa metamorfose está imbuída de significado, pois o vaso fechado simboliza o útero, o seio materno. A tigela é um vaso de ouro aberto e

> um vaso de ouro pode representar o tesouro da vida espiritual, o símbolo de uma força secreta.
>
> O fato de o vaso ser aberto em cima indica uma receptividade às influências celestes. (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 932)

Nesse caso, Maria estaria recebendo as forças celestes, porque o filho que esperava teria sido fruto da semente sagrada de Deus plantada em José, de acordo com as palavras do próprio Deus a Jesus ("eu tinha misturado a minha semente na semente de teu pai antes de seres concebido", p. 366), ou ainda aparecendo na forma de prolepse logo no início do romance, na concepção de Jesus, "quando a

semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida" (p. 26). Aqui, de forma antecipada, Maria é comparada à taça, a mesma imagem com a qual mais adiante compara-se à tigela: "Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça" (p. 33).

A sobreposição imagética entre taça e tigela é alegoricamente representada ao final da trajetória da personagem Jesus, quando tem fundamental função uma das personagens mais enigmáticas do romance – Pastor, personagem que é também o anjo-mendigo, fato evidenciado pelo narrador quando o anjo aparece diante de Maria pela segunda vez:

> era, sim, novamente em figura de pastor, aquele que em figura de mendigo aparecera uma vez e outra, aquele que falando de si mesmo anunciara ser um anjo, contudo sem dizer de que céu ou inferno. (Saramago, p. 114-5)

E ambos são, na realidade, o Diabo: "Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco ... Disse Jesus, Sei quem é, vivi quatro anos na sua companhia, quando se chamava Pastor" (p. 368).

As prolepses são fundamentais como princípio de construção nessa narrativa, em que um caráter profético, permeado por antecipações, anúncios, avisos, pressentimentos e visões representam importantes signos na narrativa de Saramago, que acentuam o poder mágico da própria construção ficcional e, no caso desse romance, funcionando como mais um recurso para resgatar a forma de escrita bíblica.

Assim, de um lado, circunscrita à personagem Maria, a tigela-taça simbolizaria o seio materno, de onde jorra o leite para a vida, de outro, representaria

o símbolo do Graal, cálice que teria recebido o sangue de Cristo, uma vez que, ao final da trajetória de Jesus, essa mesma tigela é colocada por Pastor sob sua cruz: "Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava" (Saramago, p. 445).

Para se continuar a compreender a desmitificação da figura de Jesus, é necessário verificar mais atentamente as características da personagem anjo-mendigo, que, como dissemos, adquire também a forma de Pastor e do Diabo. A conexão que possibilita compreender tais figuras como sendo a mesma personagem realiza-se sob a perspectiva de Jesus e Maria, únicas personagens, além de Deus, que têm contato com o Diabo. Cada uma de suas manifestações possui função e influência determinadas sobre a trajetória das personagens e, conseqüentemente, sendo a presença do Diabo o motivo intensificador da condição humana das personagens, contribui para o processo de desmitificação observado no romance. No caso da anunciação à Maria, o anjo-mendigo, conforme demonstrado, relaciona a gestação de Jesus ao ciclo da terra com a simbologia do barro. Além disso, outros elementos denunciariam a presença do Diabo naquela figura angelical, um deles a própria tigela, ainda em relação com o símbolo do cálice do Graal, pois:

> Uma tradição pretende que ele [o Graal] tenha sido esculpido numa esmeralda caída da fronte de Lúcifer. Essa pedra lembra a urna xivaíta e búdica, o terceiro olho associado ao sentido de eternidade (Guénon). Ora, quando se dá polimento a uma gema, escreve o mestre zen Dogen, ela se torna um vaso: o conteúdo desse vaso e o brilho da luz revelado pelo polimento; da mesma forma, a iluminação se estabelece no coração do homem pela concentração do espírito. (Chevalier, Gheerbrant, 1999, p. 858)

Sob essa perspectiva, os elementos "fogo": "Naquele mesmo instante, as roupas resplandecentes voltaram a ser farrapos, o que era figura de titânico gigante encolheu-se e mirrou como se o tivesse lambido uma súbita **língua de fogo**" (Saramago, p. 33, grifo nosso), "terra" e a "luz", que emana da terra, associados à figura do anjo, revelariam o perfil funcional da personagem Diabo nessa narrativa de Saramago. Segundo a tradição cristã, o Diabo é um anjo caído do céu, expulso por Deus, conhecido por Lúcifer, termo que significa "portador de luz" (Ruiz, 1963, v. 3, p. 34).

Nesse sentido, verifica-se a paradoxalidade incidindo sobre a imagem arquetípica do demônio desde sua formação, pois, embora provenha do mundo apocalíptico, opõe-se a ele, uma vez que representaria o mundo demoníaco. Como resultado, a personagem Diabo seria ao mesmo tempo opositora e complemento da personagem Deus, estranhamento que se configura ao longo do romance de acordo com as figuras arquetípicas assumidas pela personagem Diabo.

Os símbolos suscitados pela tigela entregue ao anjo-mendigo relacionam-se à trindade demoníaca e contribuem para a desconstrução, anteriormente mencionada, da imagem, construída pelos dogmas católicos, da *Sagrada Família*, considerada um símbolo da harmonia e confiança necessárias à preservação do sacramento do matrimônio. O sentimento de desconfiança em José: "Que tens aí na tigela, para que dessa maneira brilhe, Terra tenho" (Saramago, p. 34), o que o leva a conferir o conteúdo da tigela: "José, com um pauzito, remexeu a terra, intrigado por vê-la escurecer quando a movia e depois retomar o brilho, sobre a luz constante, como mortiça, serpenteavam rápidas cintilações" (p. 35), é despertado pela

luminosidade da terra que o anjo-mendigo deposita na tigela em que havia comido (p. 34), luz, que, por sua vez, interligar-se-ia à "iluminação" vinda do Graal, relacionando-se a Lúcifer.

A desconfiança de José em relação à esposa e a subserviência de Maria contrapõem-se ao que se verifica com o casal bíblico. Muito pouco comentado pelos evangelhos, José qualificou-se como virtuoso devido à sua discrição e obediência ao saber da gravidez de Maria. Inicialmente, José procura rejeitar Maria de forma a não difamá-la:

> Estando Maria ... desposada com José, achou-se ter concebido (*por obra*) do Espírito Santo, antes de coabitarem. José, seu esposo, sendo justo, e não a querendo difamar, resolveu repudiá-la secretamente. (Mt 1, 18-20),

mas, logo em seguida, as desconfianças de José são apaziguadas pela visita de um anjo que, em sonho, orienta José a aceitar Maria, o que se concretiza já no dia seguinte: "Ao despertar José do sono, fez como lhe tinha mandado o anjo do Senhor" (Mt 1, 24). Eis o traço de modernidade que o autor infiltra na matéria bíblica para deslexicalizá-la de suas referências originais: instigar dúvidas e desconfianças nas personagens, torná-las problemáticas, intensificar os conflitos interiores, levar a atitudes contraditórias.

A transposição da idéia contida nesses trechos bíblicos para o romance reflete um processo de subversão no que diz respeito à obediência e à discrição do José bíblico, pois, informada da gravidez de Maria e impressionada pelos acontecimentos que acompanharam tal informação, além de impulsionada pela desconfiança, a personagem José demonstra indiscrição ao tentar resolver o que

unesp

acredita estar errado, levando o caso à sinagoga a fim de conversar com os anciãos sobre a visita do misterioso mendigo e a gravidez de Maria, atitude que torna público o caso extraordinário ocorrido com o casal.

A obediência a Deus, por sua vez, confere ao José bíblico o perfil de protetor da família, uma vez que sua fuga ao Egito, evitando a morte de Jesus, somente se realizou porque seguira as ordens de um anjo do Senhor que lhe aparecera em sonho (Mt 1-2).

No entanto, ao ser deslocada para *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, também essa virtude de José sofre irônicas transformações, relacionando-se mais diretamente à inserção do sentimento de culpa. Em consonância com o texto evangélico, o assassinato ordenado pelo rei Herodes representa um perigo ao recém-nascido Jesus também no texto ficcional, tendo a personagem José papel fundamental nesse episódio, tanto na Bíblia, quanto no romance. Transportada da Bíblia (Mt 2, 13-18), a passagem sobre a morte dos inocentes substitui a atmosfera de tranqüila certeza de salvação pelo medo provocado pela proximidade da morte, sentimento identificado nas personagens Maria e José, que passam por momentos angustiantes, devido à incerteza de que seu filho estaria protegido da morte.

A proximidade da morte intensifica-se ainda mais com a conclusão de Zelomi, escrava que havia feito o parto de Jesus, ao encontrar a gruta vazia e nenhum vestígio de sangue: "Já não está aqui, disse, salvou-se desta primeira

morte" (p. 120), o que parece indiciar uma "segunda morte", ou uma segunda situação em que haveria a iminência da morte, da qual Jesus poderia não se salvar[4].

Uma vez que tudo o que acontecia teria o acompanhamento divino e, ainda segundo o texto evangélico, fazia parte do que deveria ocorrer ao Messias (Mt 2, 15), uma leitura de acordo com os preceitos bíblicos depreenderia que o impedimento da morte de Jesus por Herodes preconizaria o futuro de Jesus, cujo fim não seria a morte, e sim ressurreição e vida eterna.

Após o episódio da morte das crianças, uma aflição atormenta a personagem José pelo resto da vida. Enquanto na Bíblia, José, ao cumprir aquilo que lhe fora ordenado, assemelha-se à "figura messiânica de Moisés, que leva seu povo para fora do Egito" (Frye, 1973, p. 189), a personagem homônima, sem definição de como agir, contribui, mesmo que involuntariamente, com Herodes, cujo papel representaria a "desapiedada figura paterna que busca a morte do herói", visto que não contribuiu para evitar a morte das outras crianças de Belém. Nesse contexto, precisamente a virtude de José (zelo pela família, de quem seria o protetor) é intensificada de modo a incutir na personagem um perfil egoísta, que lhe faria despertar para a culpa, antes já anunciada pelo anjo-mendigo, agora com o nome de Pastor: "Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso [de José e de Maria] egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas" (Saramago, 1999, p. 115). Pela atitude de José, o texto

[4] A idéia da morte dupla, iniciada nesse primeiro momento, é motivo reiterado no romance e relacionase prolepticamente com as demais fases da trajetória da personagem Jesus, conforme poderá ser verificado.

unesp

parece introduzir uma ironia em relação à ação divina nos textos bíblicos (Mt 2, 13), ao admitir a possibilidade de José ter agido:

> o carpinteiro podia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças, ainda havia tempo para que os pais delas as levassem e fugissem, podiam, por exemplo, ir esconder-se no deserto, fugir para o Egipto, à espera de que morresse Herodes, que está por pouco. (Saramago, p. 116)

Se na Bíblia o "egoísmo" por não avisar as mães de Belém pode ser imputado a Deus, que mandou um anjo para avisar apenas José, no romance, a culpa também é da personagem José, a quem não se acena a possibilidade de perdão: "Disse Maria, Perdoa-lhe ... Já te disse que não há perdão para este crime, mais depressa seria perdoado Herodes que o teu marido" (Saramago, p. 116). No realismo, a culpa de uma geração é transferida às gerações seguintes, intensificando-se e adquirindo, assim, seu caráter duplo. As personagens José e Jesus obedecem a essa característica do real, uma vez que a culpa daquele é transferida a este, como apregoa o anjo-Pastor: "Sobre a cabeça dos filhos há-de sempre cair a culpa dos pais, a sombra da culpa de José já escurece a fronte do teu filho" (p. 116).

A ironia dirigida a Deus, nesse caso das crianças mortas em Belém, é reiterada pelo narrador:

> Porém, se os bons começos de Jesus não se perderem na mudança da idade, talvez que ele venha a querer saber por que salvou Deus a Isaac e nada fez para salvar os tristes infantes que, inocentes de pecado como o filho de Abraão, não encontraram piedade perante o trono do Senhor. E, assim sendo, Jesus poderá dizer ao seu progenitor, Pai, não tens de levar contigo toda a culpa, e, no segredo do seu coração, quiçá ouse perguntar, Quando chegará, Senhor, o dia em que virás a nós para reconheceres os teus erros perante os homens. (p. 144),

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que, ao questionar as atitudes divinas, acusa Deus de cumplicidade no crime e de incoerência. Por meio das reflexões de Jesus a imagem divina sofre mais uma inversão no que se refere ao poder de julgamento, visto que Deus, de juiz no dia do Juízo Final, quando os homens serão separados conforme suas ações, passa a réu, cujo julgamento é de responsabilidade dos homens, no romance representado pela voz da personagem Jesus.

Rompendo com a tradição cristã, o narrador introduz o estranhamento e, conseqüentemente, a ironia, ao se colocar como juiz das ações divinas e apontando como sentença a obrigação de compensar o número de crianças mortas em Belém com a criação de outras. No entanto, do mesmo modo como não assumiu toda a culpa, Deus também divide com José o cumprimento da sentença, assim os dois trabalham em conjunto, sendo este instigado por aquele a freqüentar Maria assiduamente (p. 131). Esse seria o motivo apresentado pelo romance para a quantidade de filhos do casal (p. 131-2), elemento de forte desmitificação, uma vez que, além de subverter os dogmas católicos, aqui já mencionados, que pregam a manutenção da virgindade de Maria mesmo depois do nascimento de Jesus, também sugere que as gestações de Maria são resultado de uma tentativa de reparar um erro.

A constatação final de que Deus e José compartilham a mesma culpa também é transmitida pelo narrador, retomando a noção paradigmática da consubstanciação: dois seres se transformando em um só corpo:

> O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber porquê, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável. (p. 131)



Ao insinuar a causa da "insônia" de Deus, o narrador reportar-se-ia à situação de José, que igualmente sente receios ao dormir, visto ser atormentado por um pesadelo, originado pelo remorso, no qual se vê a si próprio indo em direção a Jesus para matá-lo. Tal situação substitui o sonho do mundo apocalíptico, povoado por anjos celestiais a informarem o melhor procedimento aos humanos, pelo pesadelo do mundo demoníaco, no qual impera a angústia da morte iminente. Pesadelo que pode ser compreendido como uma prolepse do destino de Jesus, que vem a saber, muitos anos depois, que Deus, seu pai divino, tem de fato a intenção de matá-lo. Isso também significa a concretização do sonho da personagem do real, ou seja, aquilo que é sonhado à noite é concretizado durante o dia. Nesse caso, porém, a concretização não é imediata, ela é progressivamente construída por Deus, negada por Jesus, mas fatalmente ocorre.

O arrependimento sem possibilidade de perdão seria a causa da angústia que acompanha a personagem José, que, durante toda sua vida, sente-se culpada por sua omissão, sentimento que não é admitido objetivamente até sua morte, quando Maria revela a Jesus o que havia ocorrido em Belém. Aliás, a morte de José nem é mencionada pela Bíblia, que deixa de falar sobre o pai de Jesus depois que este se perde no Templo de Jerusalém (Lc 2, 41-51). Assim, aproveitando-se desse vácuo na narrativa evangélica, o romance o preenche, ao propor um desfecho para a personagem José, entrelaçando sua trajetória aos acontecimentos da guerra dos judeus contra os romanos, fato, que, segundo historiadores da época, como Flávio Josefo (1990), por exemplo, realmente teria ocorrido.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A viagem de José a Séforis para buscar o vizinho Ananias, que teria ido participar da guerra, constituir-se-ia um outro modo por meio do qual José tenta redimir-se de sua culpa. Neste contexto, a viagem do carpinteiro seria também uma tentativa de provar a si mesmo que possuía coragem (Saramago, 1999, p. 154), virtude que acaba se confundindo com covardia, uma vez que ao mesmo tempo que nega sua participação no confronto com os romanos, deixando transparecer sua omissão, também desiste de alegar inocência e é crucificado com os demais rebeldes, passando a fazer parte deles. O vácuo deixado pelos evangelhos adquire, assim, no romance, um preenchimento transgressivo, ao serem burlados os dogmas católicos e ao se inter-relacionar, prolepticamente, a morte de Jesus com a de seu pai terrestre, como parece indicar a idade com que José morrera, trinta e três anos, a mesma que, segundo o cristianismo, teria morrido Cristo.

A personagem Maria também é esvaziada de sua aura mítica pelo romance sob a aura da desmitificação, utilizando-se o mesmo recurso de desenvolvimento dos motivos, que, na Bíblia, aparecem somente indicados. O modo como se deu a visita do anjo-mendigo, as palavras enigmáticas e a estranha terra brilhante, tudo concorre para que a personagem Maria adquira um aspecto misterioso, dissimulado, pelo menos sob o ponto de vista da personagem José, cujas reflexões acerca dos acontecimentos aproximam a personagem Maria da figura bíblica Eva, desconstruindo o arquétipo católico que apresenta Maria como a mulher redentora do pecado edênico de Eva. As características disfóricas que a personagem José encontra em Maria são mais uma conseqüência da dissonância do casal, uma vez que as conclusões de José baseiam-se em conjecturas, jamais

confirmadas por Maria, a quem José, de acordo com as leis judaicas citadas no romance, não deveria solicitar auxílio para compreender as questões da vida, mesmo as mais simples.

Diante de tais condições, José visualiza Maria como herdeira da mentira e da dissimulação contidas em Eva, com a agravante de que, em Maria, tais características parecem intensificar-se, pois, sem a possibilidade da certeza, tudo pertenceria à subjetividade de José, que depreende as evidências de acordo com suas próprias convicções:

> ele teria de aceitar como verdadeiro o relato duas vezes feito, e se ela, afinal, está a mentir, não o poderá ele saber, mas ela, sim, saberá que mente e mentiu, e rir-se-á dele por baixo do manto, como há boas razões para crer que riu Eva de Adão, de modo mais disfarçado, claro está, pois nessa altura ainda não tinha um manto que a tapasse. (Saramago, p. 36-7)

Por meio da figura arquetípica de Eva, as reflexões de José resgatam, ainda, a tentação edênica, cujos símbolos e mesmo a tentação em si, adquirem nova roupagem:

> o pensamento de José deu o seguinte e inevitável passo, e eis que lhe está representando agora o misterioso mendigo como um emissário do Tentador, o qual, tendo mudado tanto os tempos e sendo as pessoas hoje mais avisadas, não caiu na ingenuidade de repetir o oferecimento dum simples fruto natural, antes parece que veio trazer a promessa duma terra diferente, luminosa, para isso se servindo, como de costume, da credulidade e da malícia das mulheres. (Saramago, p. 37),

caracterizando uma denúncia, por parte do narrador, de uma visão mais crítica e maliciosa presente nos tempos modernos, que se distancia bastante da moldura original: em vez de oferecer um simples fruto, promete uma terra luminosa.

unesp

A malícia presente na narrativa de Saramago, concretizada sobretudo na voz do narrador, impede totalmente qualquer leitura de resgatar indícios de sacralidade ou seriedade. Nesse sentido, seus registros ou notações bem humoradas ("de modo mais disfarçado, claro está, pois nessa altura ainda não tinha um manto que a tapasse") tendem ao cômico marcadamente pós-moderno, que amolece totalmente o sério, carnavaliza o sagrado.

Há ainda que se observar a intrusão narrativa que impulsiona o leitor a perceber o teor metalingüístico desse texto ("tendo mudado tanto os tempos e sendo as pessoas hoje mais avisadas"), chamando a atenção para as diferenças que marcam sua narrativa solicitando um leitor "mais avisado".

Por meio do carpinteiro, insere-se, ainda, um comentário sobre a suscetibilidade das mulheres em serem vítimas das tentações demoníacas, devido à sua malícia e credulidade. Tal comentário encontra respaldo em alguns textos bíblicos: "Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; caia ela em sorte aos pecadores!" (Eclo 25, 26), e também na tradição religiosa vinda de uma época em que o Diabo presidia a vida da comunidade cristã, em que por toda parte via-se o diabólico, sendo o mundo inteiro invadido por ele, e a mulher "sua vítima por excelência" (Nogueira, 2000, p. 42). Esse perfil feminino é freqüentemente transmitido, no romance, pelas opiniões que a personagem José expressa sobre sua esposa, sendo, portanto, Maria um dos alvos das críticas irônicas realizadas por meio da paródia do texto bíblico, como se pode constatar quando José comenta o modo "particular" de Maria depois do ocorrido com o mendigo, lembrando o ensinamento bíblico do Eclesiástico:

unesp

> de olhos baixos, é certo, segundo manda a discrição, mas também com uma indisfarçável expressão provocadora, a expressão de quem sabe mais do que tenciona dizer, mas quer que se note. Em verdade, em verdade, vos digo, não há limites para a malícia das mulheres, sobretudo as mais inocentes (Saramago, p. 39).

Atentando-se para o fato de que enquanto no texto bíblico a linguagem é retilínea, direta, transparente e dogmática, no texto pós-moderno de Saramago a fala se mescla de ambigüidades e de uma consciência lúdica, que vai jogando com as peças.

À desconfiança provocada pela visita do anjo-mendigo associa-se a insinuação do anjo à Maria de que seu marido nem ao menos a olha: "deveria meu marido ter visto nos meus olhos o filho que em mim gerou, Acaso não olha ele para ti quando o olhas tu" (p. 33). Mais do que insinuarem, as palavras do anjo-mendigo constatam uma verdade, pois, conforme vimos observando, na relação entre as personagens José e Maria não há espaço para "troca de olhares". Despertar para a verdade consiste em uma característica presente em todas as manifestações da personagem anjo-mendigo (Pastor e Diabo), o que, ironicamente, transfere à personagem Diabo a função de condutor da verdade, contrariando os arquétipos cristãos, que sempre conferiram ao diabo a alcunha de "pai da mentira", aquele que conduziria os homens ao engano, como é possível depreender das recomendações do apóstolo Paulo a respeito do Anticristo: "a vinda dele é por obra de satanás, como todo o poder, com sinais e prodígios mentirosos e com todas as seduções da iniqüidade" (2Tes 2, 9-10). Nesse contexto, a desmitificação da figura satânica representada pela Bíblia ocorre em sentido contrário à das figuras sagradas, uma vez que na personagem Diabo são identificadas virtudes, como a verdade e o respeito à

unesp

natureza e aos homens, ambas evidenciadas nos momentos em que Jesus tem contato com Pastor-Diabo.

3.1.2 SEGUNDA ANUNCIAÇÃO: A CERTEZA DA IMPOSIÇÃO DIVINA

O processo desmitificador das figuras arquetípicas de Maria, Jesus, Deus e o Diabo, iniciado com a anunciação do anjo-mendigo e suas implicações, complementa-se com uma segunda anunciação, dessa vez pertencente ao mundo divino, ratificando, ainda, a dupla origem da personagem Jesus, ou seja, sua origem divina e humana.

Os modalizadores temporais, "noite", "frio", "inverno" e "chuva", em que ocorre essa segunda anunciação, relacionar-se-iam, mais uma vez, com o que diz Frye (1973) sobre o "myhos do inverno" (p. 219), em que estariam as obras irônicas, categoria na qual se pode inserir esse romance de Saramago. Nesse sentido, o aparecimento do anjo do Senhor seria uma intensificação da ironia demonstrada na visita do anjo-mendigo, visto que a atmosfera irônica distancia a figura do anjo do mundo divino e até o aproxima do mundo demoníaco, como sugere a observação feita pelo próprio anjo quando Maria chama de demônio a personagem Pastor com quem Jesus vivera durante a adolescência:

> De que demónio falas, Do pastor com quem o meu filho andou durante quatro anos, a governar um rebanho que ninguém sabe para que serve, Ah, o pastor, Conhece-lo, **Andámos na mesma escola**, E o Senhor permite que um demónio como ele perdure e prospere, Assim o exige a boa ordem do mundo. (Saramago, 1999, p. 313, grifo nosso)

Ao aproximar as duas figuras angelicais, essa passagem ratifica a imagem arquetípica de Lúcifer como um "ex-anjo" celeste.

Essa intensificação da ironia pode ser verificada, ainda, na subversão mais direta dos elementos bíblicos. Se o anjo-mendigo encontra a personagem Maria no começo de sua gravidez, nessa segunda anunciação o objetivo é informar Maria sobre a verdadeira filiação de Jesus:

> Deves saber, ó Maria, que o Senhor pôs a sua semente de mistura com a semente de José na madrugada em que concebeste pela primeira vez, e que, por conseguinte e conseqüência, dela, da do Senhor, e não da do teu marido, ainda que legítimo, é que foi engendrado o teu filho Jesus. (p. 311)

Com essas palavras, Jesus novamente passaria a pertencer ao universo divino, sem, contudo, perder a legitimidade de sua filiação terrestre, mantendo-se, assim, a existência dúplice da personagem Jesus. Além disso, nessa segunda visita, o principal alvo da subversão irônica desenvolvida pelo enredo ficcional seria a figura arquetípica de Maria, que não é mais aquela jovem, ingênua com um brilho nos olhos e recém-casada, e sim uma viúva sofrida, mãe de nove filhos, atormentada pelas desconfianças que aprendeu a adquirir ao longo de sua vida, isto é, uma personagem inserida num universo realista. Nesse contexto, a figura arquetípica de Maria, que já havia sido comparada à figura de Eva, distancia-se um pouco mais do universo divino nessa nova anunciação. Conforme já mencionado, Maria, segundo os textos evangélicos, teria sido escolhida por Deus para conceber o Messias salvador do mundo, tornando-se, assim, "bendita entre as mulheres" (Lc 1, 42), aquela sobre quem Deus "lançou os olhos" (Lc 1, 48), o texto de Saramago, no entanto, mais uma vez parodia essa condição superior de Maria, ao sugerir, de acordo com o discurso do anjo, a casualidade com que Deus teria fecundado Maria.

unesp

Acresce-se a essa subversão, o toque de humor conferido à fala do anjo, que, com um tom levemente debochado, distancia-se da aura de seriedade com que muitas vezes se encara o diálogo travado entre Maria e o anjo Gabriel:

> perguntou [Maria], Então Jesus é filho de mim e do Senhor, Mulher, que falta de educação, deves ter cuidado com as hierarquias, com as precedências, do Senhor e de mim é que deverias dizer, Do Senhor e de ti, Não, do Senhor e de ti, Não me baralhes a cabeça, responde-me ao que te perguntei, se Jesus é filho, Filho, o que se chama filho, é só do Senhor, tu, para o caso, não passaste de ser uma mãe portadora. Então, o Senhor não me escolheu, Qual quê, o Senhor ia só a passar, quem estivesse a olhar tê-lo-ia percebido pela cor do céu, mas reparou que tu e José eram gente robusta e saudável, e então, se ainda te lembras de como estas necessidades se manifestavam, apeteceu-lhe, o resultado foi, nove meses depois, Jesus ... Pobrezinha de mim, que cheguei a imaginar, ouvindo-te, que o Senhor me havia escolhido para ser a sua esposa naquela madrugada, e afinal foi tudo obra de um acaso, tanto poderá ser que sim como poderá ser que não, digo-te até que melhor seria não teres descido aqui na Nazaré para vires deixar-me nesta dúvida. (Saramago, p. 311-2)

Na construção desse diálogo, observa-se um jogo em que as personagens são transformadas em marionetes de um acaso habilmente concertado e posto em cena pelo autor – as próprias personagens, afinal, acabam denunciando essa manipulação enganosa, seja pelo Senhor, seja por esse outro "senhor"/narrador, tão demiúrgico quanto o primeiro.

No âmbito mítico, a função retificadora do pecado original de Eva é retirada de Maria, e exercida por outra Maria, de Magdala, que se posiciona num patamar muitas vezes superior à Maria e ao próprio Jesus, como será demonstrado mais adiante.

Em todas essas situações, algo permanece subentendido: Deus, por um lado, teria, desde a concepção de Jesus, manipulado José e Maria, e, por outro, significaria a inter-relação entre as duas figuras paternais de Jesus, a terrestre e a

divina, contrapondo, mais uma vez, os universos humano e arquetípico. A manipulação de Deus manifestar-se-ia a partir da concepção de Jesus, quando Deus fecunda Maria por meio de José, passando pela divisão da culpa pela morte dos meninos de Belém, uma vez que, depois de Deus, José era a única pessoa que poderia evitar as mortes, e desembocando na tentativa de remissão da culpa, caracterizada pela intensificação das fecundações que José, incitado por Deus, realiza em Maria. Essa situação de controle exercido por Deus sobre os pais terrestres de Jesus indicaria, ainda, o entrelaçamento do universo divino ao humano, o que poderia ser metaforicamente representado pela contraposição entre a evidência dos fatos biológicos e o absolutismo divino que se coloca acima de qualquer ciência, como pareceram indicar as falas do anjo da segunda anunciação à Maria (Saramago, p. 311), ou ainda quando a personagem Deus recorre à sua onipotência para garantir sua paternidade a Jesus:

> E estando as sementes misturadas, como podes estar certo de que sou teu filho, É verdade que nestes assuntos, em geral, não é prudente mostrar certeza, ainda menos absoluta, mas eu tenho-a, de alguma coisa me serve ser Deus. (Saramago, p. 366)

O humor instalado no discurso de Deus, no qual a lógica matreira do narrador se infiltra, enfraquece a onipotência divina e demonstra que há uma diferença entre o que Deus pensa dizer e o que realmente diz, como se sua consciência viesse mesclada à "lógica" bem humorada de outra voz.

A intrusão narrativa ironiza, ainda, a figura arquetípica de Jesus transmitida através dos séculos por meio das religiões, ao abordar a infância de

Jesus procurando explicar a origem de alguns de seus gestos e características físicas criados pela sociedade ocidental. Uma das imagens ironizadas no romance permite-nos comparar a narrativa de Saramago com o quadro intitulado "Sagrado Coração de Jesus", muito comum entre os católicos, no qual se vê Jesus mostrando as chagas das mãos com o peito aberto, deixando exposto seu coração. O detalhe explorado pelo romance seria a posição das mãos de Jesus, como se a direita indicasse a chaga da mão esquerda. Transposto para o texto ficcional, o "gesto do indicador da mão direita na palma da mão esquerda" era uma resposta do menino Jesus à pergunta: "Onde é que a galinha põe o ovo" (Saramago, p. 128), explicação que destruiria as configurações arquetípicas criadas em torno da mensagem transmitida pela pintura sacra, a saber, a de que Jesus entregara sua vida, metonimicamente representada pelo coração e pelas chagas.

Outro elemento que indicaria a oposição entre humano e divino incidindo sobre a personagem Jesus seria a constatação da personagem Maria sobre a condição humana de seu filho primogênito, que não possuiria nenhuma "marca distintiva, um sinal, uma estrela na testa, um sexto dedo na mão", pelo contrário, Jesus seria "uma criança igual às outras, baba-se, suja-se e chora como elas" (Saramago, p. 127). À ausência de um sinal distintivo, nessa fase da vida da personagem Jesus, irão se contrapor os acontecimentos futuros em sua trajetória, o que o aproximará da descrição dos seres superiores aos homens representados pela ficção e que é lembrada por Frye (2000) como a marca de "reconhecimento" do herói:

unesp

> Marcas de nascimento e seus parentes simbólicos têm estado presentes na ficção desde a cicatriz de Ulisses até a letra escarlate, da marca de Caim até a rosa tatuada. Na história romanesca grega e seus descendentes, temos crianças de origem nobre expostas numa colina com provas de nascimento ao seu lado; são encontradas por um pastor ou por um fazendeiro e criadas numa condição de vida mais humilde e as provas de seu nascimento são apresentadas quando a história se alongou o suficiente. (p. 33)

Tais acontecimentos incorrerão no percurso de Jesus, que a partir da morte de seu pai e incitado pela questão da culpa que começa a delinear-se em sua vida, inicia sua busca na aquisição do conhecimento e da verdade, ponto indicativo para a próxima fase da trajetória da personagem Jesus.

3.2 VIAGEM DE BUSCA DA APRENDIZAGEM

A passagem para essa nova fase é simbolizada pelo episódio da morte de José e suas implicações para a trajetória de Jesus, e se caracteriza pela transferência do pesadelo de José para Jesus e pela viagem que este último inicia buscando conhecer-se a si próprio.

Compreendendo-se a morte de José como prolepse da morte de seu filho Jesus, o episódio em que este último recolhe as sandálias do pai morto (Saramago, 1999, p. 171) representa alegoricamente o início de seu caminho para a crucificação, que se realiza de forma diferenciada da literatura evangélica. Além das sandálias, já gastas pelo uso, Jesus também fica com uma túnica de José, objetos que resumiriam a herança deixada por este último a seu primogênito, que assumiria a função de chefe da família. Em um nível mais abstrato, o pesadelo de José também se transfere para o filho, assim, Jesus passa a sentir o mesmo remorso que acometera seu pai desde a morte dos meninos de Belém.

A primeira indicação de que os pesadelos de José transferiram-se a Jesus é oferecida pelo narrador, intensificando a aflição de Maria que não queria admitir que o sonho de Jesus era o mesmo de José, ao que o narrador, sarcasticamente alerta: "bem enganada está, que não têm precisado os homens de comunicar uns aos outros os sonhos que sonham para que os andem sonhando iguais de pais em filhos e às mesmas horas" (Saramago, 1999, p. 182). Mas, com a descrição que Jesus faz de seu pesadelo, Maria tem a confirmação:



> Maria arrepiava-se de horror, logo às primeiras palavras, mal percebeu o sentido do sonho, baixara os olhos aflitos, afinal, estava a acontecer o que tanto temera, contra todo o senso comum e a razão Jesus herdara o sonho do pai, não exactamente da mesma maneira, mas como se o pai e o filho, cada um em seu lugar, o estivessem, ao mesmo tempo, sonhando. (Saramago, p. 184)

Esse pesadelo, que acompanhará Jesus durante grande parte de sua vida, representaria mais um elemento pertencente ao universo do realismo descrito por Frye (1973), uma vez que corresponde ao sonho proléptico, ou seja, os fatos por ele representados concretizam-se à luz do dia. Como a morte de José elimina seu remorso, mas não realiza o que se representa no sonho, este é transferido para Jesus e começa a concretizar-se com a viagem de retorno a Belém. Nessa transferência predomina o sentimento de culpa que tende a acentuar-se à proporção que a personagem Jesus avança para a conclusão de sua trajetória, processo avesso ao apresentado pela Bíblia, na qual a possibilidade de remissão dos pecados, e, por conseguinte, da culpa humana, aumenta com a aproximação de Cristo da morte.

3.2.1 A DESCOBERTA DA CULPA E O CAMINHO A BELÉM

A semelhança do sonho de Jesus com o que acontecera em Belém e a repetição com que ele ocorria obrigaram Maria a revelar a Jesus o motivo dos pesadelos de seu pai. Ao saber da covardia do pai, que não avisara as outras mães de Belém sobre a iminência das mortes, Jesus passa a enxergar em José a culpa dupla, uma vez que sua atitude covarde, primeira culpa, permitira o assassinato das crianças, segunda culpa. A decepção de Jesus atinge também sua mãe, a quem rejeita por considerá-la culpada.

O esclarecimento sobre seu passado provoca na personagem Jesus a angústia do abandono, e baseando-se em seu comportamento nesse episódio é possível estabelecer uma relação intertextual com o texto evangélico. Trata-se de duas cenas bíblicas relacionadas à narrativa da Paixão de Cristo. A primeira delas retrata Jesus orando angustiado no monte das Oliveiras, numa agonia tanta que "seu suor tornou-se como gotas de sangue, que corriam até à terra" (Lc 22, 44), situação que confere à figura bíblica Jesus um perfil sobrenatural, provavelmente origem das manifestações, consideradas milagrosas pelos católicos mais fervorosos, das imagens de gesso que representam figuras divinas, como a de Nossa Senhora de Fátima[5], por exemplo. A angústia do Jesus bíblico repete-se na personagem homônima, no entanto, o "suar sangue" indicaria apenas sua tristeza, e não algo

[5] Essa imagem refere-se às aparições, que, segundo a Igreja católica, Maria teria feito na cidade de Fátima, no Portugal de 1917. As mensagens deixadas por Maria nessas aparições disseminaram entre os católicos a crença de que os acontecimentos mundiais entristecem Maria, tristeza, que, décadas mais tarde, manifestar-se-ia, segundo alguns fiéis, por lágrimas, algumas vezes de sangue, que saíam das imagens expostas nas igrejas ou naquelas destinadas a peregrinar pelo mundo.

necessariamente ligado ao sobrenatural, "e todo seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue" (Saramago, p. 189), tanto é que o narrador emprega a expressão comparativa "como se estivesse", talvez na tentativa de chamar a atenção para essa diferença, que caricatura a personagem romanesca.

Com esse procedimento narrativo, nota-se uma desmitificação do sofrimento do Jesus da Bíblia, sugerindo o narrador que, com a utilização do termo "suor de sangue", o evangelista estaria procurando somente uma imagem figurativa para demonstrar a dor de Jesus. Além disso, o elemento sangue aproximaria, por meio da humanização, as duas figuras, bíblica e ficcional, de Jesus.

A outra cena bíblica ligada ao episódio romanesco refere-se, segundo os dogmas católicos, à profunda agonia de Jesus entregue às mãos de seus inimigos, todavia suas palavras: "Eli, Eli, lemá sabacthaní? Isto é: Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?" (Mt 27, 46) devem ser entendidas como uma mistura de súplica e confiança, pois o abandono temporário de Deus serviria para engrandecer a glória da ressurreição de Cristo (*Bíblia Sagrada*, 1989, p. 1094). No romance, as palavras da personagem Jesus: "Pai, meu pai, por que me abandonaste" (Saramago, 1999, p. 189) refletem o início de seus sofrimentos, como bem sugere o comentário do narrador ao informar os sentimentos do rapaz: "abandono, desespero, a solidão infinda de um outro deserto, nem pai, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado" (p. 189).

Munido da verdade sobre seu passado e das sandálias de seu pai, Jesus sai de casa, iniciando sua viagem a Belém, o que se relacionaria com as observações de

Frye (1973) a respeito da viagem realizada pelo herói do modo romanesco, a fim de adquirir conhecimento.

Alguns elementos anteriores à chegada da personagem Jesus à gruta de Belém também sugerem a intertextualidade paródica com trechos da narrativa neotestamentária relacionados à Paixão de Cristo, ou a seus ensinamentos, como a conversa de Jesus com os doutores do Templo de Jerusalém, a última ceia com os apóstolos, a parábola do bom samaritano (Saramago, p. 197-8), os constantes atritos com os fariseus (p. 205-6), além de uma sutil referência à presença de ladrões no percurso de Jesus (p. 199).

A personagem Jesus está entre os anciãos e os escribas do Templo não para ensinar, e sim para tentar compreender o sentimento de culpa que o atormentava desde a descoberta da morte dos meninos de Belém. Por meio dos diálogos, o romance desenvolve um questionamento sobre os dogmas religiosos, que muitas vezes sustentam-se por conjecturas vazias de sentido, que não resistem à lógica das situações humanas. A questão da liberdade humana é introduzida sob uma perspectiva crítica, e o que se pode concluir, por meio das vozes das personagens envolvidas na discussão, é que "o homem é livre para ser castigado" por Deus e deve aceitar suas vontades, que, por sua vez, não podem ser definidas (Saramago, 1999, p. 209). Nesse aspecto, o romance parece ironizar a crença cristã no livre-arbítrio, ao demonstrar, em significativos momentos, o controle que Deus possui sobre os homens, propagando a metáfora da humanidade como um grande tabuleiro de xadrez, cujas peças, manipuladas por Deus, o onipotente xadrezista, representam os seres humanos:

> Em algum lugar do infinito, ou infinitamente o preenchendo, Deus faz avançar e recuar as peças doutros jogos que joga, é demasiado cedo para preocupar-se com este, agora só tem de deixar que os acontecimentos sigam naturalmente o seu curso, apenas uma vez ou outra dará com a ponta do dedo mindinho um toque a propósito para que algum acto ou pensamento desgarrado não quebrem a implacável harmonia dos destinos. (p. 310)

Como um experto jogador de xadrez, Deus controla suas peças, até com um certo desdém, para que o destino dos humanos, previamente definido, siga seu curso de acordo com os propósitos divinos. Essa imagem de um Deus que conhece seus fins e escolhe seus meios (Saramago, 1999, p. 209) será confirmada pela própria personagem Deus.

Seguindo uma atitude caracteristicamente pós-moderna, que defende a liberdade de se acreditar em quantas ideologias achar conveniente, bem como na necessidade da manutenção dos questionamentos até sobre o que se acredita, o texto de Saramago, de modo irônico, levaria o leitor a refletir sobre o efetivo uso do livre-arbítrio, o que, de forma indireta, questionaria a validade dos dogmas cristãos, mais precisamente os propagados pelo catolicismo, apresentados como variáveis de acordo com seus próprios interesses, crítica insinuada pela indefinição da vontade de Deus: "O querer de Deus pode ser um não querer, o seu não querer, a sua vontade" (Saramago, p. 209), ou como superficiais, na medida em que em suas celebrações o ritual justifica-se a si mesmo, distanciando-se dos temas relacionados ao cotidiano humano. Este último aspecto pode ser verificado quando Jesus questiona o escriba sobre o que seria a culpa, desencadeando uma discussão cujo desfecho desvendaria a máscara de prepotência utilizada pelos detentores do saber religioso ao equiparar, no que concerne à culpa, Jesus e o escriba:



> A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai, Esse lobo de que falas já comeu o meu pai, Então só falta que te devore a ti, E tu, na tua vida, foste comido ou devorado, Não apenas comido e devorado, mas vomitado. (p. 213)

É ainda por meio desse diálogo que se introduz na trajetória de Jesus o conceito de inocência, que, por sua vez, suscita dois diferentes motivos arquetípicos no romance. Por um lado, tem-se a contraposição entre a anterior situação de inocência em que Jesus vivia e a nova situação, marcada pela aquisição de experiência, por outro, a inocência aplicada ao conceito arquetípico da figura do bode expiatório (Lev 16, 7-10), ou seja, o inocente considerado culpado, haja vista a confirmação da culpa como uma herança degenerante que os pais legam a seus filhos. Nesse sentido, Jesus seria conduzido à cruz assim como o bode designado a expiar os pecados humanos era enviado ao deserto, ambos pagando por erros pelos quais não são responsáveis.

Esses elementos canalizam-se de modo a gerar o conflito interno vivido pela personagem Jesus, provocado pela consciência que possui a respeito de sua fraqueza, o que a impede de reagir psicologicamente contra o acontecimento causador da culpa. Essa situação reafirma a condição de duplicidade que marca a trajetória da personagem Jesus, que, agora, sente-se duplamente culpado, primeiro por não conseguir reverter a morte dos 25 meninos de Belém, e, segundo, por sua inferioridade em relação a Deus, de quem depende o destino dos homens. É com esse sentimento de culpa que Jesus encontra a personagem Pastor na gruta onde nascera, e, assim, inicia-se sua fase de aprendizado, que incluirá os mundos arquetípicos.

3.2.2 O PASTOREIO DO CORDEIRO DE DEUS

A nova etapa que se configura na vida de Jesus distancia-o do universo divino e aproxima-o do demoníaco, substituindo a inocência pela experiência. Compensando a incerteza da presença de Deus nesse momento da vida de Jesus, estaria a presença contínua da personagem Pastor, insinuada no momento em que Jesus descobre a verdade sobre seu passado:

> Na encosta duma colina em frente passava um rebanho de ovelhas, tanto elas como o pastor tinham a cor da terra, eram terra movendo-se sobre terra. O rosto tenso de Maria descobriu-se numa expressão de surpresa, aquele pastor alto, aquele modo de caminhar, tantos anos depois e neste justo momento, que sinal será. (Saramago, p. 187),

e alegoricamente representada pela planta que nascera da terra luminosa entregue a Maria na ocasião da primeira anunciação, e que, depois que Jesus viaja para Belém, é arrancada por Pastor na figura do anjo-mendigo (p. 196).

Durante essa fase do percurso da personagem Jesus, importantes elementos desmitificadores são introduzidos, e, por meio deles, algumas figuras bíblicas acabam sendo redimidas, contrariando determinadas crenças que se desenvolveram nesses dois mil anos de religião.

Compreendendo o período que vai dos treze aos dezoito anos de Jesus, não se poderia considerar aqui, com precisão, a observância de um total processo intertextual do romance com a Bíblia, como temos delineado em vários outros momentos deste trabalho, mas sim um desenvolvimento irônico sobre a estrutura dos evangelhos que, seguindo uma tendência dos biógrafos da antigüidade, se atêm

ao período de vida pública de Jesus (30 aos 33 anos), havendo um vácuo entre seus 12 e 29 anos. Alguns pesquisadores defendem que neste período Jesus pode ter convivido com os essênios, em quem teria se inspirado para grande parte de seus ensinamentos, opinião não muito aceita entre os católicos, que, de um modo geral, não se preocupam em definir o que pode ter ocorrido nesse período. Há escritos atribuídos a São Paulo e a São Pedro "que falam de um menino travesso, cheio de humor e predisposto a brincadeiras um tanto perigosas" (Camargo; Mello (Org), 2000, p. 64), no entanto, seu conteúdo é considerado pura imaginação. A explicação para essa fase obscura da vida de Jesus é proposta em meio a comentários metalingüísticos que transmitem ao leitor a idéia de que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* seria mais uma perspectiva, não menos importante, sobre a história messiânica.

Conforme já mencionado, o retrato que se faz da infância de Jesus permite verificar uma alteração na narrativa seqüencial dos acontecimentos do texto bíblico, visto que transfere para a adolescência da personagem Jesus fatos que correspondem à fase adulta do Cristo bíblico, sendo alguns relacionados aos momentos finais da trajetória deste último. A viagem a Belém, por exemplo, mantém uma estreita relação com os símbolos arquetípicos da ressurreição de Cristo, cujo sentido é o de retorno para seu lugar de origem, o reino dos Céus, o espaço apocalíptico. Segundo os evangelhos, Jesus Cristo teria levado três dias para ressuscitar dos mortos e viver eternamente ao lado de Deus, sendo a ressurreição mais gloriosa quanto mais sofrimentos a antecederem, o que talvez explique a função da narrativa da Paixão de Cristo, que compreende a última ceia, símbolo da

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
unesp

morte de Cristo como uma ação de entrega, o julgamento, a via-sacra e, por fim, a crucificação, tudo sob uma atmosfera de humilhação.

O caminho até Belém dura três dias (Saramago, p. 201) e o que parece ser partida, na realidade, é um retorno do herói, que vai em busca de suas origens. Jesus recupera seu passado percorrendo o mesmo caminho feito por seus pais na época do recenseamento, conhecendo o túmulo dos meninos mortos, até chegar à gruta onde nascera. Finalmente havia encontrado o início de tudo, inclusive da culpa que o acompanhará até a morte:

> Nasci aqui, pensava, dormi naquela manjedoura, nesta pedra em que me sento sentaram-se meu pai e minha mãe ... por mais que faça não conseguirei ouvir o grito de vida que dei ao nascer, tão-pouco ouço os gritos de morte dos meninos ... nada vem romper o silêncio desta cova onde se juntaram um princípio e um fim ... nunca houve no mundo gente mais inocente que aquela de Belém ... nem gente mais culpada terá havido que meu pai, que se calou quando deveria ter falado, e agora este que sou ... mesmo que outra culpa não venha a ter, esta me matará. (p. 223)

Por meio de reflexões de teor dramático, o narrador mostra-nos que, embora Jesus tenha encontrado o espaço que representa seu passado, não tem acesso ao tempo inicial, quando inocência e culpa unem-se na pessoa de José, que não agiu como devia por ter sido covarde. Na gruta onde nasceu, Jesus sente a união da morte e da vida, referência direta ao sentido da ressurreição, morte que conduz à vida. Retorna ao momento das mortes em Belém por meio de um sonho remissório cujas características resgatam a imagem do corpo de Jesus bíblico ressuscitado, que era alma e corpo juntos, mas com o predomínio da parte espiritual: "o espírito se move e em sonho faz levantar-se o corpo para que vão ambos a Belém" (Saramago, 1999, p. 224). Mais adiante, a própria imagem do túmulo vazio de Jesus (Jo 20, 5-7)

unesp

é trazida: "O espírito, humilhando-se, recolheu-se em si mesmo como uma túnica dobrada três vezes" (Saramago, p. 224). No entanto, se ao ressuscitar o Jesus bíblico dirige-se ao céu, vivendo sob a proteção divina, a personagem homônima desmitifica esse arquétipo religioso, visto que ao acordar de seu "sonho ressuscitador" vai viver em companhia de Pastor, representante do mundo demoníaco e intensificador do perfil humano de Jesus.

Jesus vive com Pastor dos treze aos dezoito anos, período em que apura seus sentidos para as manifestações da carne e do espaço terrestre, aproximando-se da fase, descrita por Frye (1973), em que o herói vive seu momento de aquisição da experiência, cuja visão reflexiva seria:

> Obtida de cima, na qual o movimento do ciclo natural tem em regra um lugar preeminente. É um mundo erótico e apresenta a experiência como compreendida, e não como um mistério. Nessa fase é adotada a visão imparcial e contemplativa da natureza. (p. 199)

Nessa etapa da trajetória de Jesus, inocência e experiência mesclam-se na imagem do pastoreio, visto que animais domesticados, "geralmente um rebanho de ovelhas" (Frye, 2000, p. 26) fazem parte do universo inocente do herói, mas é também como pastor que Jesus vê todas as suas crenças serem contestadas, suas atitudes parecem vãs e ao mesmo tempo em que sofre, também aprende muito, situação que delinearia mais uma subversão do texto bíblico ao posicionar a personagem Jesus, contrariamente ao Jesus evangélico, como um aprendiz.

E é o aprendiz Jesus que recebe os questionamentos que Pastor faz a respeito das tradições judaicas e da maneira distante com que Jesus relaciona-se

com Deus e com a natureza por Ele criada. Pastor e Jesus vivem em constante conflito (Saramago, 1999, p. 233-4), o que representaria, externamente, o estatuto paradoxal que se configura desde seu nascimento, a saber: a luta entre o divino e o demoníaco, tendo o humano entre os dois, situação que se delineia à medida que Jesus, mesmo percebendo que Pastor não pertence ao mundo divino, continua trabalhando com ele e, aos poucos, absorve alguns de seus conceitos, como o respeito às suas ovelhas. Além disso, Pastor demonstra conhecer toda a vida de Jesus, inclusive os pesadelos que denunciam seu remorso, o que instiga ainda mais Jesus a continuar vivendo nas montanhas.

Como pastor de ovelhas, Jesus tem seu momento de maior contato com a natureza e o despertar de seus primeiros desejos sexuais, elementos que indicam o crescimento físico e espiritual de Jesus, inclusive no plano temporal: "quatro anos sempre são quatro anos, mormente numa idade de tão grandes mudanças físicas e mentais" (Saramago, 1999, p. 228).

O ofício do pastoreio consiste em uma imagem subversiva da convivência entre Jesus e Pastor, visto a existência do arquétipo cristão que relaciona Deus e Jesus com a figura do bom pastor, o primeiro devido à sua ação protetora sobre os humanos (Ez 34, 1-22), e o segundo, pelo modo como conduz seus seguidores (Jo 10, 11-16). No romance, a relação "pastor x ovelha" é resgatada paródica e metaforicamente ao colocar-se o Diabo como pastor e Jesus, uma de suas ovelhas:

> Que nome é o teu, Para as minhas ovelhas não tenho nome, Não sou uma ovelha tua, Quem sabe, Diz-me como te chamas, Se fazes tanta questão de dar-me um

> nome, chama-me Pastor, é o suficiente para que me tenhas, se me chamares, Queres levar-me contigo, de ajudante, Estava à espera de que mo pedisses, E então, Recebo-te no meu rebanho. (Saramago, 1999, p. 227)

A comparação, aqui delineada, entre a personagem Jesus e uma ovelha é posteriormente resgatada no romance quando Jesus é associado à imagem do cordeiro, o que também se relaciona com mais um dos arquétipos do mito judaico-cristão: Jesus Cristo como o cordeiro de Deus. É ainda por essa associação que se recupera a idéia de morte dupla iniciada quando a escrava Zelomi conclui que Jesus havia sido salvo de sua "primeira morte", o que, na ocasião, teria deixado como subentendido que haveria uma "segunda morte".

A relação de Jesus com a figura do cordeiro diz respeito à simbologia que cerceia o antigo rito judeu de sacrifício de um cordeiro como oferenda a Deus. O sentido desse ritual acaba transferindo-se para o cristianismo, que passa a denominar Jesus como o "cordeiro de Deus", ou seja, o cordeiro que Deus teria ofertado à humanidade para garantir-lhe a salvação dos pecados e a vida eterna. No romance, esse sentido dogmático é resgatado de forma paródica, sob a qual dois momentos distintos se inter-relacionam numa perspectiva proléptica no que diz respeito à trajetória de Jesus. O primeiro momento se passa à época da Páscoa, em Jerusalém, quando Jesus, ainda vivendo com Pastor, decide não sacrificar seu cordeiro e leva-o para junto de seu rebanho. A atitude de Jesus evita a "primeira morte" do cordeiro, que, segundo o próprio Jesus, morrerá na sua hora (Saramago, p. 254), assertiva que pode ser compreendida sob o mesmo sentido depreendido da cena em que Zelomi atesta a salvação de Jesus.



As palavras de Jesus ao cordeiro quando os dois são atingidos por um violento raio ("Não tenhas medo, ele só quis mostrar-te que te poderia ter morto, se quisesse, e a mim veio dizer-me que não fui eu quem te salvou a vida, mas ele", p. 257) remontam, ainda mais uma vez, à matança dos meninos em Belém, e a equiparação das duas cenas poderia conduzir à compreensão de que também Jesus não fora morto naquela ocasião porque Deus não o quis, mas que a morte de Jesus e a do cordeiro, cedo ou tarde, chegariam pela vontade direta de Deus. Tal concepção parece integrar-se à outra, a de que seria Deus o verdadeiro mentor das mortes de Jesus e do cordeiro, e as duas estariam presentes nos encontros entre Deus e Jesus no deserto e no mar, que constituem o segundo momento em que se desenvolve a representação simbólica de Jesus na figura do cordeiro.

A situação na qual se realiza o primeiro encontro entre Jesus e Deus (deserto) apresenta elementos ainda latentes, que serão desenvolvidos ao longo da narrativa e culminarão no segundo encontro (mar), este sim representante dos motivos determinantes para as mudanças do destino da humanidade, no que concerne à submissão aos poderes divinos. O primeiro encontro ocorre quando a ovelha de Jesus se perde no deserto, espaço que nos permite trazer para a trajetória do filho de José as imagens arquetípicas do mundo mineral citadas por Frye: "Na visão trágica, [o mundo mineral] é visto em termos de desertos, rochas e ruínas, ou de imagens geométricas sinistras como a cruz" (2000, p. 26), elementos complementados com o arrebentar das sandálias de Jesus, como a simbolizar o rompimento com o passado e o início de uma nova etapa de sua caminhada para um futuro predominantemente degradante.

Obrigado a sacrificar a ovelha como "penhor da aliança" que acabavam de celebrar, na qual Deus garantiria poder e glória a Jesus, que, em troca, lhe daria sua vida, Jesus reluta, alegando que a ovelha era sua, mas Deus chama atenção para o equívoco de Jesus: "o cordeiro era meu e tu tiraste-mo, agora a ovelha paga a dívida" (Saramago, 1999, p. 264). Esse sacrifício representaria proléptica e simbolicamente a morte de Jesus em função dos desejos divinos, embora esse seja um fator ainda latente nesse momento, bastando a Jesus, por enquanto, ter visto Deus e ter tomado conhecimento de que algo diferente lhe aguardava no futuro.

No que concerne à sua busca pela experiência, esse encontro possuiria duas conotações, uma relacionada ao mundo divino, e outra ao demoníaco, ambas manifestando-se no mundo humano, sugerindo-se, assim, como mais um elemento da situação paradoxal de Jesus. Para Deus, Jesus havia recebido informações suficientemente úteis para aquele momento de sua vida, a fim de que fosse dispondo o espírito e o corpo, visto ser o destino, preparado por Deus, de "ventura suprema" (Saramago, p. 263), situação que, embora não faça de Jesus um homem experiente, também não o classifica como inocente ou totalmente ignorante de seu futuro. Apesar disso, Deus não se mostra muito paciente com Jesus e parece querer livrar-se dele, recusando-se responder às perguntas que o filho do carpinteiro teimava em fazer: "Já to disse, para Deus não há frente nem costas, passa bem" (Saramago, p. 264). Pastor, por sua vez, ao saber da sucumbência de Jesus à vontade de Deus ao ter sacrificado a ovelha, expulsou-o de seu rebanho, enaltecendo, contrariamente à ação de Deus, a ignorância de Jesus: "Não aprendeste nada, vai" (Saramago, p. 265). Outro elemento constante dos contos fantásticos, a expulsão, apesar de

traumática, possibilita que o herói descubra-se a si mesmo, uma vez que ao enfrentar as dificuldades que lhe aguardam acaba por desenvolver, ou intensificar, seus próprios poderes (Propp, in: Toledo (Org.), 1971).

O conjunto dessas cenas figurativiza de maneira carnavalizada a idéia do "pacto", mais tarde confirmada pela personagem Deus, ao confrontar as condições que Deus e o Diabo impõem a Jesus a respeito da ovelha perdida. No lugar da alma de Jesus, o que o Diabo deseja é conservar a vida da ovelha, condenando, por isso, seu sacrifício a Deus, quem, por sua vez, estabelece com seu filho um pacto de morte, prenunciada pelo sangue da ovelha. O alerta de Pastor ("não aprendeste nada") é um alerta profético, de quem sabe que uma vez sucumbido às ordens de Deus, é impossível desvencilhar-se de seus planos, e, fatalmente, Deus cobrará de Jesus sua "alma".

Abandonado por Pastor e por Deus, Jesus continua sua trajetória, marcado pela solidão e pela dor do desprezo, retomando sua busca pelo conhecimento, consciente de que em seu interior algo havia mudado. Enfim, Jesus reinicia sua caminhada retornando a Nazaré, cidade que, dentro da estrutura romanesca citada por Frye (1973), representaria o reino para o qual o herói volta munido dos poderes que fora buscar em sua viagem de aventuras. Assim, Jesus volta para casa com a certeza de que algo diferente em sua vida ocorrerá após aquele primeiro encontro com Deus, o que não demora a manifestar-se.

Pode-se relacionar a aplicação dos poderes aludidos por Deus no primeiro encontro (p. 263) com o primeiro milagre de Jesus referenciado pelo *Evangelho segundo Lucas* (Lc 5, 1-11). A diferença entre o texto bíblico e o romance é que

unesp

naquele Jesus já havia começado sua missão, ao passo que no romance ele nem ao menos tinha noção da origem de sua ação: "Jesus, dentro de si, estremeceu, e no silêncio da sua alma perguntou, Quem fez isto" (p. 275), condição que já se verificara na reação dos pescadores Simão e André, pois enquanto na Bíblia demonstram total confiança em Jesus quando este ordena que lancem as redes, o mesmo não ocorre no romance ("Lança lá a rede, se não se ganha, também não se perde", p. 274), e mesmo depois de recolherem a rede cheia de peixes acreditam ser um acaso, não um milagre.

Os pescadores com quem Jesus convive, Simão, André, Tiago e João, são, nos evangelhos, os quatro primeiros apóstolos chamados por Cristo, ironicamente, no entanto, no romance é Jesus quem é chamado pelos pescadores, que precisam dele para continuar a pescar em grande quantidade (p. 276-7). Essa primeira manifestação de Jesus, incompreensível até para ele próprio, seria o início de suas ações sobrenaturais.

Na narrativa de Saramago, a imposição divina não deixa opções a não ser a aceitação de Jesus, o que recuperaria a imagem simbólica do cordeiro que resiste ao sacrifício:

> Logo não tenho saída, Nenhuma, e não faças como o cordeiro irrequieto que não quer ir ao sacrifício, ele agita-se, ele geme que corta o coração, mas o seu destino está escrito, o sacrificador espera-o com o cutelo, Eu sou esse cordeiro, O que tu és, meu filho, é o cordeiro de Deus, aquele que o próprio Deus leva ao seu altar, que é o que estamos preparando aqui. (Saramago, p. 374)

Tudo isso desemboca na cena da crucificação, constatação final de que Jesus de fato vivera e morrera como um cordeiro de Deus, por quem fora conduzido à morte:

unesp

> Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio. (Saramago, p. 444)

Assim como o cordeiro que Jesus não sacrificou teria sido salvo por Deus para depois, por imposição desse mesmo Deus, morrer, Jesus não morre com os meninos de Belém para morrer sacrificado para Deus, analogia que delineia a morte dupla, de acordo com as palavras da personagem Jesus ao se dirigir a Deus: "Poupaste-me a vida para me fazeres morrer quando te aprouvesse e aproveitasse, é como se me matasses duas vezes" (Saramago, p. 388).

Se para a Igreja o "Cordeiro de Deus" tira o pecado do mundo, possibilitando que o ser humano alcance a vida eterna, no texto de Saramago o desdobramento do sacrifício de Jesus seria a instauração da religião católica, cuja efetivação, no lugar de vida, traria muitas mortes à humanidade.

3.2.3 A EXPERIÊNCIA DIVINA E A EXPERIÊNCIA HUMANA

Antes de Jesus retornar a Nazaré, vivencia outra etapa de sua viagem marcada pela aquisição de experiência, que agora não mais se trata do conhecimento dos mundos apocalípticos, e sim de seu próprio corpo. É a fase erótica do percurso do herói, posicionando-o no mundo humano, no qual Jesus tem seu primeiro relacionamento sexual. Se apresentar a gravidez de Maria desprovida da pureza bíblica constitui um elemento subversivo no romance, conferir a Jesus um perfil erótico romperia a visão mítica da beleza divina, que existe não como um elemento suscitador do amor carnal, e sim do amor espiritual, preenchido com o culto e não com o ato sexual.

Solidificada no período medieval, essa visão arquetípica teria surgido como explicação para o mistério da Santíssima Trindade, da qual Cristo representaria o corpo, não teria espírito: "E o verbo se fez carne" (Jo 1, 14), por isso seu corpo ressuscitara. O espírito, na Santíssima Trindade, seria o Espírito Santo. Nesse sentido, seu corpo não teria a beleza física: "ele não tem beleza, nem formosura" (Is 53, 2), além disso, no dogmatismo católico acredita-se que Jesus manteve sua castidade, visto que "os que são de Cristo crucificaram a sua própria carne com os vícios e concupiscências" (Gál 5, 24), assim, o corpo de Jesus representaria a encarnação de Deus, que se fez carne para habitar no meio dos homens (Jo 1) e por eles ser adorado.

No romance, à beleza casta de Cristo opõe-se a beleza física que despertara o amor erótico de Maria de Magdala, que conduz Jesus na viagem de

aprendizagem de seu próprio corpo, imagem que se contrapõe às palavras de Pastor ao expulsar Jesus:

> Não aprendeste nada, vai-te, dissera Pastor, e quiçá quisesse dizer que ele não aprendera a defender a vida. Agora Maria de Magdala ensinara-lhe, Aprende o meu corpo, e repetia, mas doutra maneira, mudando-lhe uma palavra, Aprende o teu corpo. (Saramago, p. 283)

Nesse momento fundem-se as duas etapas do aprendizado de Jesus, a espiritual e a humana. Na primeira Jesus não obteve sucesso e deverá retornar ao contato com o mundo divino, embora não mais sob o jugo de Pastor, e sim de Deus; na humana ou carnal, com Maria de Magdala, Jesus sente-se realizado, uma vez que sente a liberdade, diferentemente do que propusera Deus, cuja pertença baseia-se no pacto de sacrifício e sangue, e diferente também do desprezo de Pastor: "E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade" (Saramago, p. 284). Destaca-se, ainda, a confirmação de que a personagem Jesus finalmente perdera a inocência, não só por conhecer sexualmente uma mulher, mas também pelos ensinamentos, mesmo que indiretos, que recebera de Deus e do Diabo: "Não és estúpido, apenas inocente, Já não sou inocente, Por teres conhecido mulher, Não o era já quando me deitei contigo" (p. 285). Inocência que também perdeu o homem moderno para quem as essências míticas e o apego a raízes foram sendo esvaziados.

Funcionando como mais um motivo subversivo, nesse trecho do romance estaria o entrecruzamento dos diálogos de Jesus e Maria de Magdala com trechos do livro bíblico *Cântico dos cânticos*, cuja conotação do amor, considerada pela Igreja cristã uma alegoria do "amor mútuo entre Deus e seu povo, entre Deus e o fiel

piedoso" (*Bíblia Sagrada*, 1989, p. 718), adquire um sentido profano. Esse entrecruzamento poderia conotar, também, a purificação de Maria de Magdala, pecadora porque prostituta, condição à qual deixou de pertencer a partir do momento que conhecera Jesus, que, por sua vez, viu-se redimido de seus momentos de solidão e sofrimento, inclusive físico.

A seqüência de cenas referentes a esse episódio do romance, em que se verificam a figura de Maria de Magdala e essa relação de troca e servidão mútuas, abarcaria de modo fragmentado as passagens bíblicas que realçam as mulheres que acompanharam Cristo. Os evangelhos bíblicos citam três Marias: a mãe de Jesus; a pecadora, irmã de Lázaro e Marta, que teria ungido os pés de Jesus (Jo 12, 1-8) e a Madalena, que passou a seguir Jesus depois que este lhe expulsou sete demônios (Mc 16, 9). Acrescente-se, ainda, a referência, no *Evangelho segundo João*, à mulher adúltera salva do apedrejamento por Jesus (Jo 8, 1-11), que não é nomeada. João sugere, ainda, certa intimidade de Jesus com a família da segunda Maria, a irmã de Lázaro e Marta (Jo 11; 12, 1-11).

Já um evangelho apócrifo citado por Ferraz (1998) poderia ser a indicação de que a terceira Maria, a Madalena, seria muito próxima de Jesus. Segundo Ferraz, no *Evangelho apócrifo segundo Filipe* se encontraria esse significativo trecho: "a companheira (de Cristo é Maria) Madalena. O Senhor amava Maria mais do que todos os discípulos e a beijou na boca repetidas vezes" (*apud* Ferraz, 1998, p. 83). Há, ainda, o Evangelho atribuído à Maria Madalena, que também deixaria transparecer que esta Maria e Jesus eram muito próximos: "Pedro disse a Maria: 'Irmã, nós sabemos que o Mestre te amou diferentemente das outras mulheres. Diz-

nos as palavras que Ele te disse, das quais tu te lembras e das quais nós não tivemos conhecimento...' " (*O Evangelho de Maria,* p. 31). Essas narrativas possuiriam características mais ficcionais que históricas e não comprovariam um envolvimento entre Maria Madalena e Jesus, todavia colaboram para aumentar ainda mais as divergências sobre a vida de Cristo, e, conseqüentemente, abrem espaço para novas interpretações.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a personagem Maria de Magdala parece produto de um aproveitamento das versões bíblica e apócrifas. Há uma inversão da imagem solidificada pela Igreja que, a princípio na Idade Média e depois se intensificando ao longo dos séculos, interligou o universo feminino com o pecado escolhendo como representante Maria Madalena, personagem bíblica que se transformou em símbolo do pecado, da mulher ligada a Satanás, comumente confundida, no imaginário popular, com a adúltera de quem Jesus teria evitado o apedrejamento, ou ainda com uma prostituta. Provavelmente objetivando questionar essas imagens, a personagem Maria de Magdala, no romance, é protagonista das atitudes mais sensatas, redimindo a insensata atitude de Eva no paraíso e redimindo-se a si própria, abandonando a prostituição depois de conhecer Jesus.

Lembrando o relacionamento de Baltazar e Blimunda, em *Memorial do convento* (1996), Jesus e Maria de Magdala vivem uma intensa paixão, relacionamento que humaniza o primeiro e diviniza a segunda, pois a ela são atribuídas atitudes sábias e lógicas, o que a faz muito importante para as decisões de Jesus acerca de seu futuro, uma vez que, acompanhando Jesus em todos os seus passos, auxilia-o a perceber qual o verdadeiro objetivo de sua missão como

Messias, embora ele recuse a aceitá-lo. Por viver em constante conflito, a personagem Jesus, muitas vezes, tem atitudes imaturas, chegando a duvidar de suas próprias forças, que lhe teriam sido produzidas por Deus para facilitar a influência da mensagem divina sobre as pessoas e, assim, conseguir o maior número possível de seguidores. Nesses momentos, é em Maria de Magdala que busca conforto, contrariamente ao seu homônimo bíblico, que em seus poucos momentos de angústia é a Deus que recorre.

Por fim, podemos dizer que na primeira etapa de retorno a Nazaré, inserem-se, na vida de Jesus, aspectos eufóricos até então inexistentes: entre os pescadores estabelece seus primeiros laços de amizade, sentindo-se verdadeiramente útil a ajudá-los na pesca, conhece a felicidade e a liberdade com Maria de Magdala, ao lado de quem até seu pesadelo pelo remorso é amainado.

Nesse contexto, seria interessante levantar a questão da ferida que Jesus trazia nos pés e que fora curada pelos cuidados de Maria de Magdala (Saramago, 1999, p. 285), possibilitando que voltasse para casa sem ferimentos, o que se contrapõe de modo figurado à condição sob a qual ele saíra de Nazaré, há quatro anos: "Maria estendeu a mão para o filho, quis tocar-lhe, mas ele furtou o corpo, Não me toques, a minha alma tem uma ferida" (p. 188). Num segundo momento, verifica-se que o motivo de recusa do carinho de Maria e da total entrega à Maria de Magdala é o mesmo: uma ferida, situação que suscitaria uma estreita relação entre essas duas mulheres, o que mais adiante será analisado.

Durante todo tempo em que esteve em companhia de Maria de Magdala, verificou-se o predomínio da luz do dia, marca temporal eufórica a indicar a

atmosfera de felicidade vivenciada por Jesus nessa fase. Contrariamente, a chegada a Nazaré, de onde havia saído "afligido por um mortal desespero" (Saramago, p. 291), realiza-se no início da noite ("Acabara de pôr-se o sol quando Jesus tornou a pisar o chão de Nazaré", p. 291), sugerindo o retorno a um universo triste e perturbado. A descrição que se faz de Jesus volta àquela conotação de angústia, de tristeza, de sofrimento. Os olhos úmidos, constantes em Jesus, seriam o indício de sua dor, contudo, um novo elemento lhe é acrescentado: a dor da ausência da mulher amada. Acrescem-se a isso, as experiências diversas e o encontro com Deus, o que faz de Jesus um homem diferente, ou seja, sua viagem lhe deu conhecimento e ele volta modificado, desejando transmitir à sua família ou, numa leitura mais arquetípica, ao seu povo, o fato mais importante de sua vida: ter conhecido Deus. Contudo, sua revelação não é acreditada por sua mãe e seus irmãos mais velhos, o que geraria o segundo conflito entre Jesus e sua família, motivo de sua segunda e definitiva saída de casa.

A dúvida que abate a personagem Jesus antes de entrar em sua casa ("Quem são minha mãe e meus irmãos") anunciaria prolepticamente o distanciamento de seus familiares, que talvez não pudessem reconhecer, em Jesus, as mudanças que sua "ida pelo mundo à procura de alguém que o ajudasse a entender a primeira verdade insuportável da sua vida" (Saramago, p. 291) lhe proporcionara. Na Bíblia essa frase aparece em um contexto diferente (Mt 12, 48), visto que o Jesus bíblico já havia expulsado demônios, realizado milagres, e é complementada pela informação de que sua mãe e seus irmãos são aqueles que ouvem e acreditam em sua palavra, sentido que, transportado para o romance,

unesp

assume um perfil irônico, uma vez que a personagem Jesus, de fato, não recebeu crédito de seus irmãos, nem de sua mãe.

A rejeição de Jesus contraria a função materna atribuída à Maria bíblica pelo catolicismo e acentua sua desmitificação ao reincidir sobre essa figura arquetípica a noção da culpa destituída do perdão. O "erro" de Maria é duplicado e se origina por duas atitudes, a primeira seria não ter acreditado em Jesus, como bem sintetiza o diálogo entre Maria e o anjo da segunda anunciação:

> Pertenço ao Senhor, Pois é, dizes que pertences ao Senhor e caíste no terceiro e maior dos enganos, que foi o de não teres acreditado no teu filho, Em Jesus, Sim, em Jesus, nenhum dos outros viu Deus, ou alguma vez o verá, Diz-me, anjo do Senhor, é mesmo verdade que meu filho Jesus viu Deus, Sim, e, como uma criança que encontrou o seu primeiro ninho, veio a correr mostrar-to, e tu, céptica, e tu, desconfiada, disseste que não podia ser verdade, que se ninho havia estava vazio, que se ovos tinha, eram goros, e que se os não tinha, comera-os a serpente, Perdoa-me, meu anjo, por ter duvidado. (Saramago, p. 312-3),

e a segunda seria não ter transmitido aos filhos (a não ser para Lísia, mas a esta recomendou segredo) as palavras do anjo. Assim, mesmo tendo mandado José e Tiago procurarem Jesus, este continuaria sem receber de sua família a total aceitação de suas palavras. Com essa atitude, Maria ganha a rejeição de seu filho mais velho, que elege como mãe e irmãos as pessoas que acreditam nele e o seguem e acolhem. Essa reação, que caracterizaria um Jesus bíblico rude, é sublimada pela interpretação religiosa, que vê nas palavras do Messias a adoção de todos os seres humanos como pertencentes à mesma família cristã, bastando, para isso, acreditar nos ensinamentos de Cristo. Esse sentido, no entanto, é subvertido ao ser transferido para o romance, que espelha a negação da família original, o desprezo e o

conseqüente distanciamento entre as pessoas, o que humanizaria a reação do Jesus bíblico e delinearia um questionamento sobre a mensagem cristã.

No romance, as ações de Maria são ironicamente redimidas por Maria de Magdala, para quem Jesus retorna e encontra, além de crédito, apoio para aceitar "as coisas terríveis" (Saramago, p. 309) que o aguardavam. Assim, Maria de Magdala, mais uma vez redimindo a figura da prostituta, mostra-se mais sensível que a mãe de Jesus. Como a reforçar o humano em seu conflito com o mundo divino, a sensibilidade de Maria de Magdala justifica-se pelo fato de ser mulher e, por isso, desprezada por Deus, e seu discurso, nesse momento da narrativa, reforçaria a visão crítica sobre a condição feminina, anteriormente demonstrada na relação entre José e Maria, visto ser a mulher, no contexto bíblico, retratada como a causa dos pecados humanos, a ruína dos homens, situação que sugeriria a injustiça divina que faria distinção entre homens e mulheres: "Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus" (Saramago, p. 309).

O rompimento final com a família sintetiza-se pela frase de Jesus: "Sou o filho que tu puseste no mundo, crê em mim, ou rejeita-me" (Saramago, p. 302), que se assemelha à frase do Jesus da Bíblia: "Quem não está comigo, está contra mim" (Mt 12, 30), reafirmando a ironia com as respostas da mãe e dos irmãos de Jesus: "Não creio em ti, E tu, Tiago, Não creio em ti, E tu, José, que tens o nome do nosso pai, Eu creio em ti, mas não no que dizes" (Saramago, p. 302). A família da personagem Jesus não só lhe descrê, como também lhe atribui características vindas do Diabo, que, segundo Maria, teria acompanhado Jesus desde o seu nascimento, imagem que se completa quando Jesus, antes de sair de casa definitivamente, leva

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

consigo a mesma tigela na qual Maria servira o anjo-mendigo, a tigela de terra negra que seria o sinal do Diabo. Com a entrega da tigela, fecha-se o segundo ciclo da trajetória de Jesus, que, definitivamente, não mais pertenceria ao universo de Nazaré.

3.3 APLICAÇÃO DO QUE FOI APRENDIDO

Rejeitado em sua própria cidade, Jesus novamente parte, não mais para aprender, mas para enfrentar sua batalha contra o inimigo, como parecem elucidar seus pensamentos:

> pôs-se a futurar que decisão tomaria se lhe saísse ao caminho um destacamento de guerrilheiros a desafiá-lo para que se juntasse a eles, trocando as amenidades da paz, mesmo necessitada, pela glória das batalhas e pelo poder de vencedor, pois escrito está que um dia a vontade do Senhor suscitará um Messias, um Enviado, para que, de uma vez, fique o seu povo liberto das opressões de agora e fortalecido para os combates do futuro. (Saramago, p. 305),

que confundem a imagem do Messias guerreiro à sua, mormente no que concerne à obtenção de "glória" e "poder", mas é justamente por esses elementos que Jesus percebe a diferença de seu destino: também terá poder e glória, porém, depois de morto, condição que o faz novamente pensar em Maria de Magdala e, por conseguinte, retomar o caminho à cidade de Magdala.

Uma vez em seu destino, Jesus começa a revelar suas características diferenciadoras, comprovando sua condição de escolhido por Deus. Suas atitudes assemelham-se às do Jesus bíblico, como o gesto de repartir o pão, sinal que possibilitara o reconhecimento do Messias após sua ressurreição (Lc 24, 33-35), e que, sob o contexto da paixão e morte de Cristo, teria o significado de compartilhamento de sua dor com seus discípulos, antecedendo a concretização de sua morte na cruz. Esse significado transfere-se para o romance e, ao repartir o pão

com Maria de Magdala (Saramago, p. 308), Jesus compartilharia sua vida, iniciando por revelar a visão que teve de Deus.

Tão importante quanto esses sinais seria a recomendação que Maria de Magdala faz a Jesus, a fim de que lhe seja possível enfrentar seu "terrível" destino: "agora vais ter de ser muito mais que um homem para viveres e morreres como seu eleito" (Saramago, p. 309). Sendo "muito mais que um homem" Jesus não pertenceria totalmente ao mundo humano, condição já prefigurada pelas duas visitas que sua mãe recebera.

A marca diferencial de Jesus manifesta-se concretamente quando ele volta a viver com os pescadores, às margens do rio Jordão, em companhia de Maria de Magdala. A presença de Jesus no mar da Galiléia é uma situação retratada pela Bíblia, cujos evangelhos mostram Jesus pregando de norte a sul no mar da Galiléia, oferecendo às pessoas curas espirituais e físicas, atitude sobrenatural que, no romance, ganha um estatuto realista, de cunho pragmático-social, graças à sua capacidade de pesca, o que garantiria o alimento e o sustento dos pescadores.

Comumente confundida com instinto pelos pescadores, a ação de indicar o local exato onde deveriam ser atiradas as redes, que saíam repletas, era para Jesus a manifestação de um poder outorgado por Deus, mas ele, Jesus, ainda necessitava de uma confirmação para certificar-se de sua condição de escolhido divino. No mar, realiza-se o primeiro grande milagre da personagem Jesus, que, intertextualizado com o trecho bíblico, possui aspectos irônicos e indicaria o início da aplicação dos poderes divinos de Jesus. Em um segundo momento, os milagres funcionariam como mais um elemento intensificador de seu conflito interno, visto que, muitas

vezes, suas interferências na ordem normal da vida dos seres humanos nem sempre condizem com a vontade divina, e sim com a humana, embora esta última, em alguns casos, seja modificada pela manipulação divina.

Os evangelhos de Mateus (8, 23-27), Marcos (4, 35-41) e Lucas (8, 23-25) narram o milagre da tempestade acalmada: neles Jesus aparece dormindo e somente se preocupa em apaziguar a tempestade porque é acordado pelos discípulos. Em oposição a um Jesus que dorme, a personagem de Saramago vê-se angustiada quanto à atitude que deveria tomar. Enquanto a tempestade destruía tudo, Jesus pensava sobre seu futuro em relação aos seus amigos pescadores, reflexões que evidenciam sua preocupação até em relação à morte, que atingiria os pescadores: "Não é justo que morram estes homens, ficando eu com vida" (Saramago, p. 335).

A certeza de sua salvação posicionaria Jesus em um patamar superior aos homens, visto que o furor da natureza não o atingiria, no entanto, essa segurança permanece em seu interior e somente se exterioriza quando Jesus extingue a tempestade que ameaçava matar os pescadores que estavam no meio do mar. Interferindo diretamente na vida dos habitantes, Jesus adquire importância ainda maior à que já possuía e revela-se como instrumento de Deus, o que evidencia sua condição divina. Seu reconhecimento como um homem diferente dos demais é demonstrado pelos pescadores, João, Tiago, Simão e André, que se oferecem para acompanhá-lo até sua morte, haja vista que por ele, Jesus, os pescadores acreditam poder aproximar-se de Deus. Portanto, assim como o Cristo bíblico (Mt 4, 18-22), a personagem Jesus passa a contar com seguidores, contudo, inversamente à

imposição com a qual Cristo convoca seus discípulos, aos pescadores é garantida a liberdade ("Disse Jesus, Ficai comigo, se o coração vo-lo pedir", p. 337), por esta forma pode-se dizer que Jesus não escolheu, e sim foi escolhido pelos pescadores, agora seus discípulos.

Importante ressaltar que, durante todo o tempo em que Jesus é exaltado ou até mesmo estranhado pelos pescadores, faz questão de apresentar-se como homem, negando sua proveniência divina: "Sou Jesus de Nazaré, filho de um carpinteiro que morreu crucificado pelos romanos" (p. 337). Entretanto, ao mesmo tempo que se afirma como um homem comum, Jesus tem diante de si a confirmação de que é de fato o escolhido por Deus, o que, provavelmente, seja o motivo da perturbação de seus sentimentos, um misto de "triunfo e desastre, como se tendo subido ao ponto mais alto duma montanha, no mesmo instante começasse a melancólica e inevitável descida" (Saramago, p. 336). Sentimentos disfóricos que indicariam o medo que Jesus possui de seu futuro, mesmo antes de saber tudo o que lhe aconteceria, medo suscitado pelas experiências anteriores que teve com Deus: sua omissão na matança dos meninos de Belém, o trovão que quase mata Jesus e seu cordeiro, o suspiro de satisfação quando a ovelha lhe foi sacrificada e, por fim, as palavras de Maria de Magdala: "Deus é medonho" (p. 309).

Inversamente à narrativa bíblica, na qual a ação de Jesus teria atingido somente os discípulos que o acompanhavam (Mt 8, 26), o narrador d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* estende o foco de visão a toda a "gente que estava na margem" (p. 335), sendo em função da aclamação hiperbólica do povo ("Ai, o meu querido filho, Ai o meu querido irmão ... Senhora dos Aflitos, valei-nos, Senhora da

Boa Viagem, acudi-lhes", p. 335), que se configura a ironia do narrador: "era um clamor que não se sabe como não chegou ao céu" (p. 335). Essas senhoras, designações contemporâneas para a mesma Maria, a mãe de Jesus, constituem uma burla às convenções do sagrado, com o qual só se pode dialogar, na modernidade, distorcendo a sua moldura.

Às súplicas humanas opõe-se a voz divinizada de Jesus, que consegue acalmar as águas e o vento, mas se tal ação manifesta-se como poder divino, sua propagação depende da voz do povo. O milagre da tempestade acalmada sofre uma gradação negativa, banalizando o acontecimento, pois, de fato milagroso vira notícia, de notícia passa a boato e assim chega a Nazaré, onde retoma seu perfil milagroso no coração de Maria, a quem "os quase extintos ecos de um prodígio de que já se começava a duvidar" foram suficientes para "ter a certeza de que o obrara o filho ausente" (p. 339), confirmando, assim, as palavras do anjo da segunda anunciação e acentuando o arrependimento de Maria que chora "pelos cantos o orgulho da sua ínfima autoridade materna" (p. 339).

Se para Jesus sua ação milagrosa não lhe proporcionou alegria íntima, justamente pelo descrédito ou consciência moderna que desacredita desse poder milagroso, seus reflexos em Nazaré configuram um quadro de contraposição, em que Jesus é enaltecido em detrimento à decadência de sua mãe. Esse processo, desencadeado por suas atitudes de desprezo, primeiro pela vida que Jesus levava com Pastor e depois se negando a aceitar a revelação de seu filho sobre a visão divina, acentua-se ainda mais quando, juntamente com Jesus, Maria de Magdala

também se demonstra superior à Maria, o que ocorre no segundo milagre de Jesus: a transformação da água em vinho.

Embora resgate o texto evangélico (Jo 2, 1-12) que trata do milagre de Jesus nas bodas de Caná, o romance de Saramago rompe com a tradição religiosa ao inserir a ação sobrenatural de Jesus em uma complexa rede de relações na qual se opõem, fundamentalmente, Maria e Maria de Magdala. Arrependida e desprezada por seu filho, Maria é uma mulher frágil, incapaz de proteger Jesus, tarefa que transfere à Maria de Magdala ("Cuida do meu filho, que um anjo me disse que o esperam grandes trabalhos", p. 344), atitude que pode ser considerada uma crítica irônica ao dogmatismo católico que, conforme já mencionado, confere à Maria a função de protetora e guiadora, porém o romance mostra uma mãe distante de seu filho e angustiada por isso.

A relação entre as duas mulheres, que até agora permanecia no campo de comparações isoladas, concretiza-se pelo episódio do encontro que as duas têm em Caná, encontro que, em função da disposição dos elementos sintáticos utilizada na narrativa, sugere uma oposição entre as mulheres, que pode ser melhor compreendida com a leitura do próprio trecho: "Maria de Magdala ... passou ao lado de Maria de Nazaré, e as duas mulheres, a honesta e a impura, num relance, olharam-se sem hostilidade nem desprezo" (p. 344). Observa-se que, levando-se em consideração a posição respectiva dos adjetivos em relação à Maria de Magdala e Maria de Nazaré e, principalmente, obedecendo à lógica da narrativa bíblica, o termo "honesta" relacionar-se-ia à primeira, sendo Maria de Nazaré considerada "impura". Paradoxalmente, ao indiciar entre as duas Marias "uma expressão de

mútuo e cúmplice reconhecimento", o narrador, em um exercício metalingüístico, propõe entre as mulheres uma cumplicidade evidenciada pela própria linguagem que as coloca numa tal proximidade e trocas que tanto faz saber qual é a honesta e qual a impura.

O próprio milagre de Jesus na festa em Caná recuperado pelo romance passa por uma ressignificação, visto que mais essa manifestação seria, para a mãe de Jesus, uma prova de que seu filho teria, realmente, poderes sobrenaturais. As interpretações católicas sobre o trecho evangélico ("Faltando o vinho, a mãe de Jesus disse-lhe: Não têm vinho" (Jo 2, 3)), entendem a atitude de Maria como um símbolo de sua função de intercessora dos homens junto a Jesus, crença que se fortaleceu e passou a fazer parte do imaginário popular, como bem retrata a obra, de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida* (1971), que demonstra o poder de Maria como mãe protetora dos homens. Concepção desmitificada no romance, no qual Maria teria sido utilizada por Deus, e, assim, destituída de sua primordial influência sobre a vida de Jesus e, por conseguinte, dos homens.

Nesse contexto, os comentários do narrador que se seguem à pergunta de Jesus à sua mãe ("Mulher, que há entre ti e mim", p. 346), denunciam o próprio jogo intertextual criado em relação à escrita bíblica, como se a ela tivessem sido acrescentadas "traduções, interpretações, versões, matizes que mitiguem a brutalidade e, se tal é possível, dêem o dito por não dito ou o ponham a dizer o seu contrário" (p. 346). Note-se, mais uma vez, como a fala metalingüística do narrador aponta para uma nova funcionalidade da matéria aproveitada por sua escrita narrativa. Se o comportamento de Jesus mostra-se rude com Maria, inverso portanto

ao do Cristo bíblico, essa brutalidade vem amenizada ou legitimada pela desfocagem irônica com que é tratada pelo narrador.

Com o milagre do vinho acentua-se o poder da personagem Jesus sobre o elemento água, iniciado com suas pescas milagrosas. Nesse sentido, a personagem pós-moderna de Saramago assemelhar-se-ia ao Cristo bíblico, diferenciando-se das demais personagens do romance porque é capaz de fazer milagres, e, assim, tem o poder de reunir seguidores à sua volta. Jesus possuiria o que Frye (2000) chama de "reconhecimento", ou seja, um símbolo ou algo que se diz sobre o herói que identifica sua superioridade, ou sua nobreza, recuperando, de forma contraditória, as reflexões de Maria romanesca sobre a falta de uma marca diferenciadora em Jesus, recuperação que também desmitificaria a imagem de Maria bíblica como a mãe que sempre conhece seus filhos:

> o ponto de reconhecimento parece ser também um ponto de identificação, onde uma verdade escondida sobre algo ou alguém vem à tona. Além do emblema, o herói pode descobrir quem são seus pais ou filhos ou pode sofrer algum tipo de provação (*basanos*) que manifesta seu verdadeiro caráter. (p. 33)

Inicialmente, a marca maior de Jesus era sua capacidade de se relacionar com o universo divino mais facilmente: primeiro a conversa com Deus e depois a tempestade acalmada. No entanto, "a verdade escondida" sobre Jesus, ironicamente, começa a revelar-se por um ser do mundo demoníaco. Contrariamente ao Cristo bíblico, que sempre demonstrou conhecer sua origem divina, anunciando-se Filho de Deus, o Jesus romanesco permaneceu ignorante até o momento em que se depara com o "endemoninhado", cuja "voz diabólica" se levantara "para anunciar que este

Jesus de Nazaré era filho de Deus" (p. 354). Inversamente ao sentimento de surpresa que atinge todos os que estavam com Jesus, inclusive ele próprio, o anúncio de que Jesus era "Filho do Altíssimo", no registro bíblico (Mc 5, 1-20), é sinônimo de enaltecimento, ainda mais que, depois de curado, o endemoninhado passara a declamar ao povo o bem que Jesus lhe havia feito. A cena bíblica, portanto, enaltece as ações de Jesus em função das conseqüências positivas para o homem curado, firmando-se o Cristo bíblico como sujeito agente.

No texto de Saramago, a importância da revelação cresce na medida em que a cura de Jesus apresenta um desfecho disfórico, notado pelo próprio Jesus ao perceber a inutilidade de seu feito, permitindo que os demônios fossem para os porcos, que morrem ao se precipitarem no mar, e, assim, libertarem-se. Diante de tal constatação, Jesus demonstra ter aprendido a lição de Pastor, ao perceber sua situação patética diante de seu próprio "milagre", o que contribui para o perfil dramático-realista dessa narrativa de Saramago:

> Os demónios, onde estão os demónios, gritou, e depois soltou uma gargalhada para o céu, Escuta-me, ó Senhor, ou tu escolheste mal o filho que disseram que eu sou e há-de cumprir os teus desígnios, ou entre os teus mil poderes falta o duma inteligência capaz de vencer a do diabo. (Saramago, p. 357)

Ao mesmo tempo que Jesus expulsou os demônios do corpo do homem que o abordara com a informação de que era filho de Deus, também passou a ser receptor das palavras do endemoninhado, suscitando entre Jesus e os pescadores que o acompanhavam uma discussão acerca da verdade sobre o que se ouvira da boca do demônio, considerado o "pai da mentira", em quem "não se pode ter

confiança" (p. 357). Entretanto, a revelação que fizera complementa e até explicaria as ações sobrenaturais de Jesus, discussão, que, sem muitas dificuldades, originou outra, cujos objetos eram Deus e o Diabo. A conclusão de tais reflexões sugeriria algo que Jesus, posteriormente, teria certeza: a de que há uma ligação, ignorada pelos homens, entre Deus e o Diabo, constituindo-se um questionamento ao universo apocalíptico. A esses questionamentos, acrescenta-se um terceiro provocado pela revelação de Jesus de que vira Deus, delineando-se mais uma subversão aos preceitos religiosos: a dúvida sobre ser Jesus o Messias ou não.

Enquanto nos evangelhos bíblicos (Mt 6, 13-20) é Jesus quem lança essa questão aos seus discípulos, os quais, por meio de Simão Pedro, afirmam categoricamente que Jesus é o Messias enviado por Deus, no romance, nem mesmo Jesus acredita nessa possibilidade, e o que na Bíblia é uma afirmação, no texto de Saramago transforma-se em dúvida e hipótese.

Essa situação permite-nos, sob outra perspectiva, aproximar a personagem de Saramago das personagens de Kafka que aos poucos perdem sua identidade, e, para recuperá-la, dependem de uma referência externa; precisam, como Joseph K. (1997), aguardar o julgamento, enquanto ações, que nem sempre dependem de sua vontade, colaboram para demonstrar sua impotência diante do destino. Do mesmo modo, não há nada que Jesus possa fazer, a não ser "esperar a hora" (Saramago, p. 359). No entanto, enquanto nas narrativas de Kafka o destino não é figurativizado, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ele é controlado por Deus, grande manipulador e opressor e, ao mesmo tempo, é um elemento propulsor da narrativa, uma vez que é a tentativa de mudá-lo ou sua aceitação que move as

personagens. Assim, se as personagens de Kafka não conseguem descobrir o elemento motivador de seus problemas, as de Saramago reconhecem que sucumbirão às vontades divinas, como, por exemplo, ocorrera a José, que, à hora de sua morte, compreendera ser "definitiva sua condenação", pois "Deus não perdoa os pecados que manda cometer" (p. 161).

Contudo, a aproximação do momento em que suas dúvidas se esclareceriam acentua a porção divina de Jesus, constantemente lembrada por Maria de Magdala e por seus discípulos, que tentam fazê-lo perceber sua capacidade de ações sobrenaturais. Uma dessas tentativas resulta no milagre da multiplicação dos pães e dos peixes, resgatado do texto bíblico (Mc 6, 35-41), que aponta Cristo como o único responsável pelo prodigioso desfecho. Já no texto de Saramago, a situação modifica-se, pois os discípulos revelam-se confiantes a ponto de persuadirem Jesus a realizar seu segundo grande milagre, enquanto ele se mostra relutante:

> Tiago e João, com a segurança que caracteriza as testemunhas presenciais, foram para ele e disseram-lhe, Se foste capaz de fazer sair do corpo dum homem os demónios que o matavam, também deves poder fazer entrar no corpo desta gente a comida de que precisam para viver, E como farei, se aqui não temos mais alimento do que este pouco que trouxemos, És o filho de Deus, pode fazê-lo. (Saramago, p. 361)

Jesus executa seu milagre sob a admiração dos presentes, e a mensagem com que finaliza sua ação ("E Jesus dizia a todos, Quem tiver ouvidos que ouça, se não dividirdes, não multiplicareis", p. 361), em muito se assemelha às frases das assertivas moralizantes do Jesus bíblico: "E Jesus dizia: 'Quem tem ouvidos para ouvir ouça!' " (Mc 4, 9). No entanto, a semelhança restringe-se basicamente à

forma, pois o Messias da Bíblia revela-se mais consciente da responsabilidade de seus atos e palavras do que a personagem romanesca. O alerta bíblico complementa a parábola do semeador, que, de acordo com a mensagem evangélica, seria a representação da palavra de Deus disseminada entre os seres humanos. Assim, o Filho de Deus transfere para os homens a responsabilidade da missão de propagar a mensagem divina, pois quem ouve a vontade do Pai e não a obedece é passível de condenação.

Porém, se a personagem bíblica vivencia aquilo que ensina, o mesmo não ocorre com a personagem do romance, que parece não se lembrar de seus próprios ensinamentos sobre a importância da divisão. Embora grandiosa, a ação da multiplicação dos pães e peixes não lhe confere maturidade e, numa confirmação de seu atribulado relacionamento com o que representa o divino, novamente precisa de Maria de Magdala para restabelecer o equilíbrio, pois, logo em seguida ao milagre da multiplicação e seu conseqüente ensinamento, mostra-se incapaz de discernir em que situações suas palavras podem ser usadas.

O próprio narrador inicia o relato da cena ressaltando a ambígua personalidade de Jesus: "Que Jesus o tenha ensinado, bem está, que a oportunidade vinha a calhar. Mas o que não está bem é ter ele próprio tomado à letra a lição quando não devia" (p. 361). O narrador refere-se à cena em que Jesus, faminto, busca alimentar-se em uma figueira, mas não encontra frutos e por isso amaldiçoa a árvore: "Nunca mais nascerá fruto de ti". Mal dissera essas palavras, a figueira secou. Maria de Magdala entende ser o momento de intervir: "Darás a quem

precisar, não pedirás a quem não tiver" (p. 362). Jesus, arrependido, tenta ressuscitar a árvore, mas não consegue.

O episódio da figueira, como é tratado pela ficção, serve para demonstrar duas alterações com relação ao texto bíblico (Mt 21, 18-22). A primeira reforçaria a personalidade paradoxal do Jesus de Saramago, pois ao mesmo tempo que é capaz de agir sobre a árvore, fazendo com que ela morresse, não consegue fazê-la ressuscitar, embora esse tenha sido seu desejo maior, haja vista que o arrependimento que sente parece ser mais intenso que a raiva original. Além disso, sua superioridade é colocada em xeque ao passar de mestre, quando ensina as pessoas a dividir o que têm ("se não dividirdes, não multiplicareis", p. 361), a aprendiz, uma vez que só percebe a insensatez de sua atitude, que nega seus próprios ensinamentos, após as doutrinárias palavras de Maria de Magdala.

3.3.1 DEUS E O DIABO NO MAR DE SARAMAGO: A REVELAÇÃO DO MAL DIVINO

A atitude paradoxal do Jesus ficcionalizado vem reforçar a caracterização irônica que recebe, pois se seus poderes levam alegria e satisfação aos que deles se beneficiam, transformam-no em um ser frustrado e arrependido, vítima de suas próprias ações e, uma vez sem controle sobre o poder que lhe teria sido oferecido por Deus, parece não estar totalmente integrado ao universo divino. Enfim, é um Jesus que parece incorporar o ser *gauche* (drummondiano), cujo caminho de desvio e incerteza foi-lhe soprado pelo anjo torto (Diabo?) quando nasceu.

Apesar disso, ainda o aguardava a "provação" pela qual deveria passar, como a concretizar sua marca diferencial entre os homens. Como pescador, era da água que Jesus esperava os sinais divinos, pressentimento que, opondo-se à sabedoria mítica (Deus no céu e Diabo no inferno), ressalta a imagem do mar como espaço intermediário entre o céu e a terra (Bulfinch, 1999), situação que se assemelha a Jesus, igualmente dividido entre o universo divino e humano, sinais que concorrem para o surgimento de Deus no mar.

E é para o mar que Jesus, angustiado, se dirige, a fim de compreender sua verdadeira identidade e o motivo de ter sido escolhido por Deus: "Vou ao mar. Por trás de seu ombro, Maria de Magdala pergunta, Tens de ir, e Jesus respondeu, Já era tempo ... Enfim, vou saber quem sou e para o que sirvo" (Saramago, p. 363).

Do mesmo modo que em Jesus vão se configurando transformações, também a figura de Deus vai se concretizando até seu encontro definitivo com

Jesus. É espírito quando fecunda Maria utilizando-se do corpo de José: "Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, **sendo aquilo que é, um puro espírito**" (Saramago, p. 27, grifo nosso). Em seu primeiro encontro com Jesus, Deus manifesta-se como duas colunas de fumaça, sendo, portanto, visível, mas ainda indefinido, condição que representaria, metonimicamente, a aura enigmática em que se realiza o encontro, no qual às perguntas de Jesus sobrepõem-se respostas que apenas fomentam ainda mais a curiosa situação daquele menino nu e descalço no deserto:

> E a minha vida quere-la para quê, Não é ainda tempo de o saberes, ainda tens muito que viver, mas venho anunciar-te, para que vás bem dispondo o espírito e o corpo, que é de ventura suprema o destino que estou a preparar para ti, Senhor, meu Senhor, não compreendo nem o que dizes nem o que queres de mim, Terás o poder e a glória, Que poder, que glória, Sabê-lo-ás quando chegar a hora de te chamar outra vez. (p. 263)

No segundo encontro com Jesus, Deus, corporificando-se, mostra-se como um ser humano, um "judeu rico", para usar as palavras do narrador. Ironicamente, Deus personifica-se no povo acusado pela religião católica como o responsável pela morte de Jesus; além disso, apresenta-se como um rico, negando, ao menos na esfera da apresentação física, a humildade tão associada à sua existência:

> Sentado no banco da popa, está Deus.
>
> Não é, como da primeira vez, uma nuvem, uma coluna de fumo ... É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se. Está vestido como um judeu rico. (Saramago, p. 364)

unesp

O efeito de estranhamento gerado pela caracterização de Deus como um judeu rico se dá pela antítese entre esse retrato e a descrição, presente no romance, em consonância com a figura divina existente no inconsciente coletivo e tantas vezes exteriorizada por pinturas e esculturas, por meio das quais o homem deveria relembrar constantemente o poder divino.

A narrativa sobre o segundo encontro entre Deus e Jesus suscita a passagem bíblica sobre a tentação de Cristo no deserto (Mt 4, 1-11), mas se há uma oposição em relação ao espaço em que as cenas ocorrem, há, mais intensamente ainda, a sensação de estranhamento experimentada pela própria personagem (Deus) e de modo zombeteiro descrita pelo narrador:

> Deus inspirou profundamente, olhou em redor o nevoeiro e murmurou, no tom de quem acaba de fazer uma descoberta inesperada e curiosa, Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto. (Saramago, p. 369)

Anteriormente, por ocasião do primeiro encontro com Jesus no deserto, o narrador, por uma transposição fônica, realçara a presença do som do mar no silêncio do deserto como um elemento indicador de semelhança:

> O silêncio ressoa nos ouvidos com o som de um búzio, daqueles que vêm mortos e vazios à praia e ali se deixam ficar, a encherem-se do vasto rumor das ondas, até que alguém passa e os encontra e, levando-os devagar ao ouvido, põe-se à escuta e diz, O deserto. (Saramago, p. 262)

A continuidade dos espaços é ainda observada na reiteração do som /z/, pois o "vazio" do "deserto" é o mesmo do "búzio" do mar. É também pela insistência do fonema /s/ que o "som" do mar "ressoa" no "silêncio" do deserto.

unesp

Representando o elemento terra, o deserto é, na Bíblia, local de purificação, que, em Dante (1984), é o Purgatório, mas em Saramago esse deserto-terra é o mar-água, união que forma o barro, origem mítica do homem, comparação que nos remete às palavras do anjo-mendigo na primeira anunciação. Da mesma forma que o espaço, também o tempo é uma categoria que possibilita à narrativa tecer a intertextualidade com a passagem bíblica, segundo a qual Cristo permaneceu por quarenta dias e quarenta noites jejuando no deserto, sendo tentado pelo diabo durante todo esse tempo (Mt 4, 1-2). Quarenta dias são o mesmo período que a personagem Jesus demora no mar:

> Sabes quanto tempo estiveste no mar ... perguntou Simão, O dia todo, foi a resposta de Jesus, um dia e uma noite, acrescentou, para corresponder à excitação de Simão com uma expectativa semelhante, Quarenta dias, gritou Simão. (Saramago, p. 394)

Repare na ênfase que a narrativa confere ao tempo ("Quarenta dias, gritou Simão") a evidenciar a proximidade entre o texto de Saramago e o bíblico, como se o narrador romanesco "gritasse", por meio da referência temporal, a presença da ganância maquiavélica em Deus, pois, se nesse período Cristo havia sido tentado pelo demônio, que lhe propõe poder e glória (Lc 4, 6), no romance, essa tentação é da responsabilidade de Deus, representando uma ironia aos dogmas religiosos, visto que a ação, tradicionalmente conferida à figura demoníaca, transfere-se para o universo divino. Esse Deus-tentador teria se revelado no primeiro encontro, no deserto, quando então avisara que sua relação com Jesus baseava-se em "uma troca,

unesp

nada mais que uma troca, A minha vida por não sei que pago, O poder, E a glória, não me esqueci" (Saramago, p. 263).

O espaço marítimo possui uma função bastante representativa na Bíblia. Foi na travessia do Mar Vermelho que os hebreus se salvaram, foi do mar que veio Moisés, Cristo andou sobre as águas, João batizava com água, contudo, também são as profundezas do mar que abrigam o inimigo do Messias, o Leviatã, ou seja, o demônio, segundo as crenças religiosas trazidas para o romance por meio de um processo de metamorfose, configurando a personagem Pastor com base nas figuras de Deus e do Diabo (Leviatã), o que já evidencia a complementaridade entre esses dois seres:

> As mãos agarraram-se à borda da barca ... e eram umas mãos largas e possantes, com unhas fortes, as mãos de um corpo que, como o de Deus, devia ser alto, grande e velho ... a cabeça ascendeu da água, o tronco veio atrás escorrendo qual catarata, as pernas depois, era o leviatã surgindo das últimas profundidades, era, como se viu, passados todos estes anos, o pastor. (Saramago, p. 367)

Na barca, Jesus está entre Deus e o Diabo, posição que concretiza a tensão conflituosa vivenciada por Jesus durante toda sua vida. A dúvida sobre a filiação divina despertada em Jesus pelo endemoninhado é sanada por Deus: "Sim, és meu filho ... Se és filho de Deus, não és um homem" (p. 365). No diálogo que contextualiza a confirmação da origem divina de Jesus é possível detectar indicações prolépticas sobre o conflito entre a vontade divina de morte e a luta humana pela vida, dualidade representada pelo desafio que Deus lança a Jesus quando este insiste que vive como homem e assim morrerá: "No teu lugar, não estaria tão certo disso" (p. 365). Instilar dúvidas, desafiar traiçoeiramente e criar

unesp

tensões na personagem são ações que partem de um Deus cuja natureza é mais demoníaca que divina. Trata-se, afinal, de uma visão moderna, herdeira do niilismo nietzscheano que esvazia o mundo de Deus, retira-o de cena ou desacredita-o – uma visão com que Saramago compartilha e faz transparecer na sua ficção.

O narrador, que em cenas anteriores transmitira ao leitor a maior parte das informações, cede lugar ao discurso direto e são as personagens que revelam suas verdadeiras intenções, seus verdadeiros pensamentos. Por essa estratégia, o narrador se exime de qualquer observação ou comentário sobre ao que assiste e é o próprio Deus que revela com detalhes seu plano e as funções de Jesus e do Diabo. É como se, matreiramente, o narrador se colocasse fora e a salvo da discussão, ele "lava as mãos", como Pilatos.

A Jesus, depois de revelar que é seu pai, Deus solicita ajuda, e quando este lhe pergunta em que poderia ajudar, recebe a espantosa resposta:

> A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, E qual foi o papel que me destinastes no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. (Saramago, p. 370)

Note-se a crítica corrosiva do narrador implícita na fala de Deus: a sua ambição é desmedida, o desejo de domínio sobre a humanidade e o alargamento fervoroso da fé não são positivos, ao contrário do texto bíblico. Logo, o plano de Deus é diabólico, justamente porque é senhor e criador de desígnios que não há

como contestar, e parece comandar tudo como num teatro ou jogo de representações, em que todos devem cumprir seu papel.

Desse ponto à conclusão de que não faz sentido confiar "nos projetos do Senhor" não há muita distância e é possível depreender n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* um encurtamento desse caminho à proporção que as personagens humanas são expostas a um destino inevitável controlado por um ser tão variável quanto Deus, cujas características desmitificadoras contrariam o Deus representado pelos cristãos e o aproximam da figura divina encontrada no Antigo Testamento: a força que perdoa e castiga, que dá e retira a vida, bom e terrível.

No entanto, ainda se percebe em alguns textos do Antigo Testamento a tentativa de enaltecer a face bondosa de Deus, o que é definitivamente negado pelo narrador d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Como demonstra o modo subversivo com que é resgatada do mito judaico-cristão a crença de que Deus cuida dos homens e os protege como um Bom Pastor cuida de suas ovelhas. Se na Bíblia o senhor é um pastor que a todos provê de tudo (Sl 22), no romance o Diabo é esse Pastor, pois para Deus suas "ovelhas" não existem para serem protegidas, mas exploradas, sacrificadas em nome de seu poder. O desprezo divino reflete-se ao omitir-se Deus na ocasião das mortes dos meninos de Belém, por exemplo.

Mesmo quando o lado terrível de Deus é verificado nos textos bíblicos, observa-se que suas ações serviriam para valorizar sua bondade. Assim, o Bom Pastor suscitaria na terra "um pastor insensato", que não cuidará de suas ovelhas (Zc 11, 15-16), apenas para demonstrar seu poder de destruição do mal. Portanto, é possível depreender das escrituras que Deus teria sido o criador daquele que lhe

unesp

seria a figura diretamente contrária, o Diabo. Essa assertiva é corroborada pela denominação do demônio como Lúcifer, o anjo expulso do céu, que como todos os anjos, seria uma criação de Deus.

Desse modo, Deus seria o criador de tudo o que há no céu, na terra e, ironicamente, no inferno, o que é metonimicamente evidenciado quando Deus fala de sua insatisfação:

> A insatisfação, meu filho, foi posta no coração dos homens pelo Deus que os criou, falo de mim, claro está, mas essa insatisfação, como todo o mais que os fez à minha imagem e semelhança, fui eu buscá-la aonde ela estava, ao meu próprio coração. (Saramago, p. 369)

Se todos os sentimentos estão concentrados em Deus, e se ele fez o homem à sua imagem e semelhança, pode-se concluir que também os sentimentos negativos proviriam de Deus, não do Diabo. Ao destacar a insatisfação divina, por exemplo, Saramago também demonstra um Deus ganancioso. Sentimentos disfóricos que, sarcasticamente, parecem ser retirados das próprias escrituras sagradas:

> É pouco que tu sejas meu servo para restaurar as tribos de Jacó e converter os restos depreciados de Israel; eis que eu te restabeleci para luz das gentes, a fim de seres a salvação que eu envio até à última extremidade da terra. (Is 49, 6)

Alcançar a "última extremidade da terra" também é o desejo do Deus da Bíblia, porém, neste livro, a "ganância" divina é positiva, uma vez que representa o alargamento das palavras proféticas.

O que o autor de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* faz é desmascarar a dissimulação divina, revelar, sarcasticamente que, na ânsia de transformar-se em "deus de muito mais gente", Deus se utiliza não só de Jesus, mas também do Diabo, e se observa que os dois últimos são vítimas e agentes do plano divino. Vítimas porque Deus lhes transfere grande parte da responsabilidade pelos males que ocorrerão à humanidade, e agentes porque, como criações de Deus, devem agir como espera seu criador, mesmo sem concordar com ele. A imposição divina, fruto de sua insatisfação, suscitaria uma crítica aos dogmas católicos, uma vez que o Deus retratado pelo romance tem todas as suas "onivirtudes" transformadas em grande concentração dos defeitos encontrados no ser humano, pois é impaciente, não pode esperar eternamente que fiquem a lhe perguntar; é ambicioso, visto que deseja alargar seus poderes por todo o mundo; é impiedoso, já que não se importa com a morte de seres humanos desde que suas vontades divinas se concretizem.

A humanização da personagem Deus, prenunciada por suas vestes de "judeu rico" (p. 364), acentua-se proporcionalmente à pormenorizada revelação de seu plano, bem como pelos comentários verbalizados pelo narrador: "Deus olhou Jesus com uma expressão que, em pessoa, diríamos ter sido de um súbito respeito, todo o seu modo e ser se humanizou" (Saramago, p. 378). Na relação entre Deus e a humanidade, o sentimento de respeito deve partir desta em direção àquele, como ocorre nesse trecho do romance, que ironicamente sugere que uma ação complacente por parte de Deus apenas seria possível quando ele se humaniza, uma vez que, como Deus, somente lhe interessa a realização de seus desejos, em função dos quais se mostra terrivelmente poderoso. Assim, para aumentar e manter-se no

poder é capaz de ações com requintes maquiavélicos, como ele próprio afirma: "Os fins justificam os meios, meu filho" (Saramago, p. 388). Sob essa perspectiva, se para fundar a nova religião que o fará conhecido no mundo inteiro, é necessário que centenas de milhares de pessoas morram, então "que seja feita a sua vontade, assim na terra como no céu". O fato de Jesus não concordar com os meios de Deus não importa a este último:

> Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer, Palavras inúteis, meu filho, ainda não percebestes que estás em meu poder e que todos esses documentos selados a que chamamos acordo, pacto, tratado, contrato, aliança, figurando eu neles como parte, podiam levar uma só cláusula, com menos gasto de tinta e de papel, uma que prescrevesse sem floreados Tudo quanto a lei de Deus queira é obrigatório, as excepções também. (Saramago, p. 371)

Embora Deus reconheça que ele será a causa das mortes ("Todos eles vão ter de morrer por causa de ti, perguntou Jesus, Se pões a questão nesses termos, sim, todos morrerão por minha causa", p. 381), transfere a Jesus a responsabilidade por elas, pois a crucificação do Filho de Deus e Salvador da humanidade congregará mais fiéis. A tese maquiavélica de Deus revela um governante frio, voltado para seus próprios interesses, predominantemente racional, opondo-se ao Deus bondoso e voltado aos interesses da humanidade apregoado pelo cristianismo. Denunciar esse maquiavelismo, por meio de uma narrativa engenhosamente montada como paródia à narrativa bíblica, parece ser o propósito maior de Saramago com essa obra ficcional.

Ao tomar conhecimento dos "alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras

que só no futuro serão conhecidas" (Saramago, p. 381) e das mortes de Jesus e das centenas de milhares de pessoas, das quais Deus, pacientemente, faz uma lista de A a Z com os nomes de alguns dos supliciados, condições necessárias para a instauração da religião católica, Jesus não aceita a missão que lhe foi proposta e se serve das palavras do Jesus da Bíblia, no momento de sua agonia no Horto das Oliveiras (Mt 26, 39): "Pai, afasta de mim este cálice" (Saramago, p. 391). Enquanto essa frase proferida pelo Cristo bíblico demonstra sua agonia nos momentos antecedentes à sua morte, o que é confirmado por suas lágrimas de sangue, no romance indicaria um enaltecimento da personagem Jesus, visto que sua recusa em entregar-se à morte não corresponderia ao medo de morrer, e sim à tentativa de evitar a morte dos demais seres humanos. Portanto, embora a motivação da personagem Jesus e do Cristo bíblico tenha sido a salvação dos homens, há uma diferença na natureza da ação. Na Bíblia, a salvação é espiritual, enquanto no romance é física, opondo-se, assim, o universo divino ao humano.

Por meio das palavras de Deus a narrativa resgata, de forma crítica mas perturbadora, a fundação da Igreja católica, que, segundo o texto ficcional, só existiria porque Deus quis mais poder e mais glória sobre os homens, e sua necessidade de manter-se soberana, representada pela referência que se faz ao Tribunal da Inquisição e às Cruzadas. A forma como o primeiro é abordado no romance propicia uma crítica àquele período, uma vez que, pela explicação que Deus dá a Jesus, a Inquisição parece ironicamente normal e necessária:

> A Inquisição, também chamada Tribunal do Santo Ofício, é o mal necessário, o instrumento crudelíssimo com que debelaremos a infecção que um dia, e por

> longo tempo, se instalará no corpo da tua Igreja por via das nefandas heresias em geral e seus derivados e consequentes menores, a que se somam umas quantas perversões do físico e do moral, o que, tudo reunido e posto no mesmo saco de horrores, sem preocupações de prioridade e ordem, incluirá luteranos e calvinistas, molinistas e judaizantes, sodomitas e feiticeiros, mazelas algumas que serão do futuro, outras de todos os tempos. (Saramago, p. 390)

Nessa passagem nota-se a enunciação que une os três tempos verbais: contextualmente tudo é passado para o leitor: a vida de Cristo, o começo do cristianismo, a Inquisição. Mas a enunciação ordena os fatos presentificando a vida de Jesus, sob a perspectiva da qual se transportam para o futuro as conseqüências de sua morte, que, para o leitor, pertenceriam ao passado. No instante da leitura do romance, estes três tempos verbais não mais correspondem ao tempo real, nem ao tempo da narrativa bíblica, mas ao tempo da narrativa, que põe tudo "num mesmo saco de horrores".

Nesse ponto da narrativa verifica-se uma acentuação da crítica direcionada ao catolicismo, revelando-o como uma religião atroz, cujo único objetivo seria a manutenção da soberania dos dogmas católicos em relação às demais crenças. Ironicamente é Deus, símbolo de detenção da vida, que mais fala sobre morte, assim como a Igreja católica, que se autoproclama o meio para se alcançar a vida eterna, seria a religião ocidental que mais mortes possuiria em seu passado histórico.

A própria narrativa acaba por conduzir o leitor a ser cúmplice dessa visão negativa acerca da existência de Deus e de uma religião que o adora, pois a grande parte das mortes anunciadas pela personagem Deus faz parte da história real do passado da humanidade; é o caso dos condenados pela Inquisição, ou, mais

remotamente, dos cristãos mortos pelo Império Romano nos primeiros séculos da era cristã. Para a Igreja católica, perseguições e sofrimentos seriam comuns àqueles que pregam a palavra de Deus, especialmente aos santos e mártires. No contexto religioso, portanto, defender os interesses divinos até a morte significa aproximar-se mais ainda da salvação.

Assim, o resgate do contexto histórico pela narrativa alcança um efeito irônico, primeiro porque a explicação que oferece à causa das atrocidades desmitifica a aura purificadora criada pelo catolicismo e, segundo, porque além dos assassinados pelos não-cristãos, citam-se as vítimas da própria Igreja, ou seja, as vítimas do Tribunal da Inquisição e das Cruzadas (Saramago, p. 390-1).

Assegurando-se pela tirania, o Deus de Saramago assemelhar-se-ia às imagens arquetípicas, descritas por Frye (2000), pertencentes ao mundo humano da visão trágica[6]: "um indivíduo ou homem isolado, o líder com as costas para seus seguidores, o gigante valentão do romanesco ... a prostituta, a bruxa e outras variedades da 'mãe terrível de Jung' " (p. 26).

Esse Deus vê nos seres humanos ainda não monoteístas a possibilidade de alargar seus poderes sobre a Terra. Para tanto, precisa de Jesus, de sua capacidade em transmitir a mensagem de conversão e de sua transformação em mártir da religião cristã, representada, no romance, pelo catolicismo, que deverá ser fundado em seu nome, mas que, na realidade, pertencerá a Deus. Nesse sentido, observa-se o seguinte movimento: na essência do mito cristão, retirado da narrativa bíblica, o povo, uma vez tendo alcançado Deus, por meio de Jesus, estaria apto para viver em

[6] Compreendendo a divisão da vida em humano, animal, vegetal e mineral, Frye enumera algumas imagens em cada uma dessas partes. No mundo humano da visão trágica prevalece a tirania ou autarquia.

unesp

seu reino. Por outro lado, no romance de Saramago, Jesus seria um meio para Deus atingir o povo e, assim, satisfazer a si próprio, mesmo que às custas do sofrimento humano. Segundo Jung (1963), Jesus sabia o quão terrível era Deus:

> Era perfeitamente claro que Jesus, o homem, tinha relação com Deus. Estava desesperado em Getsemâni e na cruz, depois de haver ensinado que o amor e a bondade de Deus eram os de um bom pai. Mas vira, então, quanto Deus pode ser terrível. (Jung, p. 59)

E, por conhecer tão bem a face maléfica de Deus, ao ensinar o Pai-Nosso Jesus teria utilizado a frase "Não nos deixeis cair em tentação" como um alerta para que o homem se protegesse de Deus (Jung, 1963), visão que se aproxima da concepção irônica contida em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* que sugere um Deus manipulador, com nuances homicidas. Ainda segundo Jung (p. 60), de nada adiantaria acusar o Diabo pelos problemas da humanidade, "pois ele também é uma criatura de Deus". Diante de tal situação, o homem torna-se impotente e nada mais lhe resta a não ser cumprir seu destino. Ou seja, mais uma vez, o que a ficção de Saramago faz despontar, de modo terrível e assustador, é essa evidência que a própria Igreja cristã obscurece ou impede de ser vista: a sua perversidade.

Seguindo suas convicções tiranas, Deus, mesmo diante das resistências de Jesus, não abre mão de alargar seus poderes, instaurando-se, assim, um novo impasse entre pai e filho. Ironicamente, uma possível solução provém do Diabo, que, resgatando sua origem celestial, e a primeira de suas personalidades, a do anjo-mendigo, propõe a Deus que o aceitasse novamente no céu, como Lúcifer, um dos "anjos predilectos" do Senhor (Saramago, p. 392). O Diabo tenta Deus, oferecendo-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

lhe todo o poder do Universo, situação muito semelhante à tentação sofrida por Jesus no deserto, embora se identifique uma mudança na transposição dessa passagem bíblica para o romance. Na Bíblia, o diabo pede, em troca do poder que oferece, a adoração de Jesus; no romance Deus terá todo o poder se permitir que o Diabo lhe adore, tentação manifestada pela própria fala do Diabo: "Que não se diga que o Diabo não tentou um dia a Deus" (p. 393). A oferta do Diabo representaria uma mudança de perspectiva em relação à figura arquetípica do demônio, que, mesmo visando a interesses pessoais, teria procurado evitar as mortes que até ele mesmo desconhecia que aconteceriam: "e tu, Pastor, que nos dizes destes futuros e assombrosos casos, Digo que ninguém que esteja em seu perfeito juízo poderá vir a afirmar que o Diabo foi, é, ou será culpado de tal morticínio e tais cemitérios" (Saramago, p. 389).

Se em Dante (1984) o demônio está abaixo do ser humano e acima estão o purgatório e o céu, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o Diabo está ao lado de Deus, os dois representam as duas faces de uma mesma moeda: não existe o Bem e o Mal, mas um Bem que precisa de um Mal para continuar sendo Bem. Dessa forma, a paródia ganha novamente contornos irônicos, pois a culpa pela perpetuação do mal é do próprio Deus ao exigir que o Diabo intensifique seu poder maléfico:

> Não te aceito ... quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível ... se tu acabas, eu acabo ... se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus. (Saramago, p. 392-3)

Diante de tais proposições, conceitos como o bem e o mal deixam de ser opostos para serem complementares, e se resgataria a cumplicidade entre Deus e o Diabo demonstrada no *Livro de Jó* (1, 6-12), entretanto, a superioridade de Deus transforma-o em um ser mais ameaçador que o Diabo, um tirano, o que acentua a visão trágica. A complementaridade necessária entre o Bem e o Mal, a perpetuação deste último, as mortes dos que crêem e dos que não crêem em Deus, tudo isso suscita uma referência externa histórica, de certo modo indicada pelo próprio texto: a instauração e ascensão da Igreja católica, que, nos seus primórdios e até a Idade Média não mediu esforços para que mais pessoas obedecessem aos preceitos por ela considerados os únicos meios existentes para a obtenção da salvação. Assim, revela-se um imperialismo que não passa impune pelo olhar crítico de Saramago.

Em uma tentativa mesquinha de amenizar seu ato homicida, Deus promete a Jesus que sua morte na cruz não será seu fim. Aspecto que nos reporta à tese da ressurreição de Cristo defendida pelo Novo Testamento, e que é sarcasticamente destruída pelo *Evangelho* de Saramago, em que Deus não fala propriamente de ressurreição, mas de uma vida conjunta: "sendo tu meu filho, estarás comigo, ou em mim, ainda não o tenho decidido em definitivo" (Saramago, p. 370). A indefinição com que a "continuidade" de Jesus é tratada denuncia a mesquinhez do Deus romanesco e, por conseguinte, atinge as incoerentes explicações católicas a respeito da Santíssima Trindade, que ao mesmo tempo que

diz estar Jesus "sentado à direita de Deus-Pai Todo Poderoso"[7], também se prega que Jesus e Deus são um só (Jo 10, 30).

Considerando que a crítica à religião católica, no texto de Saramago, faz-se por meio da personagem Deus, é possível depreender uma relação entre as palavras de Deus e os ensinamentos católicos. Deus complementa que Jesus poderá ver, para todo o sempre, o modo como será venerado pelas pessoas (p. 370), o que comprovaria que Jesus não estaria "precisamente morto, no sentido absoluto da palavra" (p. 370). Observa-se que nesse trecho não se fala em ressurreição, mas em "não-morte", logo, o maior dogma cristão, o da ressurreição de Jesus, embora não seja negado, não é explicitado, deixando margem a outros desfechos, como de fato parece comprovar o final da narrativa, quando o sangue de Jesus crucificado goteja em uma tigela negra (p. 445), símbolo, no romance, do Diabo, representante do mundo humano e, ele sim, negação da ressurreição celestial. Desse modo, o arquétipo da ressurreição de Jesus construído no texto bíblico é desmitificado.

As reflexões de Jung acerca da religião sugerem a mesma situação irônica construída na diegese de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* no tocante à paradoxal relação entre Deus e o ser humano, este último, tanto em Jung como em Saramago é representado por Jesus, figura contraditória que reúne em si dois universos, o divino e o humano, ambos concorrendo entre si com uma "lógica" terrivelmente bem montada. É o lado humano motivo do conflito existencial em Jesus, provocador de suas dúvidas, culpas, renúncias e revoltas que acabam sugerindo, e, às vezes, até reafirmando a desmitificação da imagem divina que habita o inconsciente coletivo e

[7] Essa frase está inserida na oração "Credo", que, segundo a doutrina católica, simboliza a confirmação da fé e a aceitação dos preceitos católicos.

unesp

que, segundo Jung (1963), só atrapalharia o desenvolvimento do pensamento humano, que se limita à concepção dogmática de um Deus boníssimo e transfere a culpa dos males da humanidade para o próprio homem.

É justamente contra essa alienação, que impede (pune) o descondicionamento e a afirmação das vontades individuais, que se ergue a ficção de Saramago, especialmente *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que afasta o nevoeiro que impede os homens de perceberem que seus destinos estão sendo controlados por seres tão relativos como Deus e Diabo, e sua figurações permutáveis de Bem e Mal.

3.3.2 A AÇÃO MESSIÂNICA DE JESUS x A MANIPULAÇÃO DIABÓLICA DE DEUS

Apesar da rebeldia demonstrada no encontro que teve com Deus na barca, o Jesus de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, agindo como sujeito de sua própria história ao tentar salvar os humanos das garras divinas, aceita autoproclamar-se filho de Deus, o que só se realiza depois de um período de resistência, assim como o Jesus da Bíblia, embora a resistência deste não tenha a mesma duração daquele. Nota-se, então, uma ironia protagonizada pela personagem Deus ao comentar que as resistências de Jesus, além de cansativas, quase chegaram a irritá-lo (Saramago, p. 375). Na Bíblia não há uma resposta de Deus a Jesus quando este se mostra angustiado, o que comprova, mais uma vez, os acréscimos feitos pelo romance de Saramago à versão original do texto bíblico, funcionando como complementos irônicos, como é o caso da sugestão ao que Deus sentira no momento em que Jesus rezava no Horto das Oliveiras, ou ainda, da subversão à imagem divina de bondade, em que Deus não estaria preocupado com a tristeza das possíveis mortes e sim com a concretização daquilo que lhe outorgaria maior poder.

A missão messiânica do Jesus romanesco subverte o messianismo cristão, uma vez que não teria como tônica a libertação do povo em que Jesus acreditar, mas sim a ativação do domínio divino. Dominação que se revela ainda mais tirana quando se utiliza da palavra para atingir as fraquezas dos dominados e, despotismo ainda maior, possui um líder que, com suas ações, apresenta-se como exemplo a ser seguido e solução para os sofrimentos, que, aliás, são causados pelo próprio tirano.

Assim, nosso herói, para que fosse considerado apto para sua missão, recebe de Deus, não só a intensificação de sua capacidade de ações milagrosas, mas também indicações de como proceder para reunir o maior número de fiéis possível: falar em parábolas, convocar para o arrependimento dos pecados e anunciar a chegada do reino de Deus, em detrimento do reinado dos deuses pagãos.

O retorno à praia representa para a personagem Jesus um momento de sublimação: anunciado como o filho de Deus, como realizador dos milagres a que a maioria da população havia assistido, Jesus inicia o período de sua trajetória em que suas atitudes estão mais próximas do mundo divino.

Seu primeiro milagre, em função dos elementos apresentados pela narrativa de Saramago, parece reunir duas passagens bíblicas, uma do Antigo e outra do Novo Testamento, como a transferir a Jesus o poder criador. A ação prodigiosa de dar vida a doze pássaros de barro concentra na personagem Jesus, inicialmente, a qualidade divina da criação, pois, assim como Deus criou o homem do barro (Gên 2, 7), Jesus teria criado seus doze seguidores. É significante observar que o elemento barro, que no início de nossa análise foi relacionado à natureza humana de Jesus, nesse momento transforma-se em índice de seu poder divino. Em um segundo momento seu milagre teria servido para comprovar sua natureza divina ao incrédulo Tomé, que, do mesmo modo que o apóstolo bíblico (Jo 20, 24-28), necessitara de uma prova visível para acreditar no que se falava sobre Jesus. A relação entre os pássaros e os discípulos de Jesus recuperaria a cena, por nós já mencionada, sobre os quatro pescadores, Simão, André, Tiago e João, que livremente escolheram acompanhar Jesus pelo resto de suas vidas. O mesmo ocorre

nesse momento, em que os outros oito discípulos apresentam-se a Jesus sem ele precisar recrutá-los, e uma vez comparados aos pássaros que "livres, levantaram voo ... e desapareceram no espaço" (Saramago, p. 399), pode-se depreender que suas atitudes teriam se baseado na liberdade.

Após seu segundo encontro com Deus a personagem Jesus realiza seu maior número de milagres, o que corresponderia ao início da vida pública do Cristo bíblico. Nesse sentido, a narrativa de Saramago entrelaça-se com o texto bíblico de forma mais intensa, de modo a transmitir o discurso do Messias bíblico, como parece elucidar esse trecho do romance que se assemelha a uma passagem do *Evangelho segundo João* (14, 6-11):

> A partir de hoje todas as minhas palavras serão palavras dele [de Deus], e aqueles que nele crerem, em mim crerão, porque não é possível crer no Pai e não crer no Filho, se o novo caminho que o Pai escolheu para si, só no Filho que eu sou poderá começar. (Saramago, p. 395)

A promessa de um futuro melhor é dada por Deus que revela a um escolhido o que o homem deve fazer para merecer a recompensa divina. Foi assim com Moisés, que recebera as tábuas dos dez mandamentos a serem cumpridos pelo povo hebreu sob pena de não receberem a Terra Prometida. Com a revelação, a obediência a Deus passa a ser a única saída para a conquista da felicidade, e a figura messiânica, a promessa de eternização dessas condições.

O Jesus da Bíblia também deu provas de seu poder contra a morte espiritual ao ressuscitar os mortos e ser ele próprio ressuscitado após sua morte na cruz. Assim, as ações, os ensinamentos e, principalmente, a ressurreição de Jesus

unesp

significam a certeza da salvação divina e da vida eterna no reino de Deus para seus seguidores, que têm na figura de Jesus Cristo o símbolo da concretização das promessas divinas e das profecias registradas no Antigo Testamento. Numa perspectiva arquetípica, a crença na promessa de vida eterna supriria uma necessidade humana tão antiga quanto sua existência racional, a de conhecer o destino dos homens depois de sua morte. Não faltam opiniões contrárias à visão cristã sobre a morte, questionamentos que muitas vezes esbarram na figura de Jesus Cristo, bem como nas explicações evangélicas e na vida supostamente livre concedida por Deus.

Resgatando tais concepções dogmáticas do mito judaico-cristão sob uma perspectiva paródica, o romance de Saramago explora a dialética da existência humana, em que vida e morte ao mesmo tempo que se opõem se completam numa relação tensiva. Assim, a subversão da mensagem de vida transmitida pelo texto bíblico constitui-se um dos aspectos paródicos de maior força questionadora. Ao desmascarar o dogmatismo, a narrativa denuncia e põe a nu a própria estratégia persuasiva perversa utilizada pela tradição religiosa.

Nesse contexto, as ações milagrosas da personagem Jesus o enaltecem ao mesmo tempo que representam um aspecto subversivo das ações milagrosas da personagem bíblica, especialmente no que concerne à restituição da vida, haja vista o panorama de mortes que se configurou no romance.

O processo de subversão pode ser exemplificado quando Maria de Magdala relata a Jesus que tipo de ações são esperadas do Filho de Deus, ocasião em que o contexto da fracassada tentativa de ressurreição da figueira (Saramago, p.



362) é retomado. Entre as várias curas, como fazer os surdos ouvirem e os cegos enxergarem, ela inclui "os mortos a quem poderias dar vida", o que suscita controvérsias entre Jesus e Maria de Magdala: "Não tenho poder contra a morte, Nunca o experimentaste, Já, sim, mas a figueira não ressuscitou" (p. 405). No entanto, esse estigma de insucesso deixa de acompanhar a personagem Jesus na cena que trata da morte de Lázaro, também intertextualizada com a Bíblia, e que indiciaria a desmitificação da mensagem de vida realizada pela narrativa de Saramago.

O evangelho bíblico explica que, ao saber da morte de Lázaro, Cristo viaja a Betânia com o objetivo de ressuscitar o morto para que pudesse mostrar todo o seu poder e, assim, fazer com que os que ainda duvidavam tivessem a certeza de que ele era o enviado do Senhor. Lázaro ressuscita e Jesus é glorificado como planejara, desfecho milagroso que constitui a evidência da condição divina de Cristo e representa a vitória da vida sobre a morte (Jo 11, 41-43).

A transposição dessa cena para o romance subverte o poder milagroso de Jesus ao limitá-lo à latência, situação que traz à tona um conflito interno da personagem Jesus, que, diante de Lázaro morto, sente "uma força infinita" arrebatar seu espírito, com a qual poderia "expulsar a morte" do corpo de Lázaro, sensação traduzida pela frase: "Eu sou a ressurreição e a vida, quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá" (p. 428), que equipara seu poder ao do Jesus bíblico (Jo 11, 25). Contudo, no texto ficcional, Jesus tem seu poder milagroso limitado por sua suscetibilidade aos preceitos humanos, que lhe são apresentados por Maria de Magdala ("Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes"

unesp

(Saramago, 1999, p. 428)), apresentando-se a ressurreição sob outra perspectiva, a da reincidência da morte. Sucumbindo às palavras de Maria de Magdala, Jesus "deixou cair os braços e saiu para chorar" (p. 428), atitude que deixa transparecer seu conflito interno, traduzido pela consciência que possui a respeito de seus poderes divinos ao mesmo tempo que deseja permanecer fiel ao pensamento humano, condição intensificadora do processo de anulação dos atos divinos, uma vez que ao serem transferidos para o contexto humano perdem sua eficácia e se permite a predominância da morte sobre a vida.

Além disso, essa cena do romance concretiza, mais uma vez, a fragmentação da personagem Jesus, dividida entre a humanidade e a divindade e, por isso, incapaz de ações autônomas, posicionando-se mais como comandado que comandante, configuração desmitificadora da imagem de Jesus bíblico, senhor absoluto de seus atos e palavras.

Tanto na cena da figueira, quanto na da morte de Lázaro, observa-se o poder de influência que a personagem Maria de Magdala exerce sobre Jesus. Num primeiro momento, Maria de Magdala conduz Jesus a pensar na ressurreição, e pode-se dizer que ela acredita de fato em seu poder, haja vista a mensagem de incentivo ao seu companheiro quando ele parece desanimado em continuar sua missão, lembrando-lhe de quantos milagres ainda poderia realizar, entre eles o de dar vida aos mortos. Posteriormente, quando da morte de seu irmão, Maria de Magdala, embora continuasse a acreditar nos poderes de Jesus, parece não acreditar na eficácia da ressurreição, e, de certa forma, desvia Jesus do que poderia ser seu maior milagre. Aparentemente contrárias entre si, essas duas interferências de Maria



de Magdala estariam inserindo o lado sensato em um contexto que tende a ser dominado pelo sobrenatural.

Pela atitude de Maria de Magdala em relembrar a Jesus sua responsabilidade como filho de Deus, como ser divino, ela parece-nos divinizada no romance. Opondo-se à caracterização pecadora e terrena da prostituta, Maria de Magdala, com seus ensinamentos sábios, visto serem empregados sempre no momento mais propício, devolvem a Jesus a confiança e o equilíbrio necessários para continuar sua trajetória. A sabedoria de Maria de Magdala, no entanto, não diz respeito apenas às obrigações de Jesus para com Deus, ela se guia pela justiça, e, nesse caso, também procura despertar Jesus para os direitos humanos, e geralmente suas observações são acatadas, como se constatou no episódio da morte de Lázaro. Anuência provavelmente reforçada pelo total desprezo em relação aos homens que Jesus verificara em Deus, o que de certo modo realça o perfil humano do filho de José.

Uma análise do texto evangélico indicaria que o Novo Testamento apresenta a humanidade de Jesus apenas como o lugar da presença e da manifestação de Deus no meio dos homens. Assim é seu perfil mítico que exploram os evangelhos, especialmente o de João, que representa Jesus como o verdadeiro Templo, ao qual passaria a ser ligada a religião, sendo geralmente sob essa perspectiva que a cena da expulsão dos vendilhões do Templo é interpretada (Jo 2, 13-22).

Sob a perspectiva histórica, a ação de Jesus pode ser compreendida como muito mais revolucionária e política que espiritual. Nesse sentido, o ataque de Jesus

unesp

ao Templo também é apontado como um dos motivos provocadores de sua crucificação, mas também valorizador da luta de Jesus contra a dominação romana:

> O conflito real, que motivou sua condenação, deu-se com a elite sacerdotal dos saduceus, que controlava o Sinédrio (o senado judaico) e o Templo de Jerusalém e ganhava fortunas com a venda de animais para os sacrifícios e o câmbio do dinheiro destinado a esse fim. Diante desse sistema corrupto, Jesus não ofereceu a outra face. Ele virou as mesas do Templo. (Arantes, 2000, p. 38)

A narrativa de Saramago relacionaria esse ato simbolicamente rebelde de Jesus com a tentativa desesperada dessa personagem em definir seu destino e sua função, portanto, em reafirmar sua atuação revolucionária. No romance, após ser batizado por João Batista, Jesus passa oito dias meditando e, ao final desse período, decide ir ao Templo de Jerusalém: "Amanhã subiremos a Jerusalém, ao Templo ... que é tempo de saber o Filho de Deus para que está a servir a casa do seu Pai e de começar o Messias a fazer o que deve" (Saramago, 1999, p. 423). Diante da insistência dos discípulos para que lhes fosse revelado qual seria o dever do Messias, Jesus responde: "Compreendi que não basta trazer a paz, mas que é preciso trazer também a espada" (p. 424). Palavras que resgatam o perfil guerreiro do Messias e que o Cristo retratado pelos evangelhos indicia: "Não vos ponhais a imaginar que eu vim trazer a paz à terra; eu não vim trazer a paz, e sim a espada" (Mt 10, 34).

Apagar a militância revolucionária em nome da militância pacífica é o que a doutrinação religiosa faz e Saramago questiona. Nesse âmbito, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* enfatiza o sentido provocador da ação de Jesus, protagonista de um ato que se deseja forte o suficiente para revelar a todos a existência de um

Messias que não mais pretende proteger a casa de seu Pai, e sim desordenar o rumo da história preparada por Deus.

No entanto, é devido a essa tentativa que Jesus descobre não haver muito espaço para se colocar como sujeito das ações e o que se vê é um Jesus sem poder de conclusão sobre seus próprios atos, consciente de sua fraqueza e de sua incapacidade de mudar o traçado divino:

> no alto da escadaria apareceu o sumo sacerdote, acompanhado dos seus pares e dos anciãos e escribas que fora possível chamar à pressa, e deu uma voz que em nada ficou a dever àquela de Jesus, disse ele, Deixai-o ir desta vez, que, se voltar cá, então o cortaremos e lançaremos fora, como ao joio quando está em excesso na seara e ameaça afogar o trigo. Disse André para Jesus, que a seu lado brigava, Bem é que digas que vieste trazer a espada e não a paz, agora já sabemos que cajados não são espadas, e Jesus disse, No braço que brande o cajado e maneja a espada é que se vê a diferença, Que fazemos então, perguntou André, Tornemos a Betânia, respondeu Jesus, não é a espada que ainda nos falta, mas o braço. (Saramago, 1999, p. 426)

Nosso herói reconhece que a força que Deus lhe concedeu não pode combater o próprio Deus, nesse trecho representado pelas autoridades religiosas. A relação entre as palavras "cajado", "espada" e "braço" suscita uma sobreposição de imagens que reforçam nossa assertiva. Foi brandindo seu cajado que, segundo o Antigo Testamento, Moisés conseguiu abrir o Mar Vermelho e os hebreus puderam fugir de seus dominadores, os egípcios, que acabaram morrendo depois que Moisés, levantando novamente o cajado, provocou o fechamento das águas sobre os soldados (Êx 14 15-27). O cajado de Moisés, portanto, teria funcionado como a espada que mata o inimigo, o que somente foi possível pela intervenção divina. Mas ao Jesus pós-moderno de Saramago, isso não é possível, pois Deus quer seu braço para os pregos da cruz e não aceita ser contrariado.



Ao sugerir o controle divino, o narrador aplicaria uma nova perspectiva à obediência messiânica do Jesus bíblico, ou seja, se os evangelhos apresentam um Cristo sempre em harmonia com os desejos de seu pai ("eu não procuro a minha vontade, mas a vontade daquele que me enviou" (Jo 5, 30)), na narrativa de Saramago, a aparente obediência de Jesus revelaria um conflito interno, pois, embora não aceite as palavras de Deus, é obrigado a segui-las, o que se realiza sob a perspectiva paródica, como ocorre, por exemplo, quando a personagem Jesus profere o Sermão da Montanha:

> Bem-aventurados, disse Jesus, bem-aventurados vós, os pobres, porque vosso é o reino de Deus ... bem-aventurados vós, os que agora chorais, porque haveis de rir, **mas nesta altura deu-se Deus conta do que ali se estava a passar, e, não podendo suprimir o que por Jesus tinha sido dito, forçou a língua dele a pronunciar umas outras palavras** ... Bem-aventurados sereis quando os homens vos odiarem, quando vos expulsarem vos insultarem e rejeitarem o vosso nome infame, por causa do Filho do Homem. Quando Jesus isto acabou de dizer, foi como se a alma lhe tivesse caído aos pés, pois no mesmo instante se lhe representou no espírito a trágica visão dos tormentos e das mortes que Deus lhe havia anunciado no mar. Por isso, diante da multidão que o olhava transida de pavor, Jesus caiu de joelhos e, prostrado, orou em silêncio, nenhum de quantos ali se encontravam podia imaginar que ele estivesse pedindo, a todos, perdão. (Saramago, p. 404, grifo nosso)

O Sermão da Montanha bíblico (Mt 5, 1-12) representa "o compêndio da doutrina cristã, e as oito bem-aventuranças contêm as condições indispensáveis para se ingressar no reino de Deus" (*Bíblia Sagrada*, 1989, p. 1064), e nesse sentido, Cristo estaria exortando a população a manter a fé, visto que haveria uma recompensa, até mesmo uma elevação da dignidade de seus seguidores. Segundo o cristianismo, o sermão transmite em seu conjunto uma mensagem de otimismo,

apesar disso é possível notar uma inversão brusca no discurso de Cristo que, inadvertidamente, adquire um tom mais áspero.

Na transposição desse sermão para o romance mantém-se o conteúdo evangélico, entretanto, por meio de uma intrusão cuja responsabilidade é conferida a Deus, apresenta-se uma causa para a mudança do comportamento de Jesus, de modo que o sentido explicitado pelo cristianismo adquira novo contorno e, o que no evangelho representaria "jubilosas exclamações que romperam da transbordante plenitude do espírito do Cristo, após uma noite inteira de comunhão com Deus" (Rohden, s/d, p. 165), no romance consiste em um "atrevimento" da personagem Jesus na tentativa de consolar a gente humilde que o seguia. Todavia, a manipulação de Deus, que redireciona as palavras de Jesus, não permitiu a continuidade de uma mensagem de otimismo aos homens, transformando o sermão em um anúncio dos tormentos preparados por Deus para a humanidade.

Contrapondo o trecho bíblico ao romanesco que tratam do sermão da montanha, constata-se que a subversão da imagem divina, no romance, consiste em um acréscimo ao texto evangélico, visto não haver, na Bíblia, qualquer súplica de perdão. Todavia, na cena da crucificação de Jesus, explicita-se a inversão dialética que, de modo irreversível, visto constar da cena final da narrativa, subverte a figura divina à proporção que se intertextualiza parodicamente com a passagem bíblica que também trata da crucificação de Cristo, cena que será retomada posteriormente em nossa análise, mas sob outra perspectiva.

No romance, essa subversão adquire tom ainda mais irônico quando intratextualizada com o trecho em que a personagem Deus, em resposta à

desconfiança de Jesus sobre a eficácia dos planos divinos (Saramago, p. 375), ensina seu filho como deveria fazer para obter seguidores. Sua estratégia baseava-se em despertar o ser humano para sua fragilidade diante dos erros:

> o pecado é, por assim dizer, tão inseparável do homem quanto o homem se tornou inseparável do pecado ... a esses homens não terás de dizer mais do que Arrependei-vos Arrependei-vos Arrependei-vos. (p. 376)

De acordo com a mensagem evangélica, o convite ao arrependimento tem por objetivo proporcionar ao homem a oportunidade de alcançar a felicidade e a vida eterna por meio do perdão dos pecados e, por conseqüência, a salvação de sua alma. Dessa forma, o arrependimento centralizar-se-ia no homem, que teria em Jesus o caminho para essa salvação. Já no romance, despertar os homens para sua suscetibilidade em cometer pecados e, posteriormente, conclamá-los ao arrependimento seriam recursos que apenas beneficiariam Deus, cujo desejo de alargar seus domínios sobre a terra caracteriza-se pela ambição e pelo perfil maquiavélico. Nesse sentido, Jesus seria o meio pelo qual as pessoas buscam Deus, o perdão dos pecados, mas não o meio para sua salvação (dos homens), e sim para o engrandecimento da dominação divina sobre os povos do mundo, instaurando uma nova religião fundada na necessidade de arrependimento e obediência irrestrita a Deus.

Segundo as concepções arquetípicas do mito judaico-cristão, a criação da terra é bipolarizada: dia e noite, céu e inferno, macho e fêmea. Baseando-se nesse mesmo raciocínio bipolar e antagônico, o homem passa a classificar suas próprias atitudes, e assim compreende o comportamento humano regido por duas forças, o

Bem e o Mal. Dividido entre essas duas forças, o homem não estaria livre do risco de cometer erros que o colocassem sob o poder da força do Mal, do qual, todavia, poderia livrar-se desde que procurasse agir novamente de acordo com as condições impostas pelo representante do Bem – Deus. Além disso, seria necessário que o homem prometesse jamais repetir as ações que o teriam afastado do caminho regido pela força divina do Bem. Desse modo, forma-se a idéia do pecado, cujo sentido baseia-se na fraqueza do ser humano, que, desde o jardim do Éden, mostrou-se incapaz de resistir às tentações realizadas pelas forças do Mal, representadas pelo demônio ou diabo. Dessa maneira, compreende-se que o pecado consistiria na momentânea negação do poder de Deus. Momentânea porque o homem pode voltar a fazer parte do grupo daqueles que seguem as ordens divinas, a condição seria o arrependimento e solicitar perdão a Deus pelos erros cometidos.

Assim, por um lado, Deus transformar-se-ia no juiz das ações humanas, responsável por julgar e pelo proferir de sentenças, por outro lado, incutiria no ser humano a idéia de que o único responsável por seus erros é ele próprio, fazendo nascer o sentimento da culpa. De fato, no contexto bíblico, a responsabilidade em não aceitar a palavra de salvação e continuar agindo em desacordo às leis do Senhor é sempre do homem e o perdão de tal comportamento é concedido por Deus, no contexto do Antigo Testamento, e por Jesus e seus apóstolos, no Novo Testamento. Sobre esta última condição, é bastante sugestiva a cena bíblica em que Jesus, ao curar um paralítico, demonstra sua autoridade em perdoar os pecados humanos (Lc 5, 18-24). O poder de perdão dos discípulos foi outorgado por Jesus: "Àqueles a quem perdoardes os pecados, ser-lhes-ão perdoados; e àqueles a quem os retiverdes,

unesp

ser-lhes-ão retidos" (Jo 20, 23), e a necessidade de arrependimento é pregada na mensagem de João Batista, ao preparar o povo para receber o Messias: "Arrependei-vos, porque está próximo o reino dos céus" (Mt 3, 2).

Resumindo a interpretação católica da mensagem bíblica está o trecho que prepara os fiéis para a celebração eucarística, considerada o momento clímax da liturgia da missa: "E abraçando livremente a paixão, ele tomou o pão, deu graças, e o partiu e deu a seus discípulos, dizendo: 'Tomai e comei todos vós, isto é o meu corpo que será entregue por vós para o perdão dos pecados' "[8]. Nesse sentido, Jesus seria o novo Adão, que redime os pecados humanos ao mostrar-se obediente a Deus, contrariamente ao que fez Adão no paraíso (Gên 2, 15-17. 3, 6-13)

Sob a perspectiva irônica do romance de Saramago, os sentimentos de culpa e arrependimento, inimagináveis no Cristo da Bíblia, estariam arraigados à personagem Jesus, que seria, portanto, pecador como todos os outros seres humanos, o que, ao mesmo tempo que o distancia da função do Messias bíblico de retificador do pecado original, garante a remissão dos pecados humanos, à medida que se reconhecendo como pecador Jesus concede ao homem o direito ao erro.

Essa situação paradoxal pode ser melhor compreendida verificando-se a reação da personagem Jesus ao evitar o apedrejamento de uma mulher acusada de adultério. No texto bíblico (Jo 8, 1-11), Jesus não refuta a Lei de Moisés, porém incita os acusadores a refletirem sobre suas próprias atitudes, levando-os a descobrirem-se pecadores também eles. A confiança na natureza pecadora dos homens é o que leva Jesus a intimar o apedrejamento e não esperar uma reação da

[8] As palavras de Jesus, nesse trecho, podem ser encontradas no *Evangelho de Mateus* (26, 26-29).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

turba, uma vez que se inclina e volta a "escrever traços no chão". Quando tudo parecia resolvido no plano humano, Jesus evoca seu poder divino e demonstra sua autoridade em perdoar os pecados: "Nem eu te condeno: vai e não peques mais" (Jo 8, 11). Tais palavras reconhecem a mulher como pecadora, situação que se estende a todos os homens, mas também significam a salvação que Jesus veio trazer a todos eles, quando arrependidos de seus pecados e determinados a não mais pecarem.

Por meio da paródia com que a narrativa ficcional transpõe essa cena do apedrejamento para o novo contexto, Jesus equipara-se à adúltera. O discurso do narrador funde-se com o da personagem conduzindo o leitor à conclusão de que Jesus, o filho de Deus, destinado a cumprir os desejos do Senhor, também é um pecador:

> o segundo [sinal] teve mais que se lhe diga porque representou um desafio frontal de Jesus à lei escrita e observada, acaso justificável, tendo em conta os comportamentos humanos normais, por viver Jesus com Maria de Magdala sem com ela estar casado, prostituta que havia sido, ainda por cima, por isso não se devia estranhar que estando uma mulher adúltera a ser apedrejada, conforme a lei de Moisés, e disso devendo morrer, aparecesse Jesus a interpor-se e a perguntar, Alto lá, quem de vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lançar-lhe uma pedra, como se dissesse, Até eu, se não vivesse, como vivo, em concubinato, se estivesse limpo da lacra dos actos e pensamentos sujos, estaria convosco na execução dessa justiça. (Saramago, p. 351)

Nas duas narrativas, a bíblica e a do romance, Jesus e a mulher adúltera violam a lei. Mas, se por um lado, o Jesus bíblico o fez porque instaurava a lei do perdão em substituição à lei de Talião, por outro, a personagem Jesus interfere pela mulher porque também foi vítima de preconceito da sociedade e de sua própria família ao se envolver com Maria de Magdala.

unesp

A atitude de Jesus colabora para a diferenciação de perspectiva entre as duas narrativas. Enquanto no *Evangelho segundo João,* Jesus teria sido vítima de uma cilada da qual se esquivou sabiamente, no romance, o acontecimento seria um sinal do poder de Deus agindo em Jesus. Ironicamente, a forma como se manifesta esse poder iguala Jesus aos homens pecadores, pois também ele vivia em desacordo com as Leis de Moisés. Se o Jesus bíblico desafia as leis vigentes na época por não haver maior lei que a do amor, por ele instaurada ("Dou-vos um novo mandamento: Que vos ameis uns aos outros" (Jo 13, 34)), a personagem Jesus enfrenta a Lei de Moisés porque conhece os motivos que podem levar uma pessoa a descumpri-la.

Tendo a personagem Jesus efetuado esse "sinal desafiador" antes de seu encontro com Deus no mar, portanto antes de receber as orientações para conclamar os homens ao arrependimento, a paródia que se estabelece adquire contornos ainda mais irônicos, uma vez que expõe o paradoxal comportamento de Jesus, que, por um lado reconhece os pecados alheios porque ele também é um pecador, e, por outro, depois da conversa com Deus, passa a pregar com mais veemência a idéia do pecado que deve ser extinta.

A intervenção divina reacende em Jesus sua natureza humana, sob a qual prevalece o sentimento de culpa, que se intensifica, chegando mesmo a duplicar-se em Jesus, que se julga responsável pelas mortes dos meninos de Belém e pela dos futuros cristãos, sentimento que o acompanha até o momento da crucificação, quando compreende que sua responsabilidade por tantas mortes será eternizada. Ao mesmo tempo, o remorso que sente provoca uma reação que cambiaria os papéis na dialética divino e humano, no que concerne ao consentimento do perdão, pois Jesus,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

como filho de Deus, suplica o perdão da humanidade pelas atrocidades que sua morte causará.

A paradoxalidade de Jesus se reflete, ainda, em sua insistência em afirmar-se portador de duas naturezas distintas mas complementares: a humana e a divina. Quando anuncia, ele próprio, sua filiação divina, nota-se a presença marcante de sua natureza humana: "Que não te surpreenda ver que o filho de Deus é um filho de homem" (p. 414); outras vezes instigado pelos questionamentos alheios, em seu anúncio deixa transparecer sua natureza divina:

> És tu o filho de Deus, perguntaram-lhe, e Jesus respondeu do modo enigmático a que acostumara quem o ouvia, Se eu não o fosse, mais depressa te faria Deus mudo, que consentir que mo perguntasses. (p. 416)

Por anunciar-se filho de Deus, Jesus, tanto na Bíblia, quanto no romance, é alvo das desconfianças de fariseus e escribas, "que se tinham recusado a acreditar que alguém, em seu juízo, tivesse o atrevimento, por assim dizer suicida, de chamar-se, com todas as letras, Filho de Deus" (Saramago, p. 416), assim, Jesus passaria a ser alvo de uma conspiração dos sacerdotes do Templo de Jerusalém que desejavam matá-lo para evitar "convulsões religiosas, sociais e políticas como as do passado" provocadas por "profetas e anunciadores de vária índole" (p. 417), o que também é rapidamente descrito pelo evangelho bíblico (Lc 22, 1-2). Mas, se na Bíblia, essa cena reafirma a forma injusta com que Cristo fora julgado e condenado, ratificando a não aceitação de Jesus entre os judeus, no romance, seria um índice proléptico sobre as atitudes da personagem Jesus.

O batismo, seguido do retiro e a investida para mostrar-se como Messias ("é tempo de começar o Messias a fazer o que se deve", p. 423) remetem-nos aos textos bíblicos que descrevem o retiro de Jesus no deserto após ser batizado por João Batista (Mt 3, 13-17. 4, 1-11). No entanto, enquanto o Jesus da Bíblia sofre as tentações do demônio, no romance, é o momento de assumir sua condição divina, revelar-se como o Messias.

É com esse pensamento que Jesus expulsa os vendilhões do Templo, e também tenta ressuscitar Lázaro. Todavia, essas atitudes não tiveram desfechos positivos, agravadas, ainda, pela degolação de João Batista, fatos que levam a personagem Jesus a um novo retiro, cujo resultado, dessa vez, demonstra um Jesus rendido pela natureza humana, disposto a contrariar os planos divinos, começando por revelar "as razões de Deus e os seus desígnios", pois seu dever é dizer aos seus discípulos "o que sei do que Deus sabe, se não mo vai impedir o mesmo Deus" (p. 434). E é o medo da amplificação de seu remorso que confere à personagem Jesus a coragem para, mais uma vez, desafiar as leis divinas.

Ao revelar os acontecimentos futuros aos seus discípulos, Jesus compartilha seus segredos, igualando-se aos seus companheiros, porque todos, inclusive ele, morreriam. Pela morte, Jesus aproxima-se da linha humana em sua trajetória, tendo início a Paixão da personagem Jesus.

O romance resgata os elementos principais da narrativa da Paixão: a crucificação de Jesus a fim de salvar os homens da morte, o interrogatório diante de Pilatos, os acontecimentos referentes aos seus discípulos e, finalmente, a identificação de Jesus como o rei dos judeus. Neste último ponto identificam-se os

elementos históricos, como a guerra entre judeus e romanos, delineada ao longo do romance, e a identificação de Jesus como um revolucionário em sua época.

O motivo da morte de Jesus é tese para inúmeras discussões unidas por pelo menos um ponto de concordância: "houve um movimento, houve uma execução por causa desse *movimento*, mas, apesar da *execução*, houve uma *continuação* do movimento" (Crossan, 1995, p. 17). Certificar-se da natureza exata desse movimento, se era de fato revolucionário ou representava o início do cristianismo, ou ainda as duas coisas, não diminui a importância histórica da figura de Jesus Cristo, mas demonstra como a mesma pessoa pode ser interpretada de diferentes maneiras dependendo da manipulação empregada.

Muitos dos textos que se referem a Cristo, históricos e bíblicos, sofreram alterações conforme o enfoque que se desejava transmitir. Citando um texto, que teria sido preservado pelos cristãos, de autoria do historiador judeu Flávio Josefo, Crossan (1995) demonstra como a religião pode ter alterado a história. O trecho refere-se à descrição de "distúrbios civis no sul da pátria judaica durante o governo de Pôncio Pilatos, entre 26 e 36 E.C.[9]", no qual Josefo cita Jesus e seus seguidores. Crossan destaca em itálico as passagens inseridas pelos cristãos que, embora sutis, provocam mudanças no significado geral da mensagem do historiador:

> Por volta dessa época viveu Jesus, um homem sábio, *se é que se deve chamá-lo de homem*. Pois ele era capaz de proezas surpreendentes e ensinava as pessoas a aceitar a verdade com alegria. Ele conseguiu converter muitos judeus e muitos gregos. *Ele era o Messias*. Quando Pilatos, ao saber que ele havia sido acusado pelos homens mais influentes entre nós, condenou-o à crucificação, aqueles que o amavam em primeiro lugar não desistiram de sua afeição por ele. *No terceiro dia ele apareceu-lhes recuperado para a vida, pois os profetas de Deus haviam*

[9] A sigla E.C. utilizada por Crossan (1995) refere-se à Era Cristã.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> *previsto esta e inúmeras outras coisas maravilhosas sobre ele.* E a tribo dos cristãos, assim chamados por causa dele, não desapareceu até hoje. (*Antiguidades Judaicas,* 18, 63, *apud* Crossan, 1995, p. 18)

Os historiadores também apontam Jesus como uma espécie de rebelde em sua época, visto sua maneira de conclamar o povo a ir contra os dominadores, que, ironicamente, não seriam os romanos, mas os próprios governantes judeus: escribas, fariseus, sumos sacerdotes, anciãos, enfim, as autoridades controladoras do Templo de Jerusalém.

Na Bíblia, a morte representa o caminho que levará Jesus de volta ao Pai, ou seja, para o universo celeste de onde veio, de acordo com suas próprias palavras em Jo (17, 8; 11): "porque as palavras que me destes, eu as dei a eles, e eles as receberam e reconheceram verdadeiramente que eu saí de vós ... Eu não estou mais no mundo, mas eles permanecem no mundo e eu volto para vós". Morrer não representa, para o Jesus bíblico, um fim, mas o começo de seu reinado, pois seu reino "não é deste mundo", além disso, durante todo o texto evangélico, é marcante a consciência que Jesus tem de como será o processo de sua morte:

> Quando estava para subir a Jerusalém, Jesus tomou os Doze à parte e lhes disse no caminho: "Eis que subimos a Jerusalém, e o Filho do Homem será entregue aos sumos sacerdotes e aos escribas; eles o condenarão à morte e o entregarão aos pagãos para que o escarneçam, o flagelem, o crucifiquem; e, no terceiro dia, ele ressuscitará". (Mt 20, 17-19)

Essa consciência plena não está presente na personagem romanesca, que de sua morte sabe apenas que será "dolorosa, infame, na cruz" (p. 371), além disso, acredita que morrer terá um sentido justo unicamente se for um ato desligado do contexto divino, por isso decide antecipar-se a Deus e entregar-se como um rebelde.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Assim, contrariamente ao Jesus bíblico, a personagem Jesus entrega-se à crucificação desejando desobedecer a Deus, o que é bastante significativo, pois sugere a inversão do arquétipo de Jesus como o restaurador da Idade de Ouro que, na Bíblia, é representada pelo Éden, espaço inicial da criação divina.

Desse modo, a cena bíblica da última ceia de Jesus com seus discípulos, que, para os cristãos, representa a instituição da eucaristia, no romance, assume uma outra feição. Se, por um lado, na reunião entre Jesus e seus companheiros é perceptível a intertextualização com a Bíblia, tendo em vista que Jesus conta aos seus discípulos que deverá morrer, por outro lado, é o momento em que ele revela seu plano para enganar Deus e, assim, evitar as mortes de milhões de inocentes.

Nesse momento detecta-se, no texto de Saramago, a subversão incidindo sobre o trecho bíblico que trata da relação entre Jesus e Judas Iscariotes. Nos quatro evangelhos bíblicos, a morte de Jesus como também a existência de um seu traidor foram prescritas. Mas se a morte de Jesus é algo que deve se realizar para o bem da humanidade, a traição de Judas representa sua condenação: "Na verdade, o Filho do homem vai, segundo o que está decretado; mas, ai daquele homem, por quem será entregue!" (Lc 22, 22). Apenas o *Evangelho segundo João* apresenta uma versão diferenciada, segundo a qual Judas parece receber a permissão de Jesus para que o traísse: "Jesus disse-lhe [a Judas Iscariotes]: O queres fazer, faze-o depressa" (Jo 13, 27). No romance, a morte que Jesus deseja não está prescrita, por esse motivo ele precisa de alguém que o auxilie a impor a justiça humana sobre a divina (p. 436), no entanto, nenhum de seus discípulos concorda com os planos de Jesus, a não ser Judas Iscariote, que aceita ir ao Templo para dizer que Jesus é o rei dos Judeus,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

aquele que anda "a levantar o povo para derrubar Herodes do trono e expulsar da terra os romanos" (p. 436).

As palavras de Judas ("Eu vou, se assim o queres", p. 437) denotam que ele não traiu Jesus, o que é confirmado por uma das cenas mais subversivas desse momento: o beijo de Jesus em Judas: "Depois levantou-se, abraçou-o e beijou-o nas duas faces, Vai, a minha hora é a tua hora" (p. 437). Se na Bíblia, o beijo de Judas em Jesus passou a ser o símbolo da traição ignóbil, no romance esse beijo representa o reconhecimento por Jesus da lealdade de Judas, aquele que se apresentara como voluntário "para que pudesse ser cumprida a derradeira vontade do mestre" (p. 438), ou seja, contrariamente ao que se prega, Judas não teria recebido as "trinta moedas de prata" por ter denunciado Jesus (p. 439). No romance, Judas Iscariotes bíblico é redimido, sobretudo pela aproximação que a fala de Jesus: "a minha hora é a tua hora" tem com o trecho do *Evangelho segundo João*, o que denota que Cristo de fato precisava da atitude de Judas Iscariotes e que este teria sido vítima, assim como o foi Maria Madalena, da necessidade popular de criar arquétipos que representassem o Mal, a fim de enaltecer o Bem que é Jesus.

Jesus é preso e, a partir daí, o romance acompanha a seqüência bíblica: o interrogatório em Jerusalém pelo conselho dos anciãos, príncipes dos sacerdotes e escribas (p. 439), depois por Pilatos, representante de Roma, e, por fim, a crucificação de Jesus. Todavia, a paródia que se instaura no texto ficcional desmitifica, por meio da personagem Jesus, a mensagem evangélica de reconhecimento de Jesus como o Messias. Até o último momento, a personagem

unesp

Jesus nega sua divindade, mesmo quando as autoridades judaicas e Pilatos a afirmam (p. 440-2).

No momento da crucificação, a manifestação externa de Deus, que faz ressoar "por toda a terra" a revelação de que Jesus era seu filho, entrecruza-se com o sonho que Jesus tem com seu pai José, o que, além de unir início e fim de sua trajetória, delineia a última contraposição entre os universos divino e humano. Apesar da interferência e da manipulação divinas, as reflexões da personagem Jesus demonstram que, interiormente, predominara sua natureza humana, ratificando, de modo conclusivo, a desmitificação dos arquétipos divinos, pois ao mesmo tempo que demonstraria criticamente a soberania dos dogmatismos em detrimento da liberdade humana, também sugere que o pensamento, o sonho do homem, apesar de limitado, como exemplificaria a fala de José recordada por Jesus ("Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas" (Saramago, p. 444)), nem sempre pode ser dominado. Assim, o Jesus de Saramago nos deixa a sensação (quase uma certeza) de que somente o homem pode salvar-se a si mesmo, pois é no braço humano que move o cajado (ou a espada) que está diferença.

4 NAS MALHAS DO SENHOR DA NARRATIVA

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* a intertextualidade paródica em relação à Bíblia atinge tanto a temática quanto a forma narrativa bíblicas, o que possibilita uma perspectiva reflexiva sobre a mensagem de salvação dos evangelhos, pois ao mesmo tempo utiliza as "fontes documentais da história" e sua forma narrativa, submetendo um exame crítico à matéria trazida como fonte e à própria forma que a incorpora. Assim, ao procurar recuperar a plausibilidade de algumas cenas apresentadas pelos evangelhos, cuja compreensão só é possível sob a ótica da fé, o romance desmitifica a formação arquetípica da narrativa bíblica e também a própria ótica condicionada ou submissa a esse dogmatismo.

A ruptura da expectativa do leitor é permeada por uma ironia dirigida aos objetos, aos sujeitos e à própria estrutura da narrativa bíblica e ficcional, sobre os quais o narrador demonstra autoridade ao tecer comentários metalingüísticos, no que diz respeito à construção de um romance, e questionadores, dirigidos às condições da escrita bíblica e suas personagens.

A metalinguagem e a ironia são instrumentos poderosos para a escolha de determinados desfechos ou procedimentos subversivos de construção desse evangelho ficcional. O resgate dos textos evangélicos sugere a descontextualização da narrativa bíblica, que sofre uma alteração paródica em sua principal função, transmitir a verdade que salva e dá vida à humanidade baseando-se nos ensinamentos e ações de Jesus Cristo. A concomitância de vozes auxilia nesse processo à medida que demonstra o conflito entre os vários discursos existentes no

contexto religioso, a voz do Deus do Antigo Testamento, de Jesus, da Igreja católica e, por fim, a voz do narrador que alerta o leitor para a contradição e a incoerência das outras vozes.

Coroando todo esse processo de desconstrução, está a carnavalização do discurso a revelar que a recepção do discurso religioso somente é possível mediante a paródia intensificada pela sátira e pelo humor.

4.1 MOLDURA x ANTIMOLDURA

O *Evangelho* de Saramago revela-nos uma estrutura a um só tempo pictórica e narrativa, de tal modo que aquela prenuncia e simultaneamente se entrelaça a esta, propiciando a descrição de um quadro sobre a crucificação de Jesus, cuja riqueza de detalhes envolvendo as personagens participantes na cena da Paixão de Cristo possibilitaria a visualização da obra original[10].

No "desenhar" da gravura que inicia o romance, Saramago manipula o conhecimento do leitor, ora aproveitando-o, ora negando-o, e faz nascer um narrador dotado de perversidade e malícia, um narrador que ludibria o leitor. Esse "poder" que o narrador possui sobre o leitor assemelha-se ao poder sob o qual padece Jesus, também ele um "joguete nas mãos de Deus" (Saramago, 1999, p. 220), procedimento que aproxima ainda mais as duas entidades narrativas que se contrapõem nesse romance: Deus e o narrador.

Funcionando como uma espécie de intermediário entre a gravura e o leitor, o narrador o seduz de forma persuasiva e jocosa, como é possível verificar no momento em que focaliza a mãe de Jesus:

---

[10] Por abordar um tema muito comum entre os artistas, a crucificação de Cristo, e por indicar ser uma iconografia do estilo de xilogravura, muitos estudiosos da obra de Saramago relacionaram a descrição pictórica que inicia o romance com um dos quadros do pintor alemão renascentista do séculoXVI Albrecht Dürer, autor de muitas obras com tema religioso. No entanto, não há um consenso sobre qual seria a obra aproveitada por Saramago, visto que muitos nomes são citados pelos pesquisadores: Salma Ferraz (1998) indica que a cena introdutória do romance "foi composta a partir da mescla de três gravuras de Dürer: *Madalena abraçada à cruz, A grande crucifixão*e *A crucifixão*" (p. 37). Por sua vez, Marlise Vaz Bridi (In: Lopondo (Org.), 1998) afirma que Saramago baseou-se em a *Crucificação de Cristo* (p. 112). Há, ainda, que observar a referência de Suely Flory (1997), que considera o quadro*O Cristo no Gólgota.*

> Porém, tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores e menores, destas iconografias, só um habitante doutro planeta, supondo que nele não se houvesse repetido alguma vez, ou mesmo estreado, este drama, só esse em verdade inimaginável ser ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José ... Reclinada sobre o seu lado esquerdo, Maria, mãe de Jesus ... apoia o antebraço na coxa de uma outra mulher. (Saramago, 1999, p.15-6)

Segundo esse trecho, a história da Paixão de Cristo seria mundialmente conhecida, devido ao seu "grau de divulgação", portanto, o leitor não teria como ignorá-la, nem as personagens que dela fazem parte. Ao declarar o conhecimento de uma matéria extensamente divulgada, o narrador, ao invés de coroar ou "auratizar" a cena, deixa transparecer um tom irônico e sarcástico que a inscreve no modo realista. Os comentários hiperbólicos ("só um habitante doutro planeta", "só esse inimaginável ser") demonstrariam a atitude deformadora com que o narrador pinta a recepção dessa iconografia. Enfim, é com essa disposição irônica que o narrador inicia sua versão do evangelho, convidando o leitor a ler uma história "arquiconhecida", ratificando, sempre que lhe é conveniente, que os fatos bíblicos já são conhecidos de antemão. Paralelamente, insere novas informações que serão desenvolvidas no interior do romance, ou ainda outras que servem para contrapor as crenças arquetípicas sugeridas pela iconografia, instigando assim o leitor a questionar a validade das definições há tempos ouvidas e transmitidas:

> Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa, tanto no que toca ao passado como no que ao futuro há-de tocar, ser-se anunciado por um anjo do céu ou por um anjo do inferno, as diferenças não são apenas de forma, são de essência, substância e conteúdo, é verdade que quem fez uns anjos fez os outros, mas isso depois emendou a mão. (p. 127)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O procedimento metalingüístico, detectado nessa passagem, denuncia um sentido burlesco aplicado à apropriação das fontes percebidas nesse romance de José Saramago. Tais fontes seriam os textos evangélicos, com os quais o romance mantém um diálogo ao focalizar o percurso de Jesus Cristo; o Antigo Testamento, do qual são utilizados trechos para embasar importantes momentos direta ou indiretamente relacionados à personagem Jesus; e ainda outros documentos que retratam a história da religião ocidental. Depois de uma introdução pictórica, a narrativa passa a construir suas próprias imagens, como um recurso auxiliador para sanar aquela "deficiência" do romance em não possuir uma história creditada pela tradição, como ocorre com os evangelhos bíblicos, cuja forma narrativa também é resgatada pelo evangelho ficcional, que parece sintetizar características dos livros neotestamentários.

A forma narrativa evangélica se constrói sobre três pontos básicos: a presentificação do passado registrado no Antigo Testamento, a predominância do discurso direto como recurso para enaltecer a figura de Jesus Cristo, e o perfil dogmático. Além desses pontos genéricos, há um outro aspecto que peculiariza as narrativas evangélicas: a perspectiva que cada evangelista confere ao seu texto ao retratar o percurso de Jesus Cristo. Verificaremos, em linhas gerais, como se apresentam esses procedimentos e de que maneira se manifestam no texto de Saramago.

Paralelismos e intercalações são características do evangelista Marcos, que, em geral, desenvolve duas narrativas simultaneamente, a fim de demonstrar a aplicação de um mesmo poder de Jesus em momentos distintos. Esse procedimento

também pode ser detectado no *Evangelho* de Saramago, que procura demonstrar exatamente a liberdade com que reescreve as fontes míticas e pagãs. É o caso, por exemplo, das cenas que descrevem a doença do rei Herodes e o cotidiano de Maria e José quando estavam em Belém. A narrativa interrompe a história de Herodes pela metade e inicia a de José e Maria, para, mais adiante, retomar a de Herodes. O motivo que proporciona o paralelismo entre essas duas cenas seria a matança dos meninos de Belém, cuja causa estaria nos sonhos de Herodes e a conseqüência, na culpa de José.

Há, ainda, uma curiosa coincidência entre a narrativa de Saramago e a do evangelista Marcos. Segundo John Drury (In: Alter; Kermode, 1997), Marcos "escrevia sem pontuação, sem parágrafos, até sem espaço entre as palavras ... a única indicação a seus leitores contemporâneos da forma do que eles liam estava nas próprias palavras" (p. 437). O que Marcos pretendia, ainda segundo Drury, era aproximar-se das narrativas orais em que se baseou para escrever seu evangelho, e o crítico ainda chama a atenção para o ritmo que tal procedimento acaba outorgando ao texto, ritmo de escrita que se aproxima da fala.

É também na tentativa de aproximar-se do ritmo da fala que Saramago procede da mesma maneira em seus romances, e no caso de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* essa semelhança não deixa de ser no mínimo instigante, uma vez que se constata a utilização dos evangelhos bíblicos na construção do *Evangelho* de Saramago. Drury complementa seu comentário sobre o texto de Marcos dizendo que "um texto sem o nosso repertório de pontuação tinha que ser mais firme e inteligentemente moldado pelas palavras apenas" (p. 438). E é justamente pelas (e

com as) palavras que Saramago propõe uma nova moldura à moldura com que inicia seu romance e, principalmente, aos moldes da escrita evangélica.

No *Evangelho segundo Mateus* destaca-se o excesso com que os temas cristãos são tratados. Excesso que se justifica pela necessidade de confirmar a autoridade de sua narrativa (e até de si próprio como evangelista) e o poder de Jesus, o que também se observa no narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que se firma e se reafirma como evangelista romanesco, marcando seu posicionamento distinto em relação às narrativas/fontes já existentes. Demonstra ainda seu poder narrativo em função da pormenorização explicativa dos diferentes acontecimentos, manifestação que nos permite estabelecer também relação com o *Evangelho segundo Lucas*.

Entre os três evangelhos sinóticos, o de Lucas é o que mais se preocupa em explicar os fatos de um modo contextualizado. E é também o que mais pontos semelhantes guarda com Saramago. Para Drury, "há espaço, luz e perspectiva vasta no Evangelho de Lucas ... ele é um mestre da visão a distância" (p. 449). Diante de tal comentário torna-se quase impossível não se lembrar do que realiza o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que, com as palavras confere luz e perspectiva aos bem definidos espaços em que se encontram as personagens. O mesmo ocorre com a construção da perspectiva que se descobre na descrição da moldura inicial.

Há um trecho do Evangelho de Lucas (Lc 1, 1-4) que trata da consciência que o evangelista possuía da precedência de muitos outros narradores que trataram do mesmo assunto que se propõe a tratar, e também que, antes deles, houve

unesp

"testemunhas oculares e ministros da palavra" (Lc 1, 1). Essa passagem não por acaso aparece como epígrafe do romance de Saramago, que, como Lucas, goza de "calma auto-suficiência literária e autoconsciência" (Drury, in: Alter; Kermode, 1997, p. 449) na construção de seu evangelho.

A suspensão temporária da narração que se poderá considerar principal para a inclusão de narrativas curtas, as chamadas parábolas, sempre proferidas por Jesus, é outra peculiaridade dos evangelhos resgatada pelo evangelho ficcional. De acordo com Drury, a narrativa das parábolas "envolve seus leitores alimentando-os com uma mistura do oculto e do declarado", da qual "ficamos sabendo o suficiente para nos deixar interessados porque compreendemos", mas também "o suficiente é afastado de nós para nos manter interessados pela presença de coisas que não compreendemos, mas esperamos compreender lendo ou relendo mais cuidadosamente" (p. 459). Esse teor paradoxal das parábolas é considerado de modo irônico n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, revelando-se um recurso ludibriador a ser utilizado por Jesus por orientação de Deus:

> há que deixar as pessoas inquietas, duvidosas, levá-las a pensar que se não conseguem compreender, a culpa é só delas, Devo-lhes contar histórias, então, Sim, histórias, parábolas, exemplos morais, mesmo que tenhas de torcer um bocadinho a lei. (Saramago, 1999, p. 376)

Saramago também se utiliza desse falar por parábolas em relação aos seus leitores: ele nos envolve, fornecendo alguns dados, mas ocultando outros, de tal forma que nos inebria com seu texto, possibilitando que tenhamos uma compreensão inicialmente parcial que nos instiga à releitura do seu texto, que

almejamos compreender por inteiro. Diante dos aspectos apontados, pode-se afirmar que o romance recupera a forma e a temática evangélicas para questioná-las ironicamente, processo intertextual acentuado pela estrutura desconexa da narração dos episódios evangélicos que deixa grandes vácuos nos períodos entre a infância e o início da vida pública de Jesus, provocando uma descontinuidade no enredo dos textos evangélicos.

Manifesta-se, então, n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* a "emolduração" das palavras bíblicas entrecruzada a uma releitura dos acontecimentos retratados pela própria gravura. É devido a esse recurso que a "moldura" inicial contrapõe-se e complementa-se à cena final, em que também se representa a crucificação de Jesus. Mas se a cena introdutória do romance apresenta a descrição de uma gravura, na cena conclusiva oferece-se ao leitor uma "antimoldura", isto é, a "quase-negação" de todo o contexto bíblico resgatado pela cena inicial.

A considerar a obra como um todo ou um percurso, os índices prolépticos da cena inicial concretizam-se no momento da crucificação da personagem Jesus, dessa forma, início e fim da narrativa complementam-se. A cena inicial, portanto, é retirada de sua "moldura" à medida que os "vácuos" deixados pelos evangelhos começam a ser preenchidos. Por outro lado, a força plástico-icônica com que a cena inicial se configura confere-lhe autonomia, como se pairasse absoluta e intransitiva num espaço próprio.

Além de um caráter metalingüístico, a descrição possui ares pictóricos e o leitor tem a impressão de estar acompanhando o preenchimento da tela em branco,

unesp

sensação compartilhada pelo narrador devido à adoção da voz narrativa em primeira pessoa do plural:

> ao contrário desta mulher que aqui vemos em plano próximo de cabelos soltos sobre o dorso curvo e dobrado. (p. 14)
>
> nada se lhe alcança a ver do corpo, coberto pelas pregas múltiplas do manto e da túnica, cingida na cintura por um cordão cuja aspereza se adivinha. (p. 15)
>
> Cá mais perto, pela ilusão da perspectiva, quatro cavaleiros de elmo, lança e armadura fazem voltear as montadas em alardes de alta escola. (p. 18)

Essas passagens introduzem o leitor no universo do quadro por meio da caracterização externa das figuras componentes do tema representado, a Paixão de Cristo, ou seja, com base no que se depreende como pictórico, o texto de Saramago se transforma, por essa abertura, em signo estético, dotado, portanto, de um "enredo" próprio, diferencial. O fato de colocar em primeiro plano ou como abertura da obra essa apresentação plástica confere a *O Evangelho segundo Jesus Cristo* um estatuto mais do que estético, também artístico, como se o primeiro plano se abrisse para o desenvolvimento da moldura inicial, como lembra Leyla Perrone Moisés (In: Berrini, 1999), "esse primeiro capítulo é, assim, tanto a clave, no sentido musical do texto, como a paleta, no sentido plástico do mesmo" (p. 248).

A observação do quadro é conduzida de tal modo que o olhar do leitor é direcionado para acompanhar a composição desde a parte superior: "O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha", passando pela focalização da parte inferior ao sol e se dirigindo à descrição da cena central, na qual, à esquerda, está representada a figura de um homem crucificado: "Por baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Acompanhando a apresentação saber-se-á que se trata do Bom Ladrão, e considerando a posição de quem observa o quadro, pode-se imaginar que este Ladrão estaria à direita de Cristo, como mais adiante será confirmado: "Pela expressão da cara, que é de inspirado sofrimento, e pela direcção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom Ladrão" (p. 13).

O narrador-observador das páginas inaugurais do romance parece transformar-se em narrador-pintor, uma vez que confere à sua narrativa as cores que denuncia faltarem na iconografia. Em alguns passos da leitura da gravura, o narrador sugere que a composição seria em preto e branco: "não obstante a falta que fazem as cores aqui" (p. 17). Todavia, isso não impede o narrador de identificar nuanças de cores nas imagens e transferi-las ao leitor por meio de palavras que se confundem com o tracejado do pintor e auxiliam na caracterização das personagens, como se observa na descrição de Maria Madalena em que o diferencial dos traços sugere a gradação de tons:

> Tal como a primeira desta trindade de mulheres, mostra os longos cabelos soltos, caídos pelas costas, mas estes têm todo o ar de serem louros, se não foi pura casualidade a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada. (Saramago, 1999, p. 16)

O fato de a narrativa ser preenchida pelas cores da paleta de um narrador-pintor não representa sua dependência da gravura descrita no início do romance, e sim sua continuidade, haja vista que os elementos indiciados na iconografia, como as personagens e o espaço, adquirem movimento e força por meio das palavras do enredo.

unesp

Nota-se, igualmente, que a relação entre a descrição pictórica e as informações contidas nos textos evangélicos culmina em uma narrativa crítica, o que se pode constatar atentando para a posição que ocupam as mulheres no momento da crucificação. No evangelho, elas são nomeadas em Mateus, Marcos e João, nos quais há concordância no que diz respeito aos nomes das mulheres, com sutis alterações:

> estavam ali algumas mulheres que olhavam, à distância; elas tinham seguido Jesus desde os dias da Galiléia, servindo-o. Entre elas achavam-se Maria de Magdala, Maria, mãe de Tiago e José, e a mãe dos filhos de Zebedeu. (Mt 27, 55-56)

Marcos cita Maria de Magdala; Maria, mãe de Tiago, o Menor, e de José; e Salomé (Mc 15, 40), enquanto João parece ser o único a citar a mãe de Jesus: "Perto da cruz de Jesus permaneciam de pé a sua mãe; a irmã de sua mãe, Maria de Cléopas; e Maria Madalena" (Jo 19, 25). Apesar das alterações, verifica-se que Maria de Magdala faz-se presente em todos os evangelistas, e que também havia três mulheres que eles julgaram importantes a ponto de serem lembradas pelo nome.

Já na descrição pictórica do início do romance, as três mulheres, colocadas lado a lado, são identificadas de acordo com seus gestos e características, num processo de recontextualização que sugere a subversão do símbolo da auréola, imagem pictórica que, nas manifestações artísticas religiosas, identifica as pessoas pertencentes ao espaço celeste. As três mulheres, todas Marias de nome, "pois de antemão sabíamos que todas quantas aqui vieram juntar-se usam esse nome" (Saramago, 1999, p. 14), são representadas com auréolas, mas apenas uma delas, a

unesp

mãe de Jesus, "sem dúvida, primeiríssima na importância", possui uma auréola com "um desenho mais complexo" (p. 15), evidenciando-se sua posição santificada, que, no entanto, é rapidamente ofuscada pela força do amor de Maria Madalena por Jesus, seu olhar "ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça" (p. 16).

A subversão delineada nesse caso seria o enaltecimento de Maria Madalena em detrimento da imagem de Maria, mãe de Jesus, característica que se confirma no interior do romance ao contrapor-se a força de Maria de Magdala às atitudes covardes de Maria. É ainda num processo comparativo entre esse momento inicial do romance e o desenvolvimento de seu enredo que se apresenta outra particularidade da personagem Maria de Magdala. Ao descrever o quadro, o narrador a ela se refere como Maria Madalena, nome utilizado pela sociedade em geral para designar a mulher pecadora. Já no desenvolvimento da narrativa e fora dessa moldura inicial, o nome da personagem passa a Maria de Magdala. Essa forma de proceder poderia indiciar uma mudança na própria categorização da personagem, que deixaria de ser vista como pecadora (Maria Madalena), para tornar-se guia dos passos de Jesus (Maria de Magdala).

Uma outra oposição crítica ao contexto bíblico diz respeito à menção que o romance faz a José de Arimatéia, aquele que socorrera Jesus depois da morte e lhe dera um túmulo. O pintor, segundo o narrador, não teria colocado a auréola sobre a cabeça de José de Arimatéia, sinal de que, mesmo tendo oferecido seus préstimos, não teria sido digno nem mesmo "na hora das santificações, sequer das

unesp

> Embora em diferente, também este crepúsculo estava que era uma beleza, com os seus mil fiapos de nuvem esparsos pela amplidão, rosa, nácar, salmão, cereja, são maneiras de falar da terra para que possamos entender-nos, pois estas cores, e todas as outras, não têm, que se saiba, nomes do céu. (p. 32)

Esse crepúsculo vespertino diferencia-se do crepúsculo anterior, o que parece ser apontado pelo próprio texto ("Embora em diferente"). Considerando-se que esse cenário envolve a visita que Maria recebe do anjo-mendigo, que no romance representa a figura do Diabo, estabelecer-se-ia uma oposição entre Deus, presentificado no crepúsculo matutino, e o Diabo, no vespertino, o que, analogicamente, poderia relacionar a claridade a Deus e a escuridão ao Diabo. No caso do Diabo, por exemplo, essa relação se estende não só aos elementos como a noite ou a tigela negra, mas também às "negras advertências" do anjo-mendigo (Saramago, p. 116). A diversidade cromática intensifica ainda mais a oposição existente entre os seres sobrenaturais. A sobriedade com que o céu é "pintado" pelo narrador no momento em que se percebe a presença de Deus concorre com a sedução do céu que contextualiza a aparição do anjo-mendigo, provavelmente suscitado pela concomitância de cores.

O tempo também é figurativizado pelo narrador, que, em algumas passagens do texto, informa a mudança temporal ao leitor por meio das alterações ocorridas na natureza, espaço em que são observadas, mais uma vez, as cores para o "desenho" da narrativa:

> Foi na passagem dos dias do mês de Tamuz para o mês de Av, quando se colhiam as uvas nos vinhedos e os primeiros figos maduros começavam a pintar entre a sombra verde das ásperas parras, que estes acontecimentos se deram. (p. 43)

unesp

Assim como os figos, também o tempo e os acontecimentos começavam a amadurecer, e a marca cronológica mistura-se com a descrição do espaço para, novamente, sentir-se a influência das cores no conjunto tempo-espaço:

> Nazaré é uma aldeia parda rodeada de silêncio e solidão nas sufocantes horas do dia, à espera de que venha a noite estrelada para poder ouvir-se o respirar da paisagem oculta pela escuridão e a música que fazem as esferas celestes ao deslizarem umas sobre as outras. (p. 43)

Não só as cores conferidas à narrativa podem ser vistas como um jogo contrastivo em relação à ausência de cores da gravura inicial, como também sinalizam momentos significativos na trajetória das personagens do romance. De alguma forma, as cores enfatizariam esses momentos, auxiliando as palavras a "traduzirem" o significado da cena narrada. No "memorável dia em que o menino Jesus foi levado ao Templo" (p. 95), a passagem pelo túmulo de Raquel parece preconizar o futuro sombrio do filho de Maria:

> O túmulo de Raquel já ficou para trás, tocava-lhe a frontaria, quando por ele passaram, uma ardente cor de romã, nem parecia a mesma parede que a noite opaca torna lívida e a que a lua alta dá uma ameaçadora brancura de ossos ou cobre de sangue ao nascer. (p.95)

Aqui as cores unem o objeto "túmulo" a vocábulos indicativos de um tempo noturno sombrio ("noite opaca"; "lua alta") e, ainda, às imagens provocadas pelo símbolo da morte ("ameaçadora brancura de ossos"; "cobre de sangue"). Essa introdução cromática, de certo modo, se inter-relaciona com o que se manifesta em seguida, sobretudo no que se refere a um Jesus "legalmente" adulto, já consciente de seus limites e tristezas em oposição ao bebê, cuja única voz é o choro: "Um dia,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

como qualquer de nós, outras vozes virá a aprender, graças às quais saberá exprimir outras fomes e experimentar outras lágrimas" (p. 96). Lágrimas outras que, saberá o leitor mais tarde, também surgirão em Jesus diante da consciência da culpa e da morte, morte que, finalmente, se confunde na narrativa com as cores da natureza quando os soldados de Herodes saem para matar os inocentes de Belém, ocasião em que o crepúsculo, antes diferencialmente colorido quando anunciara a presença de Deus e do Diabo, agora se torna "cinzento", a ponto de confundirem-se céu e terra.

Apesar do caráter mórbido da cena, o discurso do narrador não economiza no tom irônico e burlesco com que se dirige ao leitor, chegando mesmo a envolver este último em um jogo ludibrioso, no qual a metalinguagem tem papel primordial:

> O outro soldado ... disse, Muito desgraçados somos nós, que não nos chega praticarmos a parte de mal que nos coube por natureza, e ainda temos de ser braço da maldade de outros e do seu poder. Estas palavras já não foram ouvidas por José ... razão por que, faltando o seu testemunho, seja lícito duvidar da autenticidade da filosófica reflexão, quer quanto ao fundo quer quanto a forma, tendo em conta a mais do que óbvia contradição entre a notável propriedade dos conceitos e a ínfima condição social de quem os teria produzido. (Saramago, p. 107-8)

Colabora para essa relação com o leitor a voz narrativa em primeira pessoa do plural, que conduz o enredo de forma dinâmica, conferindo-lhe velocidade dramática. A encenação é um recurso útil para a intensificação da ironia, pois ao colocar em jogo diálogos e situações com requintes dramáticos o narrador ganha autoridade e distanciamento necessários para a crítica irônica. Este tipo de narrador poderia ser o que Ferraz (1987) classifica como "narrador dramático" e que se caracteriza por conduzir o leitor a algumas cenas mais detalhadas, podendo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

interrompê-las para tecer comentários e/ou refletir sobre sua própria linguagem, numa atitude metalingüística que reforça a relação emissor-receptor necessária para efetivação da ironia. Não raras vezes a narração "dramática" assume ares pictóricos, e as cenas são descritas com a nitidez de um quadro, no qual cores, movimentos e imagens fundem-se para afirmar sensações ou negar afirmações, revelando que também as imagens pictóricas auxiliam o texto a concluir seu efeito paródico com toques de humor e ironia.

A cena da crucificação, ao final do romance, recupera as sensações da personagem Jesus, cena dotada de um teor poético-dramático suspenso em seu instante máximo: "quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea" (Saramago, 1999, p. 444). Assim, a imobilidade da gravura inicial do romance, pois apresentada como objeto estético (plástico) ao leitor, no momento final da narrativa transfunde-se em movimento, indicando que se desenhou um longo percurso romanesco que se fecha em uma antimoldura, diferenciando-se substancialmente do caráter imóvel da cena do início, que representa a visão da crucificação consagrada ao longo dos tempos e subvertida por Saramago com seu *Evangelho*.

O contraste acentua-se ainda mais à medida que se observa que a imagem final do romance retorna à cena introdutória, firmando uma estrutura de retorno a sugerir a própria configuração circular que caracteriza o mito, pois sabe-se que a história mitificada de Cristo coroada pela voz da Igreja tende a continuar imaculada por muitos leitores, mesmo que surjam vozes contrárias, como a de Saramago, voz

unesp

que ecoa ainda nas palavras finais de Cristo, que clama "para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez" (p. 444).

Na cena inicial do romance detecta-se uma certa organização provavelmente proporcionada pelo estatismo da pintura, contrariamente, na cena final, nota-se um desequilíbrio na posição das personagens, que "escapam" dos limites da "gravura". Enquanto na moldura as personagens são descritas como posicionadas ao pé da cruz, estáticas a observarem a crucificação; na antimoldura as personagens são impedidas de "passar nas proximidades do local onde estão levantadas três cruzes" (p. 444), os discípulos "andam por aí" e Maria de Magdala "não pode aproximar-se" (p. 443). Os "companheiros" de crucificação de Jesus também são retratados ao final do romance sob a perspectiva do movimento, o narrador apresenta-os como "dois homens que berram e gritam e choram" (p. 444), igualando-os na dor e no sofrimento, o que distancia o romance da tradição católica que define os dois homens como o Bom e o Mau Ladrão, conferindo-lhe sentimentos diversos, pois enquanto o Mau Ladrão blasfemava e descria de sua salvação, o Bom Ladrão demonstrava candura e fé em Jesus (*Bíblia Sagrada,* 1989).

O movimento atinge também a instância temporal, que está circunscrita a sensações da personagem Jesus. A narrativa da cena inicial desenha uma linha reta que continua em uma sucessão cronológica guiada pela observação da gravura. A antimoldura desenha uma espécie de parábola, em que passado, presente e futuro entrelaçam-se na mente de Jesus, conforme ele sente a proximidade de sua morte.

O ponto de vista empregado na cena final da crucificação é predominantemente o de Jesus; é por meio de sua visão que se obtém a certificação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

do que, na descrição pictórica, havia sido sugerido como probabilidade, o que pode ser exemplificado pelo oferecimento da água e vinagre que se faz a Jesus. Na cena introdutória verifica-se uma tentativa de reconhecimento do que se observa:

> Lá atrás ... um homem afasta-se, virando a cabeça para este lado. Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contém água com vinagre. (p. 19),

mas quando essa mesma cena é retratada no final do romance, uma perspectiva bem mais comprobatória apresenta-se, visto que o próprio Jesus sente "que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana no ombro" (p. 445).

Portanto, o que havia sido indiciado no início do romance encontra complementação no final e a constatação de Jesus proferida pelo narrador redimiria a calúnia de que teria sido vítima o homem que teria amainado a sede de Jesus com "vinagre e água, refresco dos mais soberbos" (p. 20), mas que a tradição católica (ela outra vez), baseando-se nos evangelhos e, talvez, desejando aumentar o sofrimento de Jesus, afirma que no lugar de água, deram-lhe vinagre, o que representaria mais um gesto de escárnio em relação a Jesus.

O círculo da narrativa vai se fechando cada vez mais à medida que as cenas vão se complementado. O movimento conclusivo e, ao mesmo tempo, retroativo ao interior da narrativa se faz presente na referência à "tigela negra para onde o seu [o de Jesus] sangue gotejava" (p. 445). O sangue gotejante indica sua

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

morte, e a tigela negra que o recebe possui a conotação, adquirida ao longo d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de elemento da terra, associada à figura do Diabo.

Essa simbologia explica-se, e até mesmo confirma-se, pela cena inicial. No quadro, observam-se quatro anjos, e um deles apresenta "perfil grave, absorto no trabalho de recolher numa taça, até à última gota, o jorro de sangue que sai do lado direito do Crucificado" (p. 18). Informação que ressalta em importância no final do texto de Saramago, podendo-se depreender que esse anjo seria o Diabo, retratado no romance como o anjo Lúcifer expulso do céu e responsável pelas coisas terrenas. Sendo a terra o lugar para onde goteja o sangue de Jesus, o Diabo seria o guardião desse sangue "pelas simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível" (p. 20).

Assim, coloca-se o narrador d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* como o contador da "única história possível", a da desconstrução arquetípica, do antidogmatismo, da exaltação da terra humana em detrimento à superioridade celeste.

4.2 O PODER METALINGÜÍSTICO

Interligados tematicamente em função de focalizarem o percurso da vida de Jesus, romance e evangelhos diferenciam-se substancialmente na forma de transmissão dos diferentes episódios que marcaram a trajetória dessa figura bíblica, a começar pela própria seleção dos fatos, que é semelhante entre os quatro evangelistas, mas toma um rumo diferenciado em Saramago.

Se, por um lado, o termo "segundo", empregado para intitular os evangelhos bíblicos, indica que cada um dos evangelistas é responsável por sua interpretação dos fatos e pelo modo como os comunicam, por outro, a mensagem de Jesus é acatada por todos eles, sem alteração de sentido e sem questionamentos. Ainda é possível pensar que se o título do romance (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*) remete-nos, sob determinada perspectiva, aos títulos dos evangelhos, anunciando em sua formulação a vida de Jesus Cristo de maneira semelhante ao dos demais evangelistas (só que ele próprio agora apresentando a sua versão dos fatos), paralelamente, nota-se que esse título já simula uma primeira manifestação do espírito burlesco do seu autor. Isto porque Jesus não será simplesmente objeto e sujeito de sua história, ou seja, retransmissor daquela história já conhecida, mas sim um sujeito que problematiza a sua condição de enviado (e também manipulado) por Deus, apresentando-se como um questionador dos planos divinos, tornando-se também objeto de manipulação divino-demoníaca por parte do narrador e do autor, este sim o que conta a sua versão ficcionalizada, desprendida da inspiração divina exercida sobre os evangelistas, e, portanto, criada sob sua própria inspiração e

unesp

vontade, um Evangelho segundo Saramago, conforme já observara Ferraz em seu *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago* (1998).

A autoridade do autor e, por extensão, do seu narrador, que não se deixam ludibriar por discursos alheios, reafirma-se no uso contínuo da primeira pessoa do plural, que demarca ainda mais o caráter subjetivo de quem conta e de quem tem a total liberdade e domínio sobre a sua construção literária dos fatos bíblicos, o que se evidencia ao longo do romance por expressões metalingüisticamente dêiticas, como: "o narrador deste evangelho" (Saramago, 1999, p. 127); "no caso deste evangelho" (p. 141); "neste evangelho" (p. 203).

O narrador d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* apresenta-se também como um evangelista (p. 308), mas, diferentemente do que acontece com os evangelistas bíblicos que, segundo a tradição da Igreja, foram escolhidos por Deus como veiculadores de Suas palavras instrutivas, o evangelista romanesco na sua mensagem desevangelizadora ressalta a inspiração humana, aquela que também visaria "ensinar" e "corrigir", mas não aos homens nem a suas atitudes, e sim à Igreja e ao seu discurso. Essa "correção" dos textos é indiciada de modo irônico pelo narrador, que alega seguir um procedimento que o conjunto de seu próprio texto desmente, ao afirmar que seu *Evangelho* "nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não" (p. 240).

Com esse mesmo espírito trocista, o narrador contrapõe o seu discurso ao discurso considerado autêntico, parecendo divertir-se com a situação que ele manipula por meio das palavras, o que se observa, por exemplo, na cena que retrata

a ida dos sumos sacerdotes à casa de José:

> Saíram pois os emissários, com José à frente, a indicar o caminho, e eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registados para estorvar qualquer suspeita de fraude histórica que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que destes factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, porventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas. (p. 39)

Desprendendo-se "doutras fontes" e na verdade não se preocupando em estar cometendo uma "fraude histórica", o que o narrador almeja é causar um impacto ou "estorvar" aqueles leitores que se fiam unicamente nas idéias já consagradas, não enxergando outras possibilidades de leitura, como a que a própria ficção pode propiciar. Verdadeiros ou não, os nomes que deixa registrados em seu relato ganham foro de autenticidade – eis o que o registro metalingüístico evidencia.

Se, por um lado, esse trecho do romance aponta para a presença do sentido histórico da narrativa bíblica no texto ficcional, por outro, deixa claramente demarcado que tal resgate se faz movido pela ambigüidade, em um jogo tático e estratégico, uma vez que o autor se apropria da história para exorcizá-la, aproxima-se para suscitar a distância.

As incursões pelas narrativas de Saramago provocam-nos a sensação de que a verossimilhança seria mais coerente que a própria "verdade", fazendo-nos lembrar das reflexões do narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) no momento em que opõe verossimilhança e falsidade: "Outras fontes que venham a descobrir-se serão duvidosas, por apócrifas, ainda que verosímeis, certamente não coincidentes entre si e todas com a verdade dos factos" (p. 198). Assim,

unesp

posicionando-se, o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* assemelha-se ao narrador d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, reafirmando seu posicionamento "exorcista" e revogando a verdade absoluta. Nesse âmbito, Saramago é amparado por Fernando Pessoa (In: Galhoz (Org.), 1986, p. 212), na voz de seu heterônimo Alberto Caeiro:

> Esta é a história do meu Menino Jesus.
> Por que razão que se perceba
> Não há-de ser mais verdadeira
> Que tudo quanto os filósofos pensam
> E tudo quanto as religiões ensinam?

Consciente do discurso engenhoso da ficção, de uma escritura que se faz por ela mesma, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* Saramago cria um jogo de espelhos, iniciado em uma das epígrafes: "*Quod scripsi, scripsi*" e que ecoa na voz da personagem Pilatos, "o que escrevi, escrevi" (Saramago, 1999, p. 443), palavras que sintetizam sua irremediável atitude em deixar registrado, em não querer alterar o que escreveu, palavras que espelham também a convicção do evangelista romanesco que firma seu posicionamento, sua escrita questionadora e subversiva em relação às "outras fontes".

O discurso de ruptura do narrador desloca lúdica e lucidamente os próprios limites da palavra: "o tempo leva-nos até onde uma memória se inventa, foi assim, não foi assim, tudo é o que dissermos que foi" (p. 204), evidenciando, mais uma vez, que os fatos se fixam pelo poder da palavra, dando origem ao "milagre" do senhor da narrativa. Milagre que no seu sentido denotativo nem sempre é alcançado em sua completude pelo Jesus romanesco por meio do poder de

sua fala; foi assim no episódio da figueira e na libertação do gadareno de seus demônios, por exemplo. Nesse sentido, o poder de palavra de Jesus se degringola frente à força discursiva do narrador que atinge o que almeja.

O narrador d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* demonstra ainda, por meio de seu discurso incisivo, desconfiança em relação às circunstâncias que levaram à realização do milagre da multiplicação dos pães:

> Como é que um povo tão precavido, tão acostumado a viajar e a prevenir-se de farnel mesmo quando se tratava de ir daqui além, se encontrou de repente desmunido de uma códea de pão e de uma de febra de conduto, é o que ninguém hoje consegue nem tenta explicar. (p. 360)

Contra a palavra de Deus, ergue-se a palavra irônica do narrador, que maliciosamente diz e desdiz, visto que ao mesmo tempo que narra o fato milagroso (dizer), mostra seu estranhamento (desdizer) diante da incoerência da situação assinalada pela Bíblia.

Em outro momento do romance, distanciando-se da hipocrisia do discurso religioso, discurso que visa direcionar o ouvinte para um único caminho, não querendo lhe despertar a desconfiança em relação ao que prega com tanta veemência, o evangelista romanesco chama a atenção de seu leitor para a necessidade de refletir-se sobre as palavras ouvidas, pois fatos podem estar sendo proclamados como verdadeiros inadequadamente. É esse exercício de reflexão sobre o direcionamento que está dando às suas palavras durante o seu ato de contar que o narrador evidencia quando afirma:

unesp

> José passou sem dificuldade as provas de aptidão a que ligeiramente o submeteu um contramestre de carpinteiros, resultado inesperado que nos deveria fazer reflectir se não teremos andado a ser algo injustos nos comentários pejorativos que, desde o princípio deste evangelho, temos feitos acerca da competência profissional do pai de Jesus. (p. 92)

Paralelamente a essa tentativa de "despertar" o ouvinte para a manipulação que pode ser feita com as palavras, Saramago, hábil manipulador da linguagem, e por extensão, do seu leitor, acaba por firmar a opinião da incompetência de José, devido à inserção do vocábulo "ligeiramente", que tem o propósito de contestar as "provas de aptidão" a que foi submetido. Essa auto-reflexividade adquire contornos tanto mais irônicos à medida que se observa que, em sua seqüência, a narrativa não oferece outras oportunidades para comprovar a eficiência profissional de José, pois, no pouco tempo que este passara nas obras do Templo de Jerusalém, era mais "um carpinteiro entre carpinteiros" (p. 105).

Ao refletir "sobre a linguagem que usa", o evangelista romanesco, segundo Leyla Perrone-Moisés (In: Berrini, 1999, p. 255-6), "manifesta freqüentemente a consciência metalingüística, detendo o relato para comentar as palavras utilizadas", que, a rigor, estão fora da época a que ele se refere, demonstrando-se, assim, "um evangelista moderno" que atualiza as situações para um receptor do século XX" (p. 252):

> Simeão ... interpelou José sobre como pensava ele que deveria proceder-se se viesse a verificar-se a hipótese, obviamente possível, de Maria ... não vir dar à luz antes do último dia do prazo imposto para o recenseamento. Tratava-se, evidentemente, duma questão académica, se tal palavra é adequada ao tempo e ao lugar. (Saramago, 1999, p. 57)

Nessa passagem, procurando usar uma expressão que melhor sintetizasse

unesp

o teor do diálogo entre José e Simeão, o narrador emprega o termo "questão académica", problematizando, paralelamente, o próprio uso do termo, e, assim, reafirmando a conexão entre o tempo da história relatada e o ato de enunciação.

Em certos momentos do romance, essas "aproximações temporais" (Perrone-Moisés, in: Berrini (Org.), 1999, p. 253) adquirem um tom de humor, como na frase: "Golias só não foi jogador de futebol por ter nascido antes do tempo" (Saramago, 1999, p. 225); ou ainda na resposta que o anjo da segunda anunciação dá a Maria no trecho em que discutem sobre a filiação de Jesus: "a questão é melindrosa, o que tu estás a pretender de mim é, sem tirar nem pôr, uma investigação de paternidade" (p. 312). Outras vezes, essas mesmas aproximações temporais metalingüisticamente demarcadas pelo narrador carregam dentro de si uma carga sarcástica, o que se verifica, por exemplo, ao associar o trabalho de carpinteiro desempenhado por Jesus menino ao que, contemporaneamente, veio a ser rotulado de trabalho infantil: "o trabalho do menino é pouco, mas quem o desdenha é louco, foi o que depois veio a chamar-se trabalho infantil" (p. 134-5).

Demonstrando sua consciência sobre o poder de reflexão que a palavra possibilita estabelecer, o narrador mostra como é possível por meio da escrita, por meio da arte de manipular as palavras, jogar com os dados conhecidos. A "impressão de estranheza" por ele experimentada pode ser compreendida como um "desvio" astucioso em seu discurso, uma vez que parecendo estranhar o próprio texto o narrador atrai o leitor propondo-lhe a decodificação de sua "trama enunciativa", procedimento que demonstra ousadia, "na medida em que reconhece os limites ou efeitos de sua atuação" (Dias, 2001, p. 130):



> e a sigla com que aqui se homologam e selam todas as acções, SPQR, o senado e o povo de Roma, em nome de coisas tais, letras, livros e bandeiras, é que as pessoas se andam a matar umas às outras, como será também o caso doutra conhecida sigla, INRI, Jesus de Nazaré Rei dos Judeus, e suas sequelas, porém não nos ponhamos já a antecipar, deixemos que o preciso tempo passe, por agora, e causa uma impressão de estranheza sabê-lo e poder dizê-lo, como se doutro mundo estivéssemos a falar, ainda não morreu ninguém por causa dela. (Saramago, 1999, p. 151-2)

É com a mesma carga de astúcia que o evangelista ficcional, ao mesmo tempo que controla o tempo por meio de seu discurso, joga ludicamente com sua própria onisciência, desestabilizando as leis de causa e efeito e chamando a atenção para as novas possibilidades de leitura dos fatos e personagens bíblicos:

> sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão de comer, outros que restituirão a saúde, um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo, porque o moço, ainda que dotado para a religião e entendido em patriarcas e profetas, goza do robusto cepticismo próprio da sua idade e mandar-nos-ia passear. (p. 240)

Jogando com tempos distintos, o narrador demonstra sua onisciência sobrepondo passado e futuro no tempo da enunciação e ironiza as evidências míticas presentes no romance para demonstrar o processo de inversão e entrecruzamento dos tempos presente e passado, concretizados ou (con)fundidos no tempo da enunciação, cuja ordem cronológica é manipulada de acordo com os questionamentos sugeridos pelo contexto ficcional. Ao agir assim, o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* diferencia-se dos evangelistas, pois, embora ambos proponham-se a "contar histórias", estes o fazem de maneira distante, o que se confirma no contínuo uso de expressões, como "Naquele tempo", "Naqueles dias", e no tempo verbal conjugado no pretérito perfeito e imperfeito, dando continuidade



a um passado mítico, procedimento que corrobora com a intenção evangélica de narrar fatos verídicos à medida que se compreende as narrativas míticas como traduções das verdades de um povo.

O discurso bíblico visa, ainda, demonstrar o poder divino agindo sobre os seres humanos, os quais devem aguardar de Deus a solução para seus problemas, visto que ele é o ser onisciente, aquele que possui a sabedoria infinita, conhece todos os homens e sabe tudo o que acontece a cada um. A onisciência divina é resgatada pelo evangelho ficcional, que evidencia o perfil maléfico do Senhor do universo, primeiramente afirmando a superioridade de Deus: "sendo Deus, conhece todo o tempo passado, a vida de hoje, que está no meio, e todo o tempo futuro, Assim é, eu sou o tempo, a verdade e a vida" (Saramago, p. 377) e, em um segundo momento, negando essa mesma superioridade ao denunciar a hipocrisia do poder divino, o que se realiza marota e diabolicamente por Saramago à medida que confere ao próprio Deus a tarefa de revelar-se, afirmando que somente dirige sua atenção até o ponto "em que começa a ser interessante fazer de conta que ignoro" (p. 366).

No "professar" crítico do narrador manifesto durante todo o romance, ele suscita a desconfiança das palavras bíblicas, e, por conseguinte, de quem as professa. Estende-se esta relação para a figura divina: Deus também poderia manipular com as palavras, poderia não revelar toda a verdade (se considerarmos a época em que Ele se comunicava diretamente com suas criaturas), conservando seu poder. Assim, a idéia sugerida n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* de que Deus controla os homens conforme os próprios interesses divinos, pode ser entendida

unesp

como a metáfora da utilização da palavra para obter o domínio. A significação real das palavras é substituída pela depreensão direcionada, ou seja, Deus utiliza-se de melindres para transmitir mensagens confusas e misteriosas a fim de obter o que deseja dos dominados.

O senhor da narrativa não descansa e goza o Senhor do universo, chegando mesmo a satirizar a onisciência divina, em função de Deus não estar informado, como deveria, sobre o recenseamento obrigatório decretado por Roma: "Se, por um atraso nas comunicações ou enguiço da tradução simultânea, ainda não chegou ao céu a notícia de tais ordens, muito admirado deverá estar o Senhor Deus, ao ver tão radicalmente mudada a paisagem de Israel" (Saramago, 1999, p. 53).

Ao evangelista romanesco é possível ousar e brincar com seu e com o discurso de Deus, porque o poder do senhor da narrativa no seu universo literário pode ser equiparado ao poder do Senhor do universo:

> Atrás de tempo, tempo vem ... Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com esta palavra na boca ... mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de ser, nós podemos pronunciá-las, murmurá-las ou suspirá-las enquanto o vamos vendo entregue à sua faina de pastor, por essas montanhas de Judá, ou descendo, no tempo próprio, ao vale do Jordão. (p. 239)

No entanto, logo se percebe que a relação entre Deus e narrador vai além da equiparação, uma vez que o narrador sinaliza, em alguns momentos do romance, sua superioridade quanto à onisciência. Sob a aura da carnavalização, o discurso do narrador ao transmitir a cena em que José e Maria mantêm relação sexual desautoriza a sapiência divina, uma vez que considera Deus desprovido de

capacidades físicas para compreender o que se passa entre o casal: "Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela" (Saramago, p. 27). Por meio dessas poucas linhas, já é possível notar que a limitação de Deus é superada pela minuciosa descrição que o narrador faz do ato sexual, não se atendo ao que pode ser visto: "a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria" (p. 27). Apropriando-se de uma freqüente expressão utilizada pelo Jesus da Bíblia quando proclamava seus ensinamentos mais definitivos e importantes, o narrador finaliza sua descrição com um comentário que beira um irônico pesar à incapacidade divina: "em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado" (p. 27).

Revelando aquilo que a Deus é impossível, a escrita romanesca distancia-se da escrita da Bíblia em função desta controlar o leitor pela escassez de informação e por mensagens esfíngicas. Entretanto, o evangelista romanesco é tanto, ou mais, manipulador que os escritos bíblicos, uma vez que ao proporcionar ao leitor uma visão desautomatizada dos "hábitos e valores tradicionais" (Dias, 2001, p. 130), leva o leitor a adotar procedimento semelhante.

Como um narrador dramático que "está presente qual autor que vigia a cena do 'drama' a representar, que se permite apontar pormenores, salientar pontos a não esquecer" (Ferraz, 1987, p. 73), o narrador d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* é importante no processo comunicacional, pois, ao cumprir o papel de inversor dos paradigmas do texto "visualiza a história que conta; visualizando-a, faz-nos percepcioná-la, naturalmente, através de sua perspectiva: mais do que

contar, ele mostra a história e o leitor não só ouve mas vê" (p. 71). Assim, o narrador no apresentar as cenas mais detalhadamente, podendo interrompê-las para fazer comentários ou reflexões sobre sua própria linguagem, reforça a relação emissor-receptor necessária para efetivação da ironia.

É dessa maneira que "o velho milagre da boa ficção" (Perrone-Moisés, in: Berrini, 1999, p. 240) de Saramago envolve o leitor não só "pela via temporal, mas também pela espacial" (p. 254). Por meio da descrição espacial, o poder metalingüístico e onisciente desse narrador se fortalecem ainda mais, à medida que se mostra capaz de transmitir ao leitor-ouvinte as sensações mais peculiares que contextualizam a narrativa. Quando se descreve o Templo de Jerusalém, por exemplo, tem-se, a um só tempo, a demonstração de sua grandeza e a constatação de sua fragilidade, como a adiantar seu interior de hipocrisia, metonimicamente representada quando se descreve o altar e os sacrifícios ali oferecidos:

> Aí está o Templo. Visto assim de perto, do plano inferior em que estamos, é uma construção que dá vertigens, uma montanha de pedras sobre pedras, algumas nenhum poder do mundo pareceria ser capaz de aparelhar, levantar, assentar e ajustar ... uma construção de armar, até às altíssimas cimalhas que, olhadas de baixo, parecem roçar o céu, como outra e diferente torre de Babel que a protecção de Deus, contudo, não logrará salvar. (Saramago, 1999, p. 97)

As constantes observações metalingüísticas do romance qualificam a metalinguagem como um poderoso instrumento crítico e sugerem um narrador consciente a tal ponto do demoníaco poder do processo de criação que lhe é possível opor-se aos métodos narrativos ditados pela crítica literária, que suscitaria o debate de aspectos da teoria crítica pós-modernista relacionados à imposição de

unesp

conceitos à sociedade: a relação entre verdade e verossimilhança, estas duas representadas, respectivamente, pela história e pela ficção, e o questionamento de normas padronizadas referentes às técnicas da escrita.

A interdependência desses dois aspectos pode ser verificada nas considerações que o narrador faz de como deve ser construída a trajetória de uma personagem central segundo as "regras do bem narrar" (p. 228):

> Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecruzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não se veja transformado em um ser de excepção a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que é esse o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verosimilhança. (p. 222)

Nessa passagem, a própria enunciação troça da seriedade em conceituar o conto, pois cria-se um trocadilho ou jogo verbal que já é uma maneira de romper com a racionalidade ou previsibilidade. Rompimento com o qual a literatura vive às voltas, como nos faz lembrar Mário de Andrade em "Vestido de preto" (1976): "Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade" (p. 7).

Segundo Perrone-Moisés (In: Berrini, 1999), o narrador de Saramago é um exímio contador de histórias, que sabe "manter a atenção do leitor-ouvinte e angariar sua cumplicidade" (p. 252). De fato, essa exímia capacidade permite que, ainda em outro momento do romance, o narrador mostre-se, mais uma vez, desobediente aos padrões da escrita. Aos protestos dos que alegam que "miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história" (Saramago,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1999, p. 127), o narrador responde com minúcias acerca da figura angelical, e, assim, três páginas são utilizadas para desenvolver reflexões, ora por meio da personagem José, ora pelo discurso do narrador, sobre a diferença entre os anjos do céu e os do inferno.

A modalidade metalingüística que impera em todo o *Evangelho* de Saramago conduz de modo perverso o diálogo entre narrador e leitor, uma vez que aquele se mostra consciente de seus poderes junto a este, ludibriando-o mas também provocando-o a mudanças de percepção, justamente pelo leitor estar diante de um discurso transgressivo. Leitor que precisa ter "ouvidos de escutar e olhos de enxergar", para que também não se transforme em "um joguete nas mãos" de tão poderosos senhores, senhor da narrativa e Senhor do universo.

unesp

4.3 POLIFONIA CARNAVALIZADA

Construído com um discurso refratante, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* provoca um efeito desorientador e embaralhador, em que as vozes fundem-se e confundem-se, contrariando, assim, o discurso bíblico, em que se destaca uma separação bem definida de vozes, objetivando um perfil didático, esclarecedor.

Nesse âmbito, a estrutura narrativa do *Evangelho* de Saramago constrói-se sobre um perfil carnavalesco, naquele sentido empregado por Mikhail Bakhtin de rompimento com os preceitos do discurso tradicional, caracterizando-se pela "fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico" (1997, p. 93), e promovendo um discurso que confere ao discurso parodiado um novo olhar, revestido de "expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc." (p. 169).

É com esse revestimento que se direciona o olhar de Saramago sobre o discurso bíblico estabelecendo com ele uma relação dialética em que personagens, tempo, espaço e o próprio discurso são negados e superados.

Para Bakhtin, uma das características da paródia carnavalesca é que, nela, as vozes da narrativa distanciam-se hostilmente, sendo "impossível a fusão de vozes na paródia" (p. 168). Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a impossibilidade apontada por Bakhtin confirma-se com toda sua força, uma vez que a relação entre as personagens, e entre personagens (exceto o Diabo) e o narrador baseia-se no conflito dialético e intensificador da ironia do texto, uma vez que, ao mesmo tempo que as personagens do enredo têm voz própria, também o narrador intervém com a sua voz, o que possibilita a produção de um texto reflexivo e crítico em relação ao

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

discurso religioso dominante e colaboraria, ainda, para o processo de desmitificação da história sagrada do mito judaico-cristão.

Assim, ironia e paródia se somam ao procedimento dialogizado identificado nos discursos das personagens e do narrador, o que Bakhtin (1998) chamaria de "discurso bivocal":

> Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões ... O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. (p. 127)

São comuns questionamentos no desenvolvimento do enredo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que ocorrem na voz do narrador e na das personagens, realizando-se a crítica, no caso destas, tanto em discurso direto, como indireto. Sob esse aspecto, verificamos um modo pelo qual se manifesta a sobreposição da voz do narrador com a das personagens, o que também parece sugerir o diálogo interno. Com esse procedimento, confere-se voz à personagem, por meio do discurso direto, em seguida, baseando-se na fala da própria personagem, instauram-se os comentários do narrador com o discurso indireto livre, como ocorre, por exemplo, na cena em que se narra o conflito vivido pela personagem Jesus quando ela descobre fatos instigantes de seu passado:

> Não compreendo ... Se os soldados não chegaram a ver-me, se vivíamos fora da aldeia, se o pai não era soldado, se não tinha responsabilidade, se nem sequer sabia por que motivo mandou Herodes matar os meninos, Sim, teu pai não soube por que motivo Herodes mandou matar os meninos, Então, Nada, se não tens mais perguntas a fazer-me, eu não tenho mais respostas a dar-te, Ocultas-me qualquer coisa, Ou és tu que não és capaz de ver. (Saramago, 1999, p. 186-7)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Essa seqüência de discursos diretos sugere o ritmo conflituoso com que se desenvolve o diálogo entre mãe e filho, situação que se intensifica quando Jesus conclui que seu pai sabia que os meninos seriam mortos e deseja entender como isso ocorrera:

> Como soube ele, agora sim que era uma pergunta, Estava a trabalhar nas obras do Templo, em Jerusalém, quando ouviu uns soldados que falavam do que iam fazer, E depois, Veio a correr para te salvar, E depois, Pensou que não seria preciso fugirmos e deixámo-nos ficar na cova, E depois, Mais nada, os soldados fizeram o que lhes tinham mandado e foram-se embora, E depois, Depois voltámos para Nazaré. (p. 187)

Nesse trecho a velocidade com que as falas são colocadas e a repetição insistente da pergunta de Jesus ("E depois") contribuem para que o narrador praticamente não se pronuncie, deixando que a seqüência dos fatos resolva-se por si mesma, ou melhor, pelas falas das personagens, que transmitem suas sensações diretamente ao leitor. Todavia, a intervenção matreira e sádica do narrador ("agora sim que era uma pergunta") aponta para a gravidade do conflito dialógico acionado por ele mas que ele não quer resolver.

Ao compreender Jesus que, por não ter avisado os pais dos outros meninos, seu pai José fora o responsável pelas mortes dos inocentes, a conversa atinge seu clímax, momento a partir do qual têm importância as intrusões narrativas e o discurso indireto livre. Na seqüência, nota-se, ainda, o corte anacrônico provocado pela interferência do narrador, senhor diabólico a movimentar os diferentes tempos da narrativa, cujo efeito é ironizar a própria dramaticidade focalizada pelo relato:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> parece incrível que um simples rapaz de treze anos, idade em que o egoísmo facilmente se explica e desculpa, possa ter sofrido tão forte abalo por causa duma notícia que, se tivermos em conta o que sabemos do nosso mundo contemporâneo, deixaria indiferente a maior parte da gente. (p. 188)

Abruptamente, o diálogo com o leitor instaura-se por meio desse deslocamento imediato do tempo da história para o "nosso mundo contemporâneo", no qual as relações e sentimentos humanos são totalmente diferentes se comparados aos das personagens em foco. E essa auto-reflexividade da narrativa, ao criar essas contraposições e jogar com a enunciação, transforma o que seria o sagrado ou sublime (até pelo teor dramático) num outro nível, rebaixando ou dessacralizando o que é elevado, ou, ainda, elevando o marginalizado, renegado pela tradição cristã. A partir do "Não me toques, a minha alma tem uma ferida", fala de Jesus à sua mãe, cria-se uma peculiar situação dialógica graças a vários procedimentos de construção discursiva:

> Não me chames teu filho, tu também tens culpa. São assim os juízos da adolescência, radicais, na verdade Maria estava tão inocente como os meninos assassinados, os homens, minha irmã, é que decidem de tudo, chegou aqui o meu marido e disse, Vamo-nos embora, depois emendou, Afinal não vamos, e sem mais explicações, foi preciso eu perguntar-lhe, Que gritos são aqueles. (p. 188)

O comentário inicial, na voz do narrador, denunciando o radicalismo dos juízos adolescentes aparece, mais uma vez, deslocado temporalmente, pois trazido para um contexto de modernidade, o que cria um estranhamento ao ser colocado junto com a afirmação que defende a inocência de Maria. Logo em seguida, mas ainda no mesmo espaço enunciativo ou na mesma corrente discursiva, surge outra voz, a da própria Maria, que se dirige às possíveis leitoras por meio do vocativo

unesp

"minha irmã", comentando sobre o impetuoso comportamento masculino. Por meio de um discurso direto no movimento exterior (personagem-leitor) e sob a forma analéptica, pois Maria relembra o diálogo que teve com o marido, um jogo irônico do narrador permite que Maria "dialogue" com a leitora sobre o comportamento masculino, diálogo que desmitifica a figura arquetípica de Maria ao permitir que transparecesse sua submissão: "os homens é que decidem de tudo" (p. 188).

A sobreposição de vozes em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* torna-se ainda mais intrigante quando o discurso indireto na voz do narrador confunde-se com o discurso direto da personagem em uma espécie de diálogo. É o caso da cena em que José é capturado pelos soldados romanos em Séforis. A informação é transmitida em discurso indireto: "prenderam-no os soldados romanos que tinham cercado Séforis. Perguntaram-lhe quem era" (Saramago, p. 162), e em seguida manifesta-se uma forma dialógica transmudada, pois as perguntas parecem ser feitas em discurso indireto, haja vista o tempo do verbo no passado, enquanto as respostas da personagem José trazem a marca verbal do presente:

> Sou José, filho de Heli, donde vinha, De Nazaré, ia para onde, Para Nazaré, que fazia em Seféris neste dia, Alguém me disse que um vizinho meu estava aqui, quem era esse vizinho, Ananias, se o tinha encontrado, Sim, onde o encontrara. (Saramago, p. 162)

Nesse período, observa-se que o narrador "apodera-se" do discurso do dominador, o soldado romano, apenas mantendo a alternância de vozes do diálogo por meio das vírgulas, o que confere a esse interrogatório a mesma velocidade de um discurso direto, e deixaria transparecer o conflito entre a voz do narrador e a de

unesp

José, como a ratificar o fim trágico dos que aceitam passivamente o discurso alheio, sobretudo quando se trata de um discurso dominador, que, de acordo com os procedimentos narrativos do romance, deve ser rompido e corrompido.

O conflito discursivo entre as personagens também pode ser caracterizado ironicamente pela não-concretização do diálogo, ou seja, pelos diálogos hipotéticos, que são discursos indiretos nos quais as duas personagens retratadas na cena travam um decisivo diálogo, mas que não chega a se realizar, permanecendo no pensamento de uma das personagens. Geralmente, se fossem concretizados, esses diálogos mudariam o curso da narrativa, o que poderia sugerir uma atitude metalingüística do narrador, que permite que o leitor tenha acesso às duas possibilidades para a trama, mas evidencia sua escolha por uma delas.

Um exemplo desse procedimento estaria na cena que retrata a viagem de José e Maria a Belém. Com a nítida sensação de ter visto um homem ao lado de Maria, o que seria muito improvável, visto que, de acordo com as tradições da época, mulheres e homens não deveriam misturar-se nas viagens, José é atormentado pela dúvida, mas "não se atrevera a perguntar à mulher que homem era aquele e se sabia para onde ele fora". Na passagem abaixo já se nota o discurso indireto, no qual se inclui o diálogo hipotético, que explica o porquê da recusa de José em dirigir-se à esposa:

> não queria ouvir a resposta que temia, uma estupefacta pergunta, Homem, que homem, e se teimasse, o mais certo seria chamar Maria a testemunhar as outras mulheres, Vocês viram algum homem, vinha algum homem no grupo das mulheres, e elas diriam que não e abanariam a cabeça com algum ar de escândalo, e talvez uma delas, mais solta de língua, dissesse, Ainda está para

> nascer o homem que, sem ser por precisões do corpo, se chegue ao lado das mulheres e com elas fique. (p. 70-1)

Os verbos no futuro do pretérito: "seria", "diriam", "abanariam" indicam o processo dialógico baseado nas conjeturas. Nas falas seguintes, nota-se o controle do narrador, que agora é quem supõe um diálogo entre as personagens, aproveitando-se para afirmar, de modo zombeteiro, a submissão da mulher em relação ao homem, que é ratificada em outros trechos do romance. A ironia desta passagem é arrazoada pelo discurso de Maria, que revela uma consciência crítico-irônica no ato de dizer o que o outro quer ouvir sem, contudo, estar convencido:

> Mas, como pode isso ser verdade, se ele estava ali, ao teu lado, se o vi com estes olhos, perguntaria José, e Maria que responderia, firme na sua razão, Em tudo, assim me disseram que está escrito na lei, a mulher deverá ao marido respeito e obediência, portanto não torno a dizer que esse homem não ia ao meu lado, sustentando tu o contrário, afirmo apenas que não o vi ... Seria antes alguém que ia no seu caminho, e, porque caminhava mais devagar do que nós, passamos-lhe à frente, primeiro os homens, depois as mulheres, por acaso estaria ao meu lado quando olhaste, foi isso e nada mais, Então, confirmas, Não, somente procuro uma explicação que te satisfaça, como é também dever das boas mulheres. (p. 71)

Todos esses procedimentos apontam, afinal, para a desestabilização ou "desacomodação" das posições habituais, quer das personagens, quer do próprio leitor, que passam a compactuar com essa polifonia não dogmática e intensamente perturbadora de vozes que se cruzam. É como se o narrador dissesse "quem tiver ouvidos para ouvir, que ouça", desde que esses ouvidos não estejam condicionados a um discurso tradicional.

Seguindo a subversão paródica proposta pelo romance, verdades não são absolutas nem inquestionáveis, uma vez que o narrador do texto ficcional, mesmo

unesp

assegurando a veracidade de suas informações ("Enunciados os nomes, provada a existência efectiva de personagens que os usaram"), coloca-se aberto às desconfianças: "as dúvidas que restem perdem muito da sua força, embora não a legitimidade" (p. 39). Ora, essa legitimação da dúvida, tornando-a possível como caminho de conhecimento, contrapõe-se ao propósito bíblico de afirmação do sentido, em nome do qual os evangelistas não aceitam dúvidas quanto à mensagem que transmitem, como se depreende das últimas palavras do *Evangelho segundo João*: "É este discípulo que testemunha essas coisas e as escreveu, e nós sabemos que o seu testemunho é conforme a verdade" (Jo 21, 24).

No romance de Saramago são notórias as referências a trechos do Antigo Testamento, bem como a informações históricas, procedimento que também é encontrado na Bíblia, em que história e profecia (aquela representando a verdade e esta uma percepção dessa verdade) reúnem-se para a formação dos evangelhos, todavia, o narrador romanesco não só utiliza as profecias do Antigo Testamento para comprovar as atitudes de suas personagens, mas também como um recurso questionador das estruturas bíblicas e do discurso histórico. Neste último caso, o narrador aponta para uma discrepância sobre a ocorrência dos fatos:

> Discrepam os historiadores sobre os motivos que teriam levado tanta e tão diversa gente a reunir-se naquele lugar, sobre cuja localização, diga-se de passagem e a propósito, também abundam dúvidas. (Saramago, 1999, p. 359).

Aqui se delinearia a contraposição entre a história registrada e aquela que não está nos compêndios, mas que muitas vezes contém as peculiaridades necessárias à compreensão das versões oficiais. Burlando as relações entre tradição

histórica e fato literário, o narrador passa a discorrer ironicamente sobre os motivos "reais" que poderiam explicar o ajuntamento do povo esfomeado e o que fica de seu recado irônico é um alerta aos acomodados à visão/versão pronta, deve-se "investigar o imaginário coletivo" (p. 360). Assim, instaura-se o diálogo entre narrador e leitor, conseqüência do processo de reflexão da própria obra, como outro recurso para a efetivação do discurso carnavalizado, uma vez que o narrador procura desconstruir o discurso da tradição católica que habita o imaginário coletivo e que pode impedir o rompimento dos paradigmas do discurso religioso.

Entretanto, a narrativa crítica de Saramago questiona até mesmo as proposições por ela apresentadas em relação ao imaginário coletivo, quando se trata das reflexões sobre as narrativas bíblicas. Na passagem em que a personagem Jesus expõe aos seus apóstolos os prodígios que lhes seriam destinados:

> Dissera-lhes Jesus que curassem os enfermos, ressuscitassem os mortos, limpassem os leprosos, expulsassem os demónios, mas, em verdade, além de umas alusões vagas e muito gerais, não se observa que tenha ficado registo nem memória de tais acções, se é que as cometeram de facto. (p. 406),

nota-se a interdependência entre registro histórico e memória a fim de propor a dúvida aos milagres realizados pelos apóstolos, milagres confirmados pelo discurso bíblico, principalmente no livro *Ato dos Apóstolos*, mas negados, e logo em seguida superados, pelo discurso romanesco, visto os termos disfóricos com que se referem aos registros históricos ("alusões vagas e muito gerais").

Outra reflexão sobre a narrativa bíblica pode ser observada no trecho em o que o narrador comenta sobre o recenseamento do governo romano que obrigara

unesp

José a voltar a Belém, cidade mencionada pelas profecias bíblicas como o berço do Messias salvador. O narrador informa que todos, após a celebração da Páscoa, obedecem

> às profanas ordens de César, embora não devesse ser muito custoso sustentar uma tese diferente, a de ser César Augusto quem, sem o saber, está afinal obedecendo à vontade do Senhor, se é verdade ter Deus decidido, por razões que só ele conhece, que José e sua mulher estariam fadados, nesta altura da vida, a ir a Belém. (p. 54)

Com esse comentário, o narrador sobrepõe à versão profética a histórica, pois considera hipotético César cumprir as ordens divinas. Por outro lado, as duas versões são consideradas interdependentes, visto que devido à relação com o texto de Mateus (2, 4-6), a argumentação bíblica a respeito do enaltecimento da cidade de Belém é contra-argumentada por uma intrusão burlesca por parte do narrador, que dessacraliza a qualidade divina de antecipação dos fatos ("se é verdade ter Deus decidido").

Quando o discurso bíblico é considerado verdadeiro no romance, a crença não pertence à voz do narrador, mas a uma personagem, que, estrategicamente, traduz a forma diabólica com que essa crença é tratada pela narrativa de ruptura. É o caso da profecia sobre o nascimento do Messias na cidade de Belém, o que recebe crédito do rei Herodes, personagem atribulada por visões do profeta Miquéias a repetir as mesmas frases proféticas, confirmadas pela consulta ao Livro de Miquéias, que desaparece logo após o rei Herodes ter a confirmação de que de fato nasceria um oponente. Entretanto, mais perturbador que o próprio fato – a decisão e ação violentas de Herodes – é o modo como o narrador encerra o capítulo: "Quanto

ao Livro de Miquéias, desapareceu, imagine-se a perda que seria se se tratasse de exemplar único" (Saramago, 1999, p. 104). A forma cômico-grotesca com que essa seqüência da narrativa é fechada configura como que o fechamento da própria matéria bíblica numa esfera que só pode se marcar mesmo pelo insólito, dado o absurdo do fato. Grotesco também é o contexto em que Herodes recebe essa profecia, sofrendo "de uma horrível comichão que o põe às portas da loucura, como se as mandíbulas miudinhas e ferozes de cem mil formigas lhe estivessem roendo o corpo, infatigáveis" (p. 85).

Diante de tal situação, as aparições de Miquéias podem ser resultado das alucinações de Herodes, o mesmo motivo que o fez matar seus dois filhos, o que justificaria mais uma intrusão irônica do narrador: simulando estar de acordo com a personagem Herodes, o narrador intensifica a crueldade do rei à proporção que desvela a inconsistência dos motivos que teriam levado o "pobre rei" a cometer os assassinatos:

> ora, que outra coisa poderia ter feito este pobre rei se em alucinados sonhos via aqueles maus filhos avançando para ele de espada nua, e se, no mais abominável dos pesadelos, olhava, como num espelho, a sua própria cabeça cortada. (Saramago, p. 86)

As intrusões narrativas nesse trecho do romance demonstram a intencionalidade inerente à ironia, já que o emissor da mensagem irônica, ao conduzir seu discurso, tem um objetivo a atingir, ou seja, deseja aludir a algo que não está explícito, mas que, implicitamente, faz parte desse discurso. A crítica irônica acentua-se na medida em que sugere a relação, existente no romance, entre

unesp

as alucinações de Herodes e a sua ordem de assassinato das crianças, pois a perversidade do narrador está justamente em apoiar-se numa lógica (diabólica) que justifica as ações ignóbeis da personagem.

De modo a intensificar o grotesco, em outro momento d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o questionamento sobre o discurso doutrinário do cristianismo, que se dirige mais especificamente à religião católica, aparece no discurso de Deus. Representado assim, o questionamento adquire tons sarcásticos, uma vez que a formação da religião é vista como um modo burocrático de se resolver a insatisfação de Deus, que não quer continuar a ser deus apenas para os judeus, "um povo pequeníssimo que vive numa parte diminuta do mundo". Insatisfação compartilhada com Jesus: "diz-me tu, meu filho, se eu posso viver satisfeito tendo esta, por assim dizer, vexatória evidência todos os dias diante dos olhos", a quem solicita ajuda e, assim, poderá passar de "deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega" (p. 370).

Em grego, o termo "católico" significa "universal", sentido aplicado à função dos apóstolos de Cristo de levar a mensagem de salvação a todos os povos, de modo que ela fosse conhecida "universalmente", daí o emprego do termo "universal" para designar a igreja originada com as pregações evangélicas, a Igreja católica, e seus fiéis, os católicos. O modo como Deus utiliza a palavra "católico" subverteria o sentido de universalidade, visto que, de acordo com o texto ficcional, o emprego do termo "católico" teria sido uma convenção para significar a abrangência da nova situação de comando da personagem Deus, perdendo, assim, a aura divina da transmissão da boa-nova de salvação. A subversão contida nesse

unesp

trecho, assim como de vários outros ao longo da narrativa, adquire um significado irônico por se concentrar na fala da figura divina de maior representatividade no cristianismo, desse modo, o narrador transfere a responsabilidade de crítica para o leitor, ao qual caberia julgar o comportamento divino, ao menos no contexto da ficção.

O discurso desevangelizador também atinge o discurso religioso por outro aspecto carnavalesco: a profanação. Por esse recurso, verifica-se a recontextualização de trechos do livro *Cântico dos Cânticos*, que são desprovidos de seu véu sacro e encobertos pela aura de paixão carnal que aparecem nas cenas de amor entre Jesus e Maria de Magdala, em que um Jesus fascinado com as carícias da prostituta lembra-se das palavras que estão no livro bíblico:

> Maria parou ao lado da cama ... e disse, És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos. Hesitando Jesus abriu-os, imediatamente os fechou, deslumbrado, tornou a abri-los e nesse instante soube o que em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gêmeos de uma gazela. (Saramago, p. 282)

Nesse caso, apoderar-se do discurso bíblico[11] funcionaria como um ato de justiça promovido pelo discurso paródico, que outorgaria ao texto de *Cântico dos Cânticos* seu mais adequado espaço, retirando da Igreja católica o poder de decidir quais livros podem ou não ser considerados sagrados, uma vez que propõe uma leitura dessacralizadora.

---

[11] A passagem bíblica a que se refere esse trecho do romance está em Cânt 7, 1-3.

unesp

Também nesse contexto de dessacralização insere-se a cena da segunda anunciação. Enquanto o anjo apresentado pelos evangelhos enaltece Maria desde a saudação, no romance o anjo-mensageiro trata a mãe de Jesus com um certo deboche, desfilando um conjunto de expressões depreciativas: "Mulher, que falta de educação" (p. 311); "e tu, céptica, e tu, desconfiada" (p. 313); "ignorante mulher" (p. 314). Devido à maneira como desenvolve-se o diálogo entre o anjo e Maria, e considerando-se a relação que essa cena mantém com o texto bíblico, nota-se que há uma profanação tanto do sentido quanto da forma das palavras evangélicas, de que é exemplo a banalização da escolha de Maria (p. 311).

A carnavalização dessa cena concentra-se, em grande parte, na figura do anjo, que demonstrando fazer parte do universo celestial ao opinar com segurança sobre os desígnios do Senhor, pois está "bastante próximo dos centros de decisão para sabê-lo" (p. 314), parece concordar com os planos maquiavélicos de Deus, afirmando que o demônio prospera porque "assim o exige a boa ordem do mundo" (p. 313).

A inversão da figura angelical intensifica-se a partir do momento em que o narrador entrelaça-se à voz de Maria, quando o "anjo do Senhor" perde totalmente sua aura divina, tornando-se ainda mais demoníaco que o próprio anjo-mendigo, pois enquanto este, após suas aparições, deixa um "rasto de luz" (p. 196), aquele deixa a sensação de ter acometido "maliciosamente" a filha mais velha de Maria que se encontrava "toda decomposta, praticamente nua" (p. 314). Também maliciosamente o narrador insinua ser o anjo, como um "demônio íncubo",

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

responsável pela situação de Lísia, enquanto se refere com desdém à explicação sobre o nascimento de Jesus:

> provavelmente foi sempre assim e nós que não o sabíamos, andarem estes anjos aos pares para onde quer que vão, e enquanto um, para entreter e fazer costas, se põe a contar histórias da Carochinha, o outro, calado, opera o actus nefandus. (p. 315)

Seguindo o mesmo processo de inversão de papéis e significados, Saramago sacraliza o demoníaco ao enaltecer o anjo-mendigo, que procura constantemente proteger e prevenir as demais personagens contra as maldades e incoerências divinas, harmonizando-se à voz do narrador.

É Pastor que, por exemplo, previne Maria sobre a impossibilidade de perdão à culpa de José (p. 115); que tenta despertar Jesus da ingenuidade com que interpreta as obrigações para com o Senhor (p. 237) e que, por fim, tenta convencer Deus a desistir de seu projeto sanguinário (p. 391). Assim, o Diabo de Saramago exerce a mesma função atribuída à figura arquetípica do demônio: desviar os seres dos caminhos do Senhor, porém, a negatividade arquetípica é transformada em necessidade no contexto romanesco diante das catástrofes de que são feitas as trilhas divinas.

A profanação atinge, ainda, os espaços em que as cenas do evangelho ficcional ocorrem. Um exemplo desse recurso seria a cena de apresentação de Jesus, recém-nascido, ao Templo de Jerusalém. Contrariamente à narrativa bíblica que cita esse fato de modo bastante sumário (Lc 2, 22-24), o texto de Saramago desenvolve-o, enfatizando a arquitetura do Templo, utilizando-se da mesma tática aplicada à

unesp

observação da pintura sobre a crucificação de Cristo, ou seja, o narrador conduz o leitor na descoberta que fazem juntos sobre as particularidades do que se apresenta, no caso, o Templo de Jerusalém:

> Sobem José e Maria os catorze degraus por onde se acede, finalmente, à plataforma sobre a qual está levantado o Templo. Aqui é o Pátio das Mulheres, à esquerda está o armazém do azeite e do vinho usados na liturgia, à direita a câmara dos nazireus, que são uns sacerdotes que não pertencem à tribu de Levi e a quem se proíbe cortar o cabelo, beber vinho ou aproximar-se de um cadáver. Em frente, do outro lado, ladeando a porta fronteira a esta, e também à esquerda e à direita, respectivamente, a câmara onde os leprosos que se crêem curados esperam que os sacerdotes vão observá-los e o armazém onde se guarda a lenha, todos os dias inspeccionada porque ao fogo do altar não podem ser levadas madeiras apodrecidas ou bichosas. (Saramago, 1999, p. 98-9)

Mas, em vez de reverenciar ou presenciar de modo mítico-ritualístico essa cena, o narrador a dessacraliza, ironizando os fatos descritos. Ao resgatar os temas propostos pelo próprio texto evangélico (a ida ao Templo e a purificação de Jesus mediante o sacrifício de um par de rolas) e enriquecê-los pelo detalhamento da descrição, o narrador adquire autoridade para seus irônicos comentários, que, conforme já mencionado, geralmente atingem a figura de Deus:

> Lá dentro é uma forja, um talho e um matadouro. Em cima de duas grandes mesas de pedra preparam-se as vítimas de maiores dimensões, os bois e os vitelos, sobretudo, mas também carneiros e ovelhas, cabras e bodes. Perto das mesas encontram-se uns altos pilares onde se dependuram, em ganchos chumbados na pedra, as carcaças das reses, e vê-se a frenética actividade do arsenal dos açougues, as facas, os cutelos, os machados, os serrotes, a atmosfera está carregada dos fumos da lenha e dos coiratos queimados, de vapor de sangue e de suor, uma alma qualquer, que nem precisará ser santa, das vulgares, terá dificuldade em entender como poderá Deus sentir-se feliz em meio de tal carnificina, sendo, como diz que é, pai comum dos homens e das bestas. (Saramago, p. 99-100)

unesp

O olhar singularizador do narrador, que disseca, com um prazer cruel, o objeto para fazer despontar o próprio absurdo, obriga o leitor a um olhar crítico ao descrever o local em que os animais são oferecidos a Deus como um "matadouro", um local que cheira a sangue e a queimado, representando uma contradição ao destinatário de tais sacrifícios. Em forma de questionamento, essa indignação se faz também como afirmação: Deus aceita as ofertas, mas, como ele próprio afirmará, não lhe são suficientes:

> Estás, portanto, satisfeito, disse Jesus, Estou e não estou, ou melhor, estaria se não fosse este inquieto coração meu que todos os dias me diz Sim senhor, bonito destino arranjaste, depois de quatro mil anos de trabalho e preocupações, que os sacrifícios nos altares, por muito abundantes e variados que sejam, jamais pagarão, continuas a ser o deus de um povo pequeníssimo. (p. 369-70)

Apresentar um Deus com desejos sanguinários parece ser o último "golpe de misericórdia" do narrador desse romance que subverte a crença cristã com o discurso desestabilizador de um evangelho que se propõe salvar o mundo de Deus, não do pecado. Detendo total controle sobre a narrativa, esse narrador demoníaco considera como melhor recurso fazer porta-voz de seu discurso o Diabo, que surge no romance não como uma voz em conflito com a do narrador, mas uma sua continuidade, um seu representante que se declara às personagens, que, agonicamente, ainda se submetem ao maquiavélico discurso divino.

unesp

5 CONCLUSÃO

A ruptura de conceitos enraizados em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* direcionou nossa viagem analítica pelo universo ficcional de Saramago. Durante o processo de análise, mostrou-se que o mito judaico-cristão, bastante presente na sociedade ocidental, é o elemento agenciador da visão crítico-corrosiva do autor. Esse mito se oferece como objeto passível de novas e múltiplas percepções, e não têm faltado recriações da figura de Jesus, por meio de variadas linguagens artísticas como o filme *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, os diversos quadros já mencionados e mesmo na literatura, com Kazantzakis (*O Cristo recrucificado*), obras nas quais Jesus se ressignifica por meio de leituras singulares que o fazem ressurgir sob o signo do humano.

Embora a desmitificação do sagrado não seja um novo procedimento de Saramago, sua obra se singulariza na medida em que não só o Cristo bíblico, mas também, e principalmente, Deus são destituídos de sua aura sagrada/divina. Dessa forma, a desconstrução concretizada pela narrativa de Saramago atingiria todas as religiões que tivessem o Deus bíblico como ser supremo. Porém, ao direcionar as críticas à Igreja católica, Saramago acaba por mostrar a face grotesca do cristianismo, uma vez que é possível identificar na personagem Jesus o sentido humano do cristianismo, ou seja, o sentido cristão que privilegia o homem, que Saramago identifica como aquele "que diz respeito ao sentido dos deveres" (Reis, 1998, p. 143) para conservar o bem da sociedade, ao mesmo tempo que se constata, na personagem Deus, a configuração do "cristianismo religião", disseminador do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sofrimento, da alienação e da divisão entre os homens, como afirma Saramago: "a religião nos tem mantido alienados, desde tempos imemoriais ... As religiões serviram sempre para os [os homens] dividir; a história de uma religião é sempre uma história do sofrimento que se inflige" (Reis, p. 144).

A crítica dirigida à ideologia religiosa possibilitou-nos identificar n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* aspectos que o aproximam da pós-modernidade, pelo caráter questionador dessa escrita. A transposição do texto bíblico de forma irônica insere o romance no rol das produções literárias contemporâneas que procuram problematizar os discursos dominantes fazendo uso dos mesmos, procedimento que sugere a reflexão metalingüística do texto ficcional.

No exercício de crítica ao discurso dominante da religião católica, que incute à sociedade dogmas que transferem ao catolicismo a aura de mistério tão necessária para a conservação de seu poder, o romance suscita reflexões sobre a influência nociva de Deus sobre a humanidade, na medida em que Deus age, paradoxalmente, como um veto à liberdade criada por Ele próprio. Desse modo, a narrativa exibe a condição incômoda e contraditória do homem que, a um só tempo, deve saber agir sozinho e estar atento aos desígnios divinos para não cometer as ações condenadas por Deus, sob pena de ser castigado.

Desmascarar esse raciocínio, que domina muitas religiões, mostrando-o como incoerente e opressor, é o que a narrativa realiza ao exibir a personagem Jesus atribulada por angústias e incertezas que dificultam a escolha entre servir ao Senhor ou aos homens. Saramago, na verdade, o faz "servir" à sua própria *via crucis* escritural, estendendo essa servidão ao seu leitor.

unesp

Ao acompanhar a trajetória da personagem Jesus, o leitor sente-se impelido a reavaliar seu próprio percurso, procurando detectar os momentos em que se deixou transformar-se em objeto do discurso dominante e quando propôs-se a protagonizar mudanças.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* os dogmas católicos, fundamentados, segundo a Igreja, pelas *Sagradas Escrituras*, são utilizados para desmitificar a própria religião católica. A pretendida verdade da fé é substituída por uma "fé" ou crença no poder narrativo em construir fatos que contrariam a mensagem bíblica, principalmente a contida nos evangelhos. Grande parte dessa subversão está contida na personagem Deus, que manipula a palavra para conservar seu poder à custa de mentiras e mensagens confusas e incompletas, a fim de obter o que deseja dos seres que domina, assim como o próprio narrador. Enquanto a personagem Deus demonstra o poder de manipulação pelas palavras, outras personagens são vítimas de seus próprios destinos, cujos desfechos irônicos e trágicos deixam transparecer as transgressões paródicas realizadas à matriz ou texto original.

O narrador do romance funcionaria como ponte para o nível extradiegético, permitindo uma homologia funcional entre as situações vividas pelas personagens e a vivenciada pelo leitor no presente, mergulhado que está na relação dominador x dominado. O romance passa a desempenhar, assim, um papel desalienante e desautomatizador junto ao leitor, função que o narrador do romance desempenha astuciosamente, demonstrando ter apreendido a lição cristã e transformado-se em "pescador de homens" (leitores).

unesp

Aos poucos, capturado pelas malhas do senhor da narrativa, o leitor é envolvido pelo poder do discurso crítico e reflexivo, que abre espaço para a sacralização carnavalesca, que, por sua vez, apresenta-se como um dos argumentos mais incisivos contra a permanência de uma leitura emoldurada nos dogmas tradicionais, sendo por essas trilhas que se observa uma crítica à sociedade e seu contexto massificador na qual os homens imergem, perdendo sua capacidade de descoberta, como prisioneiros de uma caverna a céu aberto, para ficarmos com mais uma imagem saramaguiana.

Enfim, o processo questionador do romance de Saramago baseia-se na paródia, entendendo-se romance paródico, e aqui retomamos as colocações de Linda Hutcheon, como uma forma de transgressão autorizada que se apresenta sob uma estrutura dupla ao recuperar um texto de um momento histórico anterior e subverter os valores do texto parodiado, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com essas formas do passado. Tal resgate só se justifica se essas formas forem utilizadas como instrumento crítico à sociedade contemporânea, o que somente é possível quando a ironia se faz presente e quando há uma cumplicidade entre narrador e leitor. Cumplicidade que se fortalece em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* à medida que o narrador oferece ao seu receptor as ferramentas necessárias para a descodificação de uma mensagem crítica, irônica e, muitas vezes, sarcástica que, ao transpor o contexto da sociedade contemporânea para o "saco de horrores" de sua narrativa, estaria propondo a reavaliação dos fraternais conceitos cristão que regem a sociedade.

unesp

A ironia permite à paródia a imitação, baseando-se na diferenciação, isto é, recuperam-se as estruturas literárias anteriores ampliando e invertendo seus significados ao contextualizá-las sob paradigmas contestadores. A ironia é maior ainda numa obra que toma justamente uma figura (religiosa) concebida originariamente como modelo a ser imitado para, afinal, desmascarar ou desconstruir esse modelo. Propor-se à escrita de um evangelho, rejeitando a influência divina sobre sua produção, constituir-se-ia um recurso paródico da narrativa de Saramago, uma vez que, sem a "inspiração divina", o narrador do romance pode submeter o texto bíblico à análise crítica sob uma perspectiva basicamente humana, que prevalece sobre a divina, transformando Deus no principal objeto das ironias propostas pelo romance.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, evidencia-se o confronto entre os arquétipos divinos, assegurados pela história oficial sobre a religião, e os "arquétipos" ficcionalizados por uma narrativa que os "oficializa" segundo outra ótica: a da própria ficção. Isso só é possível pela inserção da perspectiva humana e pós-moderna no universo bíblico, comumente aceito sob a influência da fé, mas que no romance se transforma em constante suspeita e descrença, graças ao perturbador processo dialógico entre narrador e leitor e à polifonia antidogmática.

De posse desse novo enredo propiciado pela narrativa ficcional, o leitor pode retornar à história bíblica e aos discursos religiosos antigos para perceber o quanto a ficcionalidade está latente nessas narrativas sagradas desde que captadas por esse olhar crítico singularizador, capaz de conjugar passado e presente, tradição e contemporaneidade.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Imbuído do poder da palavra, não mais a palavra-ação, mas a palavra-dúvida, Saramago nos apresenta uma obra que rasga o véu que encobre nossos olhos, que diviniza o humano e humaniza o divino, num percurso assim traçado às avessas, fazendo-nos mergulhar, mais uma vez, no universo infindável da ficção.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS LITERÁRIAS

ALIGHIERI, D. *A divina comédia.* Trad. Cristiano Martins. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia. Brasília: INL, 1984. 2v.

ANDRADE, M. *Contos novos.* 7.ed. São Paulo: Martins, 1976.

GALHOZ, M. A. (Org.) *Fernando Pessoa: obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

KAFKA, F. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, J. *Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 9.ed. Lisboa: Caminho, 1984.

_____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SUASSUANA, A. *O Auto da Compadecida*. 8.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

TEXTOS SOBRE SARAMAGO

ALLEMAND, M. L. O. *Tempo e voz: o percurso trágico-ideológico na narrativa de José Saramago*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ARCEBISPO de Praga excomunga evangelho de José Saramago. Correio do Moinho, 1432, série VI, 1992.

AZEVEDO FILHO, L. A. Ficção que reinventa a história. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1991. Cultura, p. 8.

BERRINI, B. (Org.) *José Saramago*: *uma homenagem.* São Paulo: EDUC, 1999.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

CAMPELO, J. N. O romance histórico português hoje: José Saramago. *Arquivos*, Curitiba, CEP/UFPR, 3, p. 29-36, 1985.

COSTA, C. T. Literatura acompanha o crescimento português. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1987. p. A-34.

COSTA, H. O lugar de José Saramago na literatura contemporânea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1988. p. A-33.

DIAS, M. H. M. A operação lúdica com a linguagem: poder e manipulação. *GEL*: *Estudos Lingüísticos*, v. 29, p. 123-31, 2000.

DUARTE, L. P.; MALARD, L.; MIRANDA, W. M. José Saramago, tecedor da história. *Boletim*, Belo Horizonte, 9/10, p. 92-100, 1986/1988.

FERRAZ, S. *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago.* Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

FLORY, S. F. V. *Texto, Contexto e Metatexto: O papel catalisador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão Ferreira.* Assis, 1994. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

_____. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. p. 13-62.

GOMES, A. C. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

GOMES, A. M. A última tentação de Saramago. *Jornal de Letras*, p. 13, 1992.

LIMA, M. M. L. V. Notas sobre José Saramago e sua máquina de fazer voar. *Estudos Portugueses e Africanos*, 16, p. 39-56, 1990.

LOPONDO, L. (Org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.

_____. A história oficial e a oficiosa em *Memorial do Convento.* In: DUARTE, L. M. P.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. (Org.) *Encontros Prodigiosos: Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: PUC Minas, 2001. v. 1. p. 569-76.

MADRUGA, C. *A paixão segundo José Saramago: a paixão do verbo e o verbo da paixão.* Porto: Campo das Letras, 1998.

_____. et al. Dossier José Saramago. *Letras & Letras*, Porto, p. 7-14, 1991.

OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: UNESP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, L. Romance de Saramago celebra fé na Literatura. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 18 jan. 1992. Letras, p. 2.

PITERI, S. H. O. R. A desconstrução da História oficial. *Boletim,* Araraquara, 8, p. 7-14, jul.-dez. 1995.

_____. Personagem histórico/personagem ficcional em *Memorial do Convento*. *Anais de Estudos Literários*. São Paulo: Arte & Cultura, Assis: FCL - UNESP, 1994. v. 2. p. 195-200.

REIS, C. *Diálogos com José Saramago.* Lisboa: Caminho, 1998.

SANTOS, H. José Saramago: o romance profano da paixão de Cristo. O *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 out. 1991. Cultura, p. 1.

_____. O cisma entre Deus e seu filho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 out. 1991. Cultura, p. 1.

SANTOS, V. José Saramago: história & estória. *Letras de Hoje*, 80, p. 21-29, 1990.

SCALZO, F. Saramago apresenta seu Deus mesquinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1991. Letras, p. 1.

SCALZO, M. Saramago diz que romancista deve indagar o passado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1988. p. D-3.

SCHMIDT, S. P. No meu caso, o alvo é Deus: paródia e humanismo no evangelho de Saramago. *Discursos*, 7, p. 63-79, 1994.

SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: INCM, 1999.

SILVA, T. C. C. *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

VÁRIOS. *Camões: revista de letras e cultura*, 3, 1998.

VÁRIOS. José Saramago: o ano de 1998. *Colóquio/Letras*, 151/152, 1999.

VÁRIOS. José Saramago: um Nobel para as literaturas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, 4, 1999.

VIEGAS, F. José Saramago. *Ler/ Livros & Leitores*, 6, p. 15-25, 1989.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

TEXTOS SOBRE RELIGIÃO

ALBERTI, A. *A mensagem dos evangelhos*. Trad. João Antonio de Sousa. Lisboa: Clássica, 1967.

ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.) *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. Rev. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

ARANTES, J. T. O Jesus que a ciência descobriu. *Globo Ciência*, 77, p. 38-49, 1997.

_____. O desafio de entender Jesus. *Galileu*, 113, p. 30-9, 2000.

BÍBLIA Sagrada. 5.ed. Trad. Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Ave Maria, 1964.

BÍBLIA Sagrada. Trad. Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1989.

BURGIERMAN, D. R. Por que 2000? *Super Interessante*, 12, p. 30-5, 1999.

CAMARGO, C.; MELLO, K. (Org.) 2000 anos de cristianismo. *Isto é,* 1629, p. 55-102, 2000.

CARDOSO, M. Jesus 2000: Os desafios do cristianismo às portas do novo milênio. *Veja*, 50, p. 168-75, 1999.

CHABROL, C. et al. *Semiótica narrativa dos textos bíblicos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

CROSSAN, J. D. *Quem matou Jesus? As raízes do anti-semitismo na história evangélica da morte de Jesus*. Trad. Nádia Lamas. Rev. Geral Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

DONINI, A. *Breve storia delle religione.* 3.ed. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1994.

JOSEFO, F. *História dos hebreus*. Trad. Vicente Pedroso. Rio de Janeiro: CPAD, 1990.

GIORDANI, M. C. *História de Roma*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1968.

LACERDA, M. P. *Jesus de Nazaré: perdedor ou vencedor?* São Paulo: Loyola, 1982.

LEMINSKI, P. *Jesus*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMOS, J. A. Deus existe? *Super interessante,* 1, p. 60-5, 2001.

MENGOZZI, F. Jerusalém: a cidade da discórdia. *Terra*, 7, p. 42-51, 2001.

NOVO Testamento – tradução ecumênica. Loyola: São Paulo, 1996.

NIETZSCHE, F. W. *O anticristo*: *maldição do cristianismo*. Trad. Mario Fondelli. Rev. Trad. Taisa Lucchesi. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1996.

NOGUEIRA, C. R. F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.

O EVANGELHO de Maria: Míriam de Mágdala. 3.ed. Trad. para o francês e comentado por Jean-Yves Leloup. Trad. brasileira de Lise Mary Alves de Lima. Petrópolis: Vozes, 2000.

O QUINTO evangelho: uma mensagem do Cristo segundo Tomé. 6.ed. Trad. e notas Huberto Rohden. Sumaré: Alvorada, 1990.

ROHDEN, H. *Sabedoria das parábolas*. São Paulo: Fundação Alvorada, s.d.

RUIZ, L. A. (Org.) *Diccionario de la Biblia*. Buenos Aires: Editorial Mundi, 1963. 5v.

TUFFANI, M. O que aconteceu depois da Páscoa. *Galileu*, 117, p. 26-33, 2001.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

OBRAS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

ADORNO, T. W. La posición del narrador en la novela contemporánea. In: *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Renche. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães & Companhia, 1960.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.* 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.

_____. *Mitologias*. 9.ed. Trad. Rita Buongermino; Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____ et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. In: ADORNO, T. W. et al. *Teoria da cultura de massa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BOËCHAT, M. C. B. et al. (Org.) *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 217-36; 253-8.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*, 15, 1994.

_____. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v.11, n. 13, 1991.

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

FERRAZ, M. L. A. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FIKER, R. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/ Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FREITAG, B. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FREITAS, M. T. *Literatura e história*: *o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Romance e história. *Uniletras,* 11, p. 109-118, 1989.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Fábulas de identidade: estudos da mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HUTCHEON, L. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, 46, p. 440-5, 1981.

_____. *Poética do Pós- modernismo*: *história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: *a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. A. et al. *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, C. G. *Memórias, sonhos, reflexões*. 3.ed. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

_____. *Tipos psicológicos*. 4.ed. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LUCKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____. *Introdução a uma estética marxista*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D-H. Mitos. In: *Da literatura comparada à teoria da literatura.* Lisboa: Edições 70, 1988, p. 125-38.

MOTTA, S. V. *Engenho & arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. São José do Rio Preto, 1998. 2v. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Irony*. London: Methuen, 1973.

NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, J. A. Ironia: eis a questão. *Uniletras,* 17, p. 99-110, 1995.

_____. Em busca da palavra útil: a ironia. *Uniletras*, 18, 1996.

OLIVEIRA, R. C. et al. *Pós-modernidade*. 5.ed. Campinas: UNICAMP, 1995.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 2.ed. Campinas: Pontes, 2000.

PAIVA, M. H. N. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, l961.

PEREIRA, P. Inquisição: entre a história e a ficção na narrativa portuguesa. *Colóquio de Letras*, 120, p. 117-23, 1991.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

SAES, M. C. *Memorial de Aires: um exercício do contar*. São José do Rio Preto, 2000. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista. p. 14-40.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

TOLEDO, D. O. (Org.) *Teoria da literatura: formalistas russos.* Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

VILLAÇA, N. *Paradoxos do pós-moderno*: *sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

ZÉRAFFA, M. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

REGO, A. R. N. **A perspectiva desmitificadora em *O Evangelho segundo Jesus Cristo***. São José do Rio Preto, 2002. 243p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, observa-se a apropriação questionadora dos textos bíblicos, tanto no que concerne à sua temática quanto ao seu próprio estilo de escrita, propondo-se, assim, novas possibilidades de leitura. Ao utilizar a trajetória de Jesus como linha narrativa, o autor problematiza noções arraigadas da Igreja à medida que subverte fatos e figuras bíblicas consagrados. Procurando desvendar o processo de desmitificação que se estende por todo o romance, este trabalho ressalta o poder da palavra no processo de construção narrativa, atentando para as artimanhas do narrador em sua tentativa de "desdogmatizar" o leitor.

Palavras-chave: *O Evangelho segundo Jesus Cristo;* Bíblia; desmitificação; ironia; subversão; foco narrativo.

REGO, A. R. N. **The demystifying pespective in *The Gospel According to Jesus Christ***. São José do Rio Preto, 2002. 243p. Master's thesis – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

In José Saramago's *The Gospel According to Jesus Christ*, it is possible to verify the questioning appropiation of biblical texts as far as their themes and writing styles are concerned, thus indicating new approaches to their reading. By using Jesus' trajectory as the narrative basis, the author puts under discussion the Church's established notions as long as he subverts facts and consecrated biblical figures. This thesis aims at showing the process of demystification that happens throughout the novel, standing out the word power in the narrative construction process and the narrator's cunning in his trying to "de-dogmatize" the reader.

Keywords: *The Gospel According to Jesus Christ;* Bible; demystification; irony; subversion; point of view.

unesp



cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18