

## «No meu caso, o alvo é Deus»: paródia e humanismo no Evangelho de Saramago\*

### 1. Recontar uma história

*O Evangelho segundo Jesus Cristo* inicia-se com uma leitura detalhada de um quadro de Dürer. Diante de nossos olhos, vão surgindo os signos que compõem uma cena de dor: um sol de feições humanizadas e crispadas por um sofrimento mudo, homens e mulheres que ali estão a lamentar alguém que, preso a uma cruz, agoniza. Fazem-lhe companhia, no transe final, dois outros crucificados, um à sua direita, outro à sua esquerda. Sobre este último pende uma lua em figura de mulher, que chora. Ao fundo, no horizonte, vê-se uma paisagem e, mais próximas do espectador, algumas figuras humanas completam a cena: cavaleiros, soldados, um homem que se afasta a carregar um balde e uma esponja. Sobreparam anjos que cercam o crucificado principal. No chão, um crânio, alguns ossos.

A voz que nos descreve a tela envolve-nos, de saída, por três motivos. Primeiro, por sua atenção ao detalhe; segundo, por sua visão abrangente que, apesar de estar atenta a cada um dos elementos da cena, consegue sintetizar sua diversidade. Terceiro, por se tratar de uma voz que, embora abrangente em relação ao que descreve, vem marcada pela incerteza, pela hesitação, como se estivesse a conversar conosco, detendo-se a cada descrição

---

\* Este título foi-nos sugerido pela leitura da entrevista concedida por José Saramago a Clara Ferreira Alves, publicada no *Jornal Expresso* (Lisboa, 2 nov. 1991, p. 82R-85R), sob o título «No meu caso, o alvo é Deus».

como a perguntar-se da veracidade de suas palavras, e como a permitir ao seu interlocutor, também, o direito legítimo à dúvida.

Logo ao início, esta voz que descreve avisa: «nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada» (Saramago, 1991: 13). Alerta-nos, portanto, – e não nos deixará esquecer – que estamos no terreno da representação, da *mimesis*, que de papel e tinta é feito o quadro, como de papel e tinta será feito este livro que acabamos de abrir, matéria, aliás, de que são feitos todos os livros. Objetos dessacralizados, matéria apenas, com palavras sobre suas páginas, palavras incertas como tudo que possa ser escrito por mão humana. Estamos num mundo de homens, e não há deuses.

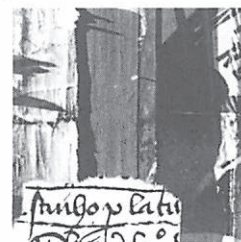
É deste modo, descrevendo uma cena por demais conhecida de todos, que esta voz, dominante desde já, anuncia a história que nos será contada. Uma antiga história; uma personagem borgeana certa vez cogitou que os homens, através do tempo, não fizeram mais que repetir duas histórias: «a de um barco perdido que busca nos mares mediterrâneos uma ilha amada e a de um deus que se faz crucificar no Gólgota» (Borges, 1983: 111). Vinculado às duas tradições referidas por Borges – a tradição homérica e a judaico-cristã –, Saramago propõe-se a recontar, à sua maneira, a história de Jesus, neste Evangelho que não se narra propriamente «segundo Jesus Cristo», mas segundo uma interpretação pessoal, contemporânea, dos episódios evangélicos e da pessoa de Jesus Cristo.

No quadro, a partir da leitura do narrador, temos uma justaposição de signos: os elementos naturais, humanizados, como o sol e a lua («com uma incongruente argola a enfeitar-lhe a orelha» (Saramago, 1991: 17), as figuras humanas, tendo por centro o Crucificado, ladeado pelos dois ladrões, o Bom e o Mau, frente aos quais se destacam as mulheres – quatro Marias, sendo duas delas, a Virgem e a Madalena, aureoladas pela santidade do amor que ora as faz padecer. Junto às mulheres, dois homens, José de Arimatéia e João. Além, a paisagem ao fundo, torres e muralhas, uma ponte levadiça, empenas góticas, um moinho, signos do tempo futuro, antevisão da História humana que a partir daí se construirá. Quatro cavaleiros de elmo, lança e armadura, provavelmente os cavaleiros do Apocalipse, trazendo à cena a iminência do

fim do mundo, onde bons e maus serão julgados. Soldados que acabaram de disputar as vestes de Cristo; quatro anjos, sendo que um deles recolhe numa taça o sangue de Jesus. O manto disputado e o cálice contendo o sangue – símbolos sagrados da igreja católica, que tantas lutas, ritos e relatos provocaram, a humanidade para sempre em busca do Santo Graal. Junto ao chão, um crânio e alguns ossos, crânio que pode ser a marca do fim, ou do início, se aceitarmos a idéia do narrador que insinua a presença de Adão, retornando do início dos tempos para contemplar seu paraíso perdido. Ao longe, temos ainda a figura do homem que ofereceu a Jesus uma mistura de água e vinagre. Vestígio da presença do Diabo, se ligarmos a esta cena a última do livro, quando misteriosamente surge ao pé da cruz, no momento em que este homem se afasta, a tijela negra que na narração é marca constante da intervenção demoníaca.

Percebe-se uma justaposição de elementos de ordem diversa, estabelecendo variações em termos temporais (presente/passado/futuro) e em relação à natureza dos participantes da cena (seres humanos comuns, seres humanos santificados, elementos naturais humanizados, seres e símbolos sagrados, a figura mítica, sugerida, do Demônio, e o próprio Cristo centralizando a cena descrita). Sagrado e profano, passado, presente e futuro, Bem e Mal compõem um quadro plurissignificante que se abre para uma leitura múltipla, acrescida ainda da visão de um narrador que não deixa que nada passe despercebido, vazio de significação, ao mesmo tempo que pontua a sua e a nossa leitura com um olhar crítico que, enquanto olha, sobrepõe à cena as brechas de dúvida deixadas pela tradição que a consagrou.

A ideia de simultaneidade que apreendemos na cena nos remete à concepção de tempo e de História que o próprio Saramago tem insistentemente defendido em entrevistas concedidas à imprensa. Para o escritor português, o tempo é como uma tela onde se projetam e se fixam, simultaneamente, os acontecimentos e personagens históricos. (Sua concepção faz-nos lembrar mais uma vez de Borges. Segundo ele, Cavalieri, em princípios do século XVII, teria dito que todo corpo sólido é justaposição de um número infinito de planos) (Borges, 1986).



Negando a sucessão diacrônica dos eventos que formam a noção tradicional de História, Saramago considera que todos os acontecimentos interagem num presente simultâneo. É o que veremos desdobrar-se nos procedimentos do narrador deste Evangelho. Em determinados momentos da narração ele vai antecipar episódios: «Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer esta inesperada revelação, quiçá prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionadas, o que se pretende [...]» (Saramago, 1991: 228); em outros momentos, preverá o futuro da humanidade: «Porventura parecem tais suposições inadequadas, não só à pessoa, mas também ao tempo e ao lugar, ousando imaginar sentimentos modernos e complexos na cabeça de um aldeão palestino nascido tantos anos antes de Freud, Jüing, Groddeck e Lacan terem vindo ao mundo» (*Id.*: 200), procedimentos que demonstram o conceito de tempo que permeia a narração:

[...] dizemos. Foi ontem, e é o mesmo que dizermos, Foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar (*Id.*: 168).

E porque só a memória é capaz de dar sentido à História o narrador dispõe-se a contar o seu Evangelho. Ao encerrar-se a descrição da cena no Gólgota, com a afirmação de que «tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e dela se faz a única história possível» (*Id.*: 20), abre-se a narração de uma outra história, também possível, porque plausível dentro de uma concepção de tempo, segundo a qual, na esteira benjaminiana, é necessário ao homem de hoje «salvar» o passado, encontrar no seio desta «única história possível» as histórias potenciais que esperam por ser contadas.

Próximo e distante da tradição em que insere o seu Evangelho, considerando «como tarefa sua pentear a história a contrapelo» (Benjamin, 1985: 157), o narrador, tal como o Deus hebraico para quem «tudo quanto está para acontecer, já aconteceu, tudo quanto aconteceu, está acontecendo todos os dias» (Saramago, 1991: 388), vai-se adonar do tempo e, chamando o leitor para acompanhá-lo, vai construir uma História, desconstruindo outra.

## 2. Como recontar

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma Teoria da Paródia*, afirma que «talvez seja verdade que todos os textos vanguardistas tenham sido, segundo as palavras de Laurent Jenny, *volontiers savant* (deliberadamente eruditos), *assombrados por memórias culturais, cujo peso tirânico tiveram de derrubar, incorporando-as e invertendo-as* (Itálico nosso) (Hutcheon, 1985: 16). Trata-se de uma forma de começarmos a pensar este Evangelho como texto contemporâneo, inserido na Biblioteca de Babel da tradição ocidental. Tomando esta tradição como referência da qual se deve diferenciar, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* presta-lhe uma «homenagem oblíqua», conforme a expressão de Thomas Greene (*Id.*: 21), o que de certo modo nos permite situar nosso Evangelho dentro da tradição. Mas sintonizado com o momento presente, o romance de Saramago exige do leitor que o situe, também, no contexto contemporâneo da produção literária. Assim para bem realizarmos este levantamento do **como recontar**, devemos atentar para dois aspectos norteadores da arte em nossos dias, os quais, quer-nos parecer, se encontram plenamente desenvolvidos no Evangelho de Saramago: a auto-referencialidade e a paródia.

Linda Hutcheon assinala que a questão da auto-referência tornou-se central para a arte de nosso século. Diz ela: «O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de refletividade» (*Id.*: 11-12). No contexto da produção contemporânea, ocupada neste «virar-se para dentro geral», enquadra-se certamente o romance de Saramago. Observemos, neste sentido, as diferentes posturas assumidas pelo narrador, consciente de estar a produzir um texto inserido numa tradição, e mais, de estar sobrepondo seu texto a outros, penetrando-os e alterando-os com a consciência de nossos dias. Alguns exemplos:

A mesma noite cobre o carpinteiro José e as mães das crianças de Belém, dos pais não falamos, nem de Maria, que não são para aqui chamados, se bem que não discernamos os motivos duma tal exclusão (Saramago, 1991: 120).

Aqui vemos empregada uma primeira pessoa do plural ambígua, que tanto pode estar a referir-se ao narrador somado ao leitor – o narrador tornando-se tão insciente em relação ao narrado quanto o seu leitor – como pode-se tratar de um plural majestático, artifício do narrador que se oculta sob a aparente insciência. O certo é que nesta passagem o narrador se coloca fora da narração, como se um outro estivesse a escrevê-la, e se permite a dúvida que caberia, não a ele, mas ao leitor. O mesmo não ocorre no próximo exemplo, em que o narrador, assumindo-se como sujeito da narração, faz de si mesmo alvo da ironia desconstrutora do narrado:

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, pois se o episódio imaginado e descrito não é nem poderá tornar-se nunca em facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer, não como no relato presente, em que de modo tão manifesto se abusou da confiança do leitor [...] Porém, o mais difícil de acreditar ainda está para vir (*Id.*: 222).

Nesta passagem metaficcional, exemplar das interpolações auto-reflexivas que caracterizam o estilo de Saramago, o narrador questiona a verossimilhança da narração, sem contudo colocar-se fora dela. Tal procedimento aponta para uma forma de autoparódia: consciente de seu texto, o narrador ri de si mesmo, o que constitui, nas palavras de Linda Hutcheon, «uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio ato de criação estética» (Hutcheon, 1985: 21). É de Saramago a afirmação que, com propriedade, comenta seu procedimento metatextual: «Neste século, o escritor não só tem que lutar para retratar um mundo tão cambiante, dinâmico, como deixar a brecha da dúvida entre seu discurso e a coisa retratada» (Saramago, 1992: 3-4).

Em outro exemplo, vemos o narrador autodenominar-se «evangelista», assumindo-se ironicamente como autor de um entre outros evangelhos. Ato contínuo, destituindo esta função de sua tradicional autoridade, o narrador passa a negar-se a onisciência sobre o narrado:

[...] toda a história de Jesus que já conhecemos foi ali narrada, incluindo, até, certos pormenores que então não achámos que merecessem a pena, e muitos e muitos pensamentos que deixámos escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós, evangelista, estar em todo o lado (Saramago, 1991: 308).

Contradizendo-se, o narrador vai, em certos momentos, atribuir-se a onisciência absoluta, postura encontrável num autêntico evangelista. Só que, à diferença deste, o nosso narrador não quer-se colocar sozinho na posição daquele que tudo sabe e vê. Espertamente, carrega consigo o leitor:

Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, qualquer que fosse o sentido em que as usasse, mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de-ser, nós podemos pronunciar-las, murmurá-las ou suspirá-las (*Id.*: 239).

A partir dessas considerações sobre a auto-referencialidade no romance, pode-se chegar à discussão do emprego que nele se faz da paródia. Se a tendência à auto-referencialidade, como se sabe, não é um privilégio deste século, todavia o destaque conferido a este tema na estética contemporânea justifica nossa preocupação em nos debruçarmos sobre ele e, particularmente, sobre a paródia, como uma de suas formas mais valorizadas em nossos dias. Linda Hutcheon observa que a paródia se faz possível hoje pela superação da postura romântica, que mascarava «quaisquer fontes com uma astuta canibalização», em nome do gênio criador e da hegemonia da idéia de originalidade. A tendência contemporânea vai em sentido contrário, rumo ao desmascaramento da apropriação e a «um franco reconhecimento (por meio da incorporação)» (Hutcheon, 1985: 20) da tradição a ser iluminada pela consciência viva do autor.

Assim procede o narrador do nosso Evangelho. Introduzindo-se a si mesmo no corpo do texto, ele dialoga com ambos os planos, o parodiado e o

paródico, com os contextos que envolvem um e outro, e ainda conosco, leitores convidados (ou intimados) a participar do que Siegmund Schultze chama «uma abordagem criativa/produzida da tradição» (*Id.*: 19).

Dentro desta postura que pode ser considerada dialógica, segundo a concepção bakhtiniana do «grande diálogo do romance em sua totalidade» (Bakhtin, 1981: 53), detectamos algumas estratégias próprias ao gênero paródico no romance de Saramago.

O primeiro grande procedimento paródico operado no romance é a inversão dos planos divino e humano. Pode-se dizer que se trata da inversão fundamental em torno da qual se organiza a narrativa. O Deus tirânico do Antigo Testamento é incorporado ao contexto dos evangelhos, negando-se dessa forma, o caráter benevolente e misericordioso da nova aliança proposta pelo Deus do Novo Testamento. O Deus do nosso Evangelho é ainda o Deus que impôs o sacrifício de Isaac a Abraão. Exemplo disso é o episódio em que Deus, aparecendo a Jesus no deserto, exige dele a morte de uma ovelha, que a custo fora antes poupada do sacrifício pascal:

Estás a chorar, perguntou Deus. Tenho os olhos sempre assim, disse Jesus. O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar. A ovelha não soltou um som, apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação (Saramago, 1991: 263-4).

Trata-se de um exemplo daquilo que Linda Hutcheon define como uma das formas paródicas, a transcontextualização, em que o contexto original (bíblico) se distorce, sendo seu sentido ironicamente virado do avesso.

Jesus, a contrapartida humana de Deus, por outro lado, é humanamente justo e piedoso. No episódio em que Marta, Maria de Magdala e Jesus conversam sobre seu poder divino, o contraste entre ambos, Pai e filho, fica evidenciado:

As últimas palavras eram destinadas a Maria de Magdala, que as tomaria pelo bom lado, mas não se lembrou Jesus de que elas só iriam servir para

umentar o sofrimento de Marta e o desespero da sua solidão, é a diferença que há entre Deus e um filho seu, Deus fá-lo-ia de propósito, fê-lo o filho apenas por humaníssima inabilidade (*Id.*: 30).

Novamente aqui temos o sentido do primeiro texto invertido, uma vez que o poder divino é exposto como tirania desumana, em oposição à generosidade humana.

O terceiro pólo da inversão operada no Evangelho centra-se na figura do Demônio. Observemos o episódio que o narrador interpõe a certa altura da narração:

[...] como o Diabo, diziam os velhos, estivera presente no acto do nascimento de Adão e Eva, e tinha podido aprender como se fazia, então repetiu no seu mundo subterrâneo a criação de um homem e de uma mulher, com a diferença, ao contrário de Deus, de não lhes ter proibido nada, razão por que não teria havido, no mundo do Diabo, pecado original. Um dos velhos atreveu-se mesmo a dizer, E como não houve pecado original, também não houve nenhum outro (*Id.*: 235-6).

Vemos o Diabo como representação da ausência da culpa e do pecado, o que anula a função do sacrifício e indica o terreno da liberdade. Nesta inversão demolidora, o Diabo é, portanto, aquele que liberta, enquanto Deus é quem persegue e pune. Não são, aliás, lições de vida e liberdade que Jesus recebe do Diabo/Pastor que administra sua longa formação no deserto? Outra inversão comparece aqui: os quarenta dias em que Jesus resiste às tentações demoníacas no deserto, conforme se lê nos evangelhos, transformam-se, parodicamente, em conversações pedagógicas sobre o valor da vida e do homem, corpo e não só espírito.

A inversão fundamental operada no romance, divino/humano, vai-se desdobrar ao longo da narrativa: o bom e o mau ladrão («rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza» (*Id.*: 17); Maria-mãe e Maria de Magdala, que de certo modo operam uma inversão de

papéis, em que vemos a piedade de uma degradar-se em descrença, e o pecado da outra converter-se em amor libertário. De modo que se vai compondo um quadro tal de inversões, irônicas no que tange ao sagrado, respeitadas se referidas à dimensão humana, que a síntese de tais procedimentos parece ser a fusão de Deus e o Diabo, um como *alter-ego* do outro, Bem e Mal complementares, interagentes, e enfim esvaziados de qualquer significado:

[...] mas não tínhamos entrado no essencial, disse Deus, e, dirigindo-se a Jesus, Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco. Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos (*Id.:* 368).

No âmbito da identidade/alteridade divina, o narrador permite-se um jogo que, revelador da sua postura autoconsciente, constitui uma marca de autoparódia no texto. O trecho que citaremos situa-se no corpo das negociações travadas entre Deus e Jesus ao longo de quarenta dias no mar (e os quarenta dias da tentação de Jesus no deserto retornam aqui, reatualizados pela leitura crítica), cercados por um espesso nevoeiro, e assistidos pelo Diabo. A conversa, neste momento, está a tratar das ameaças futuras reservadas à cristandade, entre elas o nascimento de deuses inimigos:

[...] Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa (*Id.:* 389).

Navegando em plena intertextualidade, o narrador pisca o olho ao leitor e o convida a tomar parte no jogo. Aqui é Pessoa que surge, trazendo à barca, do fundo do nevoeiro, o mito do sebastianismo.<sup>1</sup> Como em outros

---

<sup>1</sup> A sugestão é de Fernanda Scalzo: «Jesus passa 40 dias no meio de um nevoeiro, num barco [...] Não fosse Saramago português, isso seria apenas mais uma licença ao evangelho. Mas, sendo o escritor o porta-voz da alma lusitana, não se pode deixar de pensar em D. Sebastião, que virá num nevoeiro quando for chegada a hora» (Scalzo, 1991).

momentos teremos Homero, Freud, Kant, Voltaire, sem falar nos textos bíblicos, como os livros dos antigos patriarcas, os profetas, o Eclesiastes e o Cântico dos Cânticos. Textos cruzando-se e fundindo-se à narração, presentificados pela voz crítica do narrador. E mais os provérbios, os ditos populares, incorporados ao discurso do narrador.

Constituindo-se o tecido narrativo de uma vasta gama de citações, alusões, alteradas criticamente e muitas vezes invertidas pela ironia do narrador, ao leitor do texto não é permitida uma atitude passiva. Ele tem de interagir criticamente com a narração, de forma que aqui podemos identificar a situação dialógica identificada por Bakhtin em outro contexto. Pelo menos três vozes vemos interagir em nosso texto: a do narrador, a da tradição e a do leitor, sem esquecer os contextos históricos a envolverem cada um destes elementos, provocando a leitura crítica do passado pelo presente. É possível aqui identificarmos a visão bakhtiniana do romance como forma de confrontação dramática entre diferentes discursos, todos coexistentes, simultâneos e contíguos (tal como a tela em que Saramago vê o mundo inteiro projetado, presentificado, trans-histórico), confrontando-se no espaço, e não no tempo.

Linda Hutcheon assinala que, para uma correta compreensão dos modelos paródicos, ao exercício de identificação de intertextualidades deve corresponder uma dimensão intersubjetiva – autor-leitor, ou, se preferirmos, texto-leitor –, pois «os textos não geram nada, a não ser que sejam apreendidos e interpretados» (Hutcheon, 1985: 35).

Assim a participação do leitor é necessária para que a paródia se realize efetivamente, sem o quê, a revisão crítica do texto parodiado perde sua função. Neste diálogo textos-narrador-leitor, se consumadas as suas dimensões plenivalentes, a paródia pode ser uma estratégia de liberdade em relação à tradição, uma vez que, incorporando-a narrador e leitor se beneficiam da distância crítica, por cuja via pode-se até chegar à inversão dessacralizante.

Contudo, o emprego da paródia em nossos dias pode denunciar também um aspecto sombrio da cultura contemporânea, que seria, segundo Linda Hutcheon, a evidenciação de uma perda da «anterior fé humanista na continuidade e estabilidade culturais, que asseguravam os códigos comuns

necessários à compreensão de tais obras» (*Id.*: 21). Em outras palavras, o risco que hoje enfrentamos, do qual a paródia se mostra como sintoma, é o da perda de referências, o da sobreposição de signos que, gradativamente, vão-se esvaziando de sentido. Se o romance de Saramago se enquadra nesta perspectiva sombria da (pós-)modernidade, é o que devemos agora nos perguntar.

### 3. (Re)contar o quê?

Para respondermos à pergunta que há pouco ficou pendente, começemos por lembrar a feliz associação que o jornalista catalão Rafael Conte estabeleceu entre o Evangelho de Saramago e o mote «humano, demasiado humano» nietzscheano (Conte, s/d: 9). De fato, o conflito central deste Evangelho parece residir na situação-limite em que é colocada a personagem de Jesus, que vê sobrepor-se aos seus dramas humanos o desafio de sua filiação divina.

Parece-nos claro, a esta altura de nossa análise, que o enfrentamento humano/divino centraliza a narrativa, dele decorrendo os demais conflitos em que se envolvem as personagens. É em nome de Deus, detentor de todo o poder, o Deus de Abraão e Isaac, que as personagens são enredadas num destino marcado pela culpa, que só pode conduzi-las ao sacrifício. Não é outro o destino de José, atormentado por sua omissão no episódio da matança das crianças de Belém, culpa que carregará por toda a vida, que assombrará seu sono e que por fim o conduzirá à morte, tal como o cordeiro levado ao sacrifício. Culpa que Jesus herdará, perseguido pelo pesadelo do pai. Culpa enfim que determina o destino dos homens.

Jesus cumpre seu destino sabendo que carrega um duplo fardo: o de ser filho de José e herdar-lhe a culpa; o de ser filho de Deus e herdar-lhe a divina impotência frente à morte (desejando ressuscitar seu amigo Lázaro, Jesus é detido pela sábia advertência de Maria de Magdala: «Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes») (Saramago, 1991: 248).

Humanamente dividido entre o bem e o mal, assim vemos Jesus feito da mesma matéria de que somos todos formados. Sua fatalidade particular é ter sido eleito, a contragosto, para cúmplice de Deus em seu projeto expansionista.

Em contrapartida ao «mar de sangue» que Deus impõe à existência dos homens, a única saída parece ser a lição do Diabo:

[...] limitei-me a tomar para mim aquilo que Deus não quis, a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão, mas não é verdade que o medo seja uma arma minha, não me lembro de ter sido eu quem inventou o pecado e o seu castigo, e o medo que neles há sempre (*Id.*: 386).

Pela lição demoníaca podemos compreender que a relação com Maria de Magdala será o espaço de liberdade concedido ao jovem Jesus. «Aprende o meu corpo», «Aprende o teu corpo», ela lhe diz, e então Jesus compreende as palavras de despedida do Pastor: «Não aprendeste nada, vai-te», «e quiçá quisesse dizer que ele não aprendera a defender a vida», cogita o narrador mesclado à consciência da personagem (*Id.*: 283). A relação do homem e da mulher, libertadora, solidária, opõe-se à tradição marcada pela lei divina, opressiva:

[...] lembremo-nos de que tudo isto é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo [...] meu Deus, porque quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície (*Id.*: 78).

Entremeadas por trechos do Cântico dos Cânticos, as cenas do amor de Jesus e Maria de Magdala parecem ser o último reduto do sagrado no Evangelho, o lugar poupado pelo olhar irônico e demolidor do narrador. A tal ponto que mesmo a maternidade, a sagrada maternidade de Maria, é aqui deslocada, transferida para Maria de Magdala:

[...] Maria de Magdala viu-se a si mesma como se fosse Maria de Nazaré e, levantando-se donde estava, desceu até à borda do mar, entrou na água para estar com ele e disse, depois de beijá-lo no ombro, Meu filho (*Id.*: 331).

Trata-se de um culto marianista às avessas: o verdadeiro nascimento de Jesus, como homem – e sua dimensão humana é aqui tudo que importa – é obra de outra Maria; não a Virgem, mas a Prostituta: «mas vais ver que uma manhã destas acordamos e descobrimos que não há mal no mundo» (*Id.*: 313), diz um anjo a Maria de Nazaré. Bem e Mal, humano e divino, polaridades que conduzem a vida dos homens, e parecem não ter nenhum sentido aos olhos de Deus, que preocupado está, apenas, com o alargamento de seu poder sobre a terra. «Deus é medonho», diz Maria de Magdala, e prenuncia a Jesus seu terrível papel a desempenhar:

[...] Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus, e agora vais ter de ser muito mais que um homem para viveres e morreres como seu eleito (*Id.*: 309).

Buscando até o fim insubordinar-se contra a vontade divina, Jesus ainda tenta burlar Seu plano, pretendendo fazer-se morrer como homem, e não como Deus, para impedir o sucesso futuro do cristianismo. Tentativa fracassada, evidentemente. A irônica aparição de Deus sobre seu filho crucificado atesta que o destino da humanidade há-de se cumprir, sob o jugo da tirania divina. Por isso o narrador – na descrição do quadro que inaugura o romance, onde o fim e o começo se unem, numa circularidade que poderíamos a esta altura chamar demoníaca – afirma sobre a figura do Crucificado:

[...] e, cingindo-a, uma dolorosa coroa de espinhos, como a levam, e não sabem, mesmo quando não sangram para fora do corpo, aqueles a quem não se permite que sejam reis em suas próprias pessoas (*Id.*: 19).

Na derrota do filho do Homem, demasiadamente humano, espelham-se a miséria e a grandeza de todos os seus iguais.

#### 4. Para quê?

Recontar a história do Cristo desconstruindo o mito e relevando sua dimensão humana é, possivelmente, uma forma de se responder às preocu-

pações de Linda Hutcheon a respeito da perda de referências no jogo intertextual em que hoje respira a criação artística.

A função da recriação paródica do texto de Saramago vê-se ampliada se, extrapolando o tecido textual, considerarmos as relações que ele estabelece com a nossa realidade de leitores do fim do século XX.

A releitura saramagueana dos evangelhos parece orientar-se num duplo sentido. O primeiro, mais evidente, tem por alvo a religião como forma de dominação que nega ao homem a escolha e a autoria de seu destino. Saramago vê a Igreja através dos séculos como uma poderosa multinacional sugando dos homens sua vitalidade através dos mecanismos do pecado e da culpa.

A segunda perspectiva da mirada de Saramago, mais abrangente, diz respeito à nossa relação, não com o poder de um deus e sua igreja, mas com todos os poderes, e nesta dimensão estão abarcados todos os modos de dominação religiosa, política, econômica, racial, sexual, moral, ética ... incontáveis poderes contra os quais o homem tem – ainda que no plano do imaginário – o direito à rebeldia.

Recentemente, numa entrevista concedida a um periódico de Sevilha, Saramago revelou sua preocupação com o que lhe parece ser um «excesso de otimismo» europeu em relação ao seu futuro (pós-Comunidade Européia). Marxista no velho estilo, Saramago teme pelas ciladas da História e, mais ainda, pelo seu poder devorador.

[...] Así es que **parece** que nos acercamos a un tiempo **feliz**, pero mi preocupación es que ese intento democrático está ignorando algo fundamental: la infinita diversidad de las culturas y las gentes. También me preocupa que podamos estar creando problemas que tendrán que resolverse por la violencia en el futuro (Saramago, 1991a: 42-3).

Contemporâneo de seu tempo, Saramago propõe através de seu Evangelho o saudável gesto questionador de todos os poderes. E isso num momento em que, mais do que nunca, por excesso de futuro ou ausência dele, lá como aqui, parecemos nos afastar do pensamento humanista e liber-

tário. Cesar A. Molina, escrevendo num diário espanhol, demonstra ter captado com propriedade a demanda a que o Evangelho vem responder:

La propuesta que él hace es la de volver a repensar, reflexionar. Y esta propuesta lo hace en un tiempo de crisis espiritual como jamás ha tenido el mundo (Molina, 1992).

Radicalmente humanista, José Saramago concilia a postura do ficcionista cujo texto responde às questões colocadas pela estética contemporânea com a do escritor preocupado em resgatar ao homem sua dimensão humana. Isso sem cair nas facilidades do texto dogmático ou perder-se na trama da intertextualidade descontextualizada. Humanista, sim, mas não ingênuo. E impregnado de espiritualidade, afinal, como ele mesmo diz, «para ser um ateu perfeito é necessário um altíssimo grau de religiosidade» (Saramago, 1991a: 42-3).

Ligado aos seus contemporâneos no sentido etimológico da palavra «religião», Saramago povoa seu livro de situações humanas, como metáfora de um mundo vazio de Deus, entregue às mãos dos homens e das mulheres.

---

Simone Pereira Schmidt é Professora de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Da sua produção científica destacam-se: *Estudos sobre Fernando Pessoa* (1986) e *O amor na literatura* (1992).

### Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhaïl (1981) – *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária.
- BENJAMIN, Walter (1985) – «Teses sobre filosofia da história», in Flávio Kothe (org.) – *Walter Benjamin*, São Paulo, Ática.
- BORGES, J. L. (1983) – *O Informe de Brodie*, Porto Alegre, Globo.
- BORGES, J. L. (1986) – *Ficções*, 4.ª ed., Porto Alegre/Rio de Janeiro, Globo.
- CONTE, Rafael (s/d) – «El evangelio segun Jesucristo», in *ABC Literario*, Barcelona.
- HUTCHEON, Linda (1985) – *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70.
- MOLINA, Cesar António (1992) – «Um ateísmo espiritual», in *Diário 16*, Sevilha, 29 maio 1992.
- SARAMAGO, José (1991) – *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José (1991a) – [Entrevista], in *Diário 16*, Sevilha, 1 set. 1991.
- SARAMAGO, José (1992) – [Entrevista], in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1992.
- SCALZO, Fernanda (1991) – «Saramago apresenta seu Deus mesquinho», in *Folha de São Paulo*, 2 nov. 1991.