

EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO: UM EXERCÍCIO DE FRICÇÃO TEXTUAL

THE GOSPEL ACCORDING TO JESUS CHRIST: A FRICTION TEXTUAL EXERCISE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p210-226>

Teresa Cristina Cerdeira ¹

RESUMO

Leitura do romance *Evangelho segundo Jesus Cristo* a partir dos processos de apropriação e metamorfose de textos anteriores. O conceito de paródia recuperado para além de uma figura de linguagem que visa à desconstrução pela ironia, privilegiando-se a sua origem etimológica de canto ao lado de. O romance resgata não apenas os fatos e seus significados (tantas vezes invertidos ou deslocados), mas ainda a tessitura formal dos textos bíblicos da tradição: o ritmo da frase, as reiterações dos verbos discentes, o uso do discurso direto, os ecos de sintagmas bíblicos. Esse roubo consciente do modelo e o salto promovido pelo novo olhar resultam numa revolução que opera menos no sentido de uma profanação do sagrado em nome do sacrílego e mais no sentido de uma consagração do que antes era considerado profano.

PALAVRAS-CHAVE

Paródia; Sacrilégio; Intertextualidade;
Relações intersemióticas.

ABSTRACT

This essay proposes a reading about appropriation and metamorphosis of the tradition in the Saramago's novel The Gospel according to Jesus Christ. The concept of parody, that aims ordinarily a simple deconstruction which uses the irony as a tool, evolves into its etymological origin as to sing (ode) beside (para). The novel rescues facts and meanings (sometimes inversed or displaced), but also the formal compositive traits of the traditional texts of the Bible: the rhythm of the phrase, the reiteration of the verbs, the use of direct discourse, the echoes of biblical phrases. This conscious theft of the model and this jump that the new perspective encompasses a revolution that is more than a profanation of the idea of the sacred: it is a final consecration of that which was considerate like profane.

KEYWORDS

Parody; Sacrilege; Intertextuality; Intersemiotic relations.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

um Mestre, mas um aprendiz, não um Deus, mas um homem submetido a uma ordem, oprimido por ela, ousando, contudo, ainda que com efeitos precários, o exercício da sua liberdade. Diante desse seu personagem, o narrador – como aliás os demais evangelistas – faz-se transcriptor de uma história, com a diferença ardilosa de poder sugerir que essa sua versão nasce de parâmetros que, coincidentes com os seus, nominalmente não seriam necessariamente os seus, já que ele transfere a sua responsabilidade para este outro Jesus em papel recriado.

A subversão paródica do modelo bíblico inicia-se, portanto, desde o título do romance onde “segundo” não sinaliza a autoria, mas tão somente a ótica da narrativa. Sem sequer postular o que a exegese textual já pôde intuir, isto é, o fato de que Mateus, Marcos, Lucas e João guardam, sobre as versões que escreveram (e que a história religiosa transformou em canônicas), uma autoria tão somente nominal e não real, as diferenças sensíveis entre esses relatos – mais detalhados ou mais omissos, mais referenciais e realistas ou mais reflexivos e metafóricos, segundo o modo de cada um deles perceber a história – gera a possibilidade virtual de outras leituras, e a ficção de Saramago se insere justamente nessa brecha deixada pelas diferenças. Se como narrativa ficcional o romance se isenta, *a priori*, do compromisso com uma suposta verdade religiosa, paradoxalmente a inteligência ambígua do título – *O Evangelho segundo Jesus Cristo* – age no sentido inverso, garantindo-lhe inclusivamente aquilo não concedeu aos outros evangelhos: fazer coincidir, pela primeira vez, a versão construída pelo narrador com a visão do próprio Jesus, o que seria – em suprema heresia – a garantia de uma fidelidade muito mais radical, no sentido etimológico de ligação à raiz.

Não posso, no presente estágio dos estudos saramaguianos, falar deste romance sem referir uma tese de doutoramento defendida em Paris em julho de 2021, de autoria de uma brasileira, Sara Grünhagen. E o momento ideal me pareceu ser este em que eu acabo de utilizar a palavra “heresia”, mesmo que desejando tomá-la em seu primeiro sentido, em seu sentido etimológico, ainda não absorvido pela visão religiosa, de *airesis*, que significa tão somente *escolha, preferência*. O que a leitura de Sara Grünhagen, entre tantos novos caminhos que abre, nos apresenta é a possibilidade de entender também a construção deste novo *Evangelho* dentro de um padrão que recupera a hermenêutica religiosa tradicional. Sem descartar na sua leitura o projeto mais imediatamente evidente da paródia – de canto ao lado

de –, ela vem propor uma outra possibilidade de entendimento das habitualmente referidas “heresias religiosas”: os acrescentamentos de fatos, os deslocamentos das cenas, as subversões ideológicas.

Com os olhos de exegeta, de quem vai às fontes, para comparar e analisar – não apenas o Velho e o Novo Testamentos, mas ainda a versão da Torá e outros tantos textos da tradição religiosa judaico-cristã –, reforçando sempre a evidência de que esses livros se compuseram a partir de versões orais recolhidas a posteriori, Sara Grünhagen evoca o exercício conciliador da exegética hebraica na interpretação e na releitura dos textos (o *midrash* que significa “quem /mi/ pergunta /drash/”), com vias a estabelecer uma coerência ou uma *costura* entre as variadas narrativas ou as variadas versões da história religiosa. Ora, nesse sentido, o projeto de José Saramago, na composição do seu *Evangelho*, não seria, estruturalmente, muito diverso da hermenêutica do *midrash*, pois ele não escreve apenas na via da inversão do modelo, mas também na via do resgate e da conciliação de variadas narrativas religiosas da tradição, a partir das quais propõe suas novas interpretações e seus questionamentos.

Por outro lado, dentro da esfera mais ampla que a ficção permite, a narrativa do *Evangelho* pode inserir dados novos nos vazios da história tradicional, que elide, por exemplo, todos os anos da infância e da adolescência de Jesus. Ao preencher ficcionalmente esses vazios da narrativa, o autor se dá o direito de trazer novamente à cena a figura ambígua do Anjo /mendigo /Diabo o, que ocupara anteriormente o lugar do Arcanjo Gabriel na cena da Anunciação, e que ganhará, nesse momento, uma nova versão transmudando-se em Pastor, com direito a tornar-se o verdadeiro mentor de Jesus em seu processo de aprendizado. A coerência ou a verossimilhança (para falar em termos de narratologia) dessa estratégia é perfeita: se a adolescência de Jesus é omitida nos textos canônicos, seria possivelmente porque ele não os passou em companhia da família, o que justificaria a ausência de comentários por desconhecimento do seu paradeiro. É assim que, no romance, Jesus parte viver sua vida de pastor – profissão comum àquela comunidade – e ganha um mestre para iniciá-lo num projeto que o distanciaria – se tivesse dado certo – de uma fatalidade até aquele momento por ele ignorada.

À ficção ainda é permitida a recuperação imaginária de um Jesus visto de dentro, que já não se revela apenas por atos e palavras, passíveis de figurarem num resgate narrativo de caráter heterodiegético, mas

também por pensamentos, angústias, alegrias, sofrimentos e dores. Um Jesus que vive em plenitude nas quatrocentas e quarenta e cinco páginas desse novo Evangelho.

O que estamos, enfim, a discutir é que paralelamente a uma voluntária apropriação da enunciação anterior que vem transformada, travestida, violada quer pela inversão da fórmula consagrada, quer pelo humor que corrói a citação literal, quer pelo deslocamento que impõe ao discurso anterior uma relação outra com o seu novo contexto, há também uma *costura de textos*, para retomar os termos de Sara Grünhagen, na recuperação de um enunciado antigo numa enunciação nova.

Não se trata apenas, para José Saramago, de escrever uma outra história do Jesus, acrescentando-lhe uma vivência humana que os evangelhos em grande parte obliteraram. Se a inversão se faz, ela não é tão somente o resultado de uma heresia religiosa, de uma heresia em relação ao *significado sagrado*, mas uma heresia maior que se apropria dos sintagmas, do ritmo frasal, da seleção vocabular, do discurso mesmo do texto bíblico, para do seu interior fazer nascer verdadeiramente um outro evangelho, já agora no espaço da ficção, em pleno domínio do literário, e não apenas um texto qualquer que viesse blasfemar ou lançar dúvidas sobre as verdades canônicas.

Não terá sido a primeira vez que um romance de José Saramago relê a seu modo o texto bíblico. Em *Levantado do chão*, de 1981 – para dar apenas um exemplo de romances anteriores ao *Evangelho* – podemos acompanhar a trajetória do camponês alentejano através da rememoração cultural da travessia modelar da cultura judaico-cristã, que se inicia no Gênesis, com o capítulo 1 do romance a explicar de modo irônico a partilha da terra, feita sempre do grande para o maior, para ir terminar – falo do romance – na antevisão da cena utópica da Ressurreição dos mortos quando aqueles camponeses que lutaram ao longo de séculos pela conquista da terra, mortos contudo antes da vitória no “verão quente” de 1975, afirmam a sua participação no feito ao comparecem, levantados da terra, ressurectos para engrossar uma caminhada épica ao lado daqueles que tinham enfim conseguido fazer a revolução agrária no Alentejo. Esse percurso pelas alusões bíblicas ilumina-se ainda por inúmeras referências intertextuais da cultura religiosa: 1. o dilúvio, no início da saga dos Mau-Tempo, com a caminhada na chuva, atrelados a uma carroça, de três personagens que encimam a genealogia mais próxima da família Mau-

Tempo: Domingos, Sara, João; 2. a *via crucis* de Germano Vidigal, personagem histórico, torturado pela PIDE numa cena em que não faltam a dura subida até o Gólgota / lugar da caveira, lugar da morte e a generosidade de uma Verônica / Cesaltina, a estender sua roupa branca ao sol e a recusar-se a assistir ao triste espetáculo de um homem à caminho da tortura; 3. a grotesca Santíssima Trindade formada pela aliança corrupta entre Latifúndio-Estado-Igreja. Mas não param aí as alusões quando reencontramos a fórmula pedagógica do gosto de falar por parábolas nas histórias contadas por Sigismundo Canastro e António Mau-Tempo, e enfim, o nascimento de um Cristo-menina em terras alentejanas: a neta de João Mau-Tempo, tem nome de luta – Maria Adelaide Espada – e tem direito aos reis magos - o avô, o tio e o pai ; aos presentes que lhe são oferecido, sejam eles uma arca de sofrimentos e uma flor de sardinheira, ou um malmequer transformado em bem-te-querou ou simplesmente as mãos espalmadas do pai que abertas, diz o narrador, eram como uma grande flor. Tem direito aos animais que a rodeiam – sejam eles agora tão somente moscas a zumbirem e não mais os carneirinhos, que andam pelo campo com os pastores, ou os bois, que andam a trabalhar duro nas searas; e finalmente à estrela-guia transformada em pirilampos que iluminam o caminho de Manuel Espada até a filha acabada de nascer, promovendo no narrador uma inversão herética, ao clamar, diante da luz dos vagalumes na ombreira da porta: “Glória ao homem na terra”, e não mais a Deus nas alturas. E tudo isso ao longo de trinta e três capítulos não numerados, é verdade, mas expostos facilmente a tal constatação.

O que há, contudo, de mais radical neste *Evangelho segundo Jesus Cristo* é o fato de o texto não apenas se apoiar em referências culturais do cristianismo, mas parodiar a própria tonalidade e mesmo o ritmo e a musicalidade da escritura que caracterizam o texto sagrado. Digamos que verdadeiro sacrilégio não é o da controvertida interpretação das cenas. O sacrilégio está em tocar o modelo para de dentro dele devorá-lo sabiamente numa paródia consciente do seu discurso.

Um exemplo disso é o tratamento dado ao episódio da matança dos inocentes, que aliás vem relatada apenas no Evangelho de Mateus, e que será nuclear na arquitetura do romance. Ao trazê-la para o contexto ficcional, o narrador concede menos espaço ao dado político da arbitrariedade de Herodes e menos ainda à simbologia do eleito, pelo fato de Jesus ter escapado à carnificina, fazendo sobressair o dado novo da culpa

de José. O privilégio do humano sobre o divino, do natural sobre o sobrenatural, do imanente sobre o transcendente fica claro na seleção da narrativa que torna casual e não mágico o aviso da matança iminente e que insere nos personagens de José – e futuramente de Jesus, por trágica herança paterna – o peso da culpa, construindo desse modo, paralelamente, mas num nível mais concreto, uma leitura especialíssima do conceito de pecado original. E é pela voz do pastor / anjo / mendigo, espécie de duplo do narrador no projeto de pôr em xeque o plano de Deus, que algumas dessas revelações acontecem, reiterando estruturalmente o modelo bíblico com o uso dos verbos discentes, fazendo ecoar sua sintaxe coordenada (a parataxe) e o gosto do discurso direto. Vamos ler um excerto da conversa entre o Anjo/mendigo/pastor e Maria, logo após a cena da matança:

Disse o anjo, Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas. Disse Maria, Que podia eu ter feito. Disse o anjo, Tu, nada, que o soubeste tarde de mais, mas 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 [...] Disse Maria, Não pensou. Disse o Anjo, Não, não pensou, e isso não o desculpa. Disse Maria, chorando, Tu, que és anjo, perdoalhe. Disse o anjo, Não sou anjo de perdões (SARAMAGO, 1991, p. 116).

Não por acaso o *Evangelho segundo Jesus Cristo* se inicia com uma epígrafe de Lucas – o evangelista que, justamente, afirma ter narrado sem ter visto; aquele que confessa ter aprendido nas fontes orais e textuais que outros legaram, mas sobretudo aquele que abre espaço para a humanidade dos pequenos, para as mulheres sofredoras e desprezadas no judaísmo, para a Madalena que quer encontrar o seu lugar, para um Jesus, enfim, que se faz amigo dos pecadores. Assim como Saramago – e nesse caso o seu narrador – não foram, como Lucas, testemunhas oculares da vida do Cristo. Também este seu Evangelho é algo que se constrói declaradamente em “segunda mão”, a partir de outros textos que se escreveram sobre Jesus com a pretensa garantia de lhe terem sido contemporâneos. Talvez aí o elo que se estabelece entre a confissão de Lucas e esse narrador moderno, esse quinto evangelista, que, não mais a uma distância de 40 ou 50 anos, mas após quase os 2000 anos, em que a tradição manteve acesa e viva a história de Jesus, ousou escrever, para um outro público, para um outro tempo, o que poderia ser a ficção desse Jesus, uma história escrita que se submete

voluntariamente ao destino de reconhecer-se linguagem que dialoga com outras linguagens, sabendo-se *a priori* do outro lado de um vazio intransponível: o espaço da representação.

Na composição do corpo textual desse romance de José Saramago, há linhas herdadas que se não alteraram e que são transcritas bem próximo ao texto dos evangelhos canônicos; outras muitas que se repetem, marchando, contudo, ideologicamente no avesso da interpretação tradicional, etimologicamente sacrílega por imprimir uma nova maneira de ler os fatos, já agora definitivamente afastados no tempo, e só presentes enquanto relatos ritualizados. Despir o rito das roupagens de séculos, preencher as lacunas com a experiência contemporânea, endereçar seu texto a um público de amantes da ficção e não aos aficionados da religião, talvez esteja aí a grande ousadia de José Saramago.

Também Marcos, Mateus, Lucas e João escreveram para um público preciso: judeus, romanos, gentios. O nosso quinto Evangelista escreve para os leitores ávidos da literatura contemporânea e é bem com eles que trava o pacto ficcional de deixar explodir, no velho, o novo que ali sempre germina em profundidade e que cada tempo deixa, a seu modo, vir à tona. Aliás, é mesmo do narrador a voz que articula as cenas, que recupera os ritmos, que parafraseia, parodia, e se apropria impunemente do discurso do outro para amalgamá-lo no tecido novo do seu discurso, onde se cruzam muitas falas, cultas ou populares, citações camonianas e provérbios que fazem parte do inconsciente cultural da língua. É ele que ousa transformar a citação dos textos sagrados, em especial o Novo e o Velho Testamento, mas não só, como já referiu Sara Grünhagen, nesse trabalho consciente e maduro de quem passeia com intimidade pela língua para criar voluntariamente um texto de “segunda mão”. O sintagma é de Antoine Compagnon, que assim define o trabalho de escritura:

Habilidoso, o autor constrói com aquilo que encontra, com mão cuidadosa ele ajusta e prepara com alfinetes a sua montagem. Como Robinson Crusoé naufragado em sua ilha, ele trabalha tomando posse dela ao construir com os restos de um naufrágio ou de uma cultura (COMPAGNON, 1979, p. 42)¹.

¹ Tradução nossa. No original, em francês: “Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve, il monte en épingle, il ajuste: c'est une petite main. Il entreprend, tel Robinson échoué sur son île, d'en prendre possession en construisant sur les débris d'un naufrage ou d'une culture”.

É assim que os textos de José Saramago são a imagem do trabalho que se faz por dentro, do *labor intus*, em boa etimologia ficcional, inventada por Compagnon (1979, p. 43), para a palavra *labirinto*, onde o narrador é um deus. O deus do labirinto de Borges (2007) e o deus do labirinto de Saramago (1991) adquirem aqui mais que uma força de alusão: são a teoria posta em prática de um exercício de *fricção textual*.

Gostaria ainda de referir a esse respeito – e para aliviar um possível peso acadêmico – uma outra observação de Antoine Compagnon a propósito de uma gralha da edição francesa de bolso para um livro de Borges: na enumeração das obras do autor, lê-se no alto da lista de texto publicados o título *Frictions*. E Compagnon (1979, p. 43) acrescenta:

Como não se encantar com um desses golpes de sorte que acaba de atribuir a Borges um escrito apócrifo, um a mais na sua história? *Frictions* seria o livro dos livros, o que falta à Biblioteca de Babel, a teoria geral do livro como citação.²

Essa relação interdiscursiva de repetição na diferença instaura aquilo que Bakhtine (1970) há longo tempo já caracterizou como diálogo textual, uma forma de relação entre dois sistemas semióticos onde o primeiro não se apaga em benefício do segundo, dada a necessária inconvertibilidade dos textos que, quer na condição de apropriado quer na de apropriante, guardam a sua identidade a despeito da operação de recorte e colagem que caracteriza o processo de leitura / escritura.

Com *O Evangelho segundo Jesus Cristo* a ficção convoca para um diálogo inesperado toda a tradição ocidental cristã, não para aniquilá-la, mas para – parodicamente, corrosivamente – fazê-la falar em tempos novos e não eternos. Roubar desses textos a sua pretensa eternidade é a sua suprema heresia, porque é isto que os despe da aura para considerá-los tão simplesmente discursos. Não seria essa a cambalhota ardilosa que a segunda epígrafe do romance opera com a retomada da frase histórica de Pilatos: “*Quod scripsi, scripsi*”? *O que escrevi, escrevi* será, nesse sentido, menos a ratificação do gesto autoritário de quem se recusa a voltar atrás por ser o detentor do poder, mas sobretudo a denúncia irônica, feita pelo narrador, da ignorância teórica desse sujeito enunciador quanto à própria

² Tradução nossa. No original, em francês: “Comment ne pas se réjouir d'un coup du sort qui vient attribuer à Borges un écrit apocryphe, un de plus dans son histoire ? *Frictions* serait le livre des livres, qui manque à la Bibliothèque de Babel, la théorie générale du livre comme citation”.

fatalidade da linguagem que, uma vez escrita, já não pode fugir às muitas leituras que gerará à sua revelia. No romance de José Saramago a epígrafe resulta em lucro teórico, ao promover, na contramão do que desejara o seu emissor, uma gravíssima reflexão sobre o precário, mas redentor destino da palavra: o que escrevi (e parecia sagrado, intocável), na verdade, a outros caberá ler (sacrilégio, modo de se apoderar o sagrado). Assim é que uma vez escritos, os Evangelhos Sagrados tornaram-se textos, linguagem passível de fazer nascer o apócrifo, o paródico e até o herético, porque a palavra não guarda o selo e o limite do produtor, mas se enriquece sempre com a liberdade do leitor.

Certa vez um outro personagem do mesmo José Saramago colocou em cena uma experiência de angústia autoral diante do desconhecimento do destino do seu livro. O personagem era Luís de Camões e a fatalidade de saber que o que estava escrito já a ele não pertencia ecoa na inquietante questão lançada no final da peça aos futuros leitores d'*Os Lusíadas* numa evidente quebra da “quarta parede” quando o personagem de Camões, na boca da cena (como indica a didascália) pergunta: “Que fareis com este livro?”. Essa pergunta deslocava do produtor para o leitor o eixo inicial que dera título à sua peça – “*Que farei com este livro?*”, fazendo supor as angústias do autor sobre a possibilidade de seu livro vir ou não a ser publicado. A variante final corresponde bem ao que José Saramago – transformado em leitor – faz com o texto bíblico e que não é mais do que denunciar essa fatalidade intrínseca da palavra escrita.

O *Evangelho segundo Jesus Cristo* inicia-se por uma intrigante descrição que logo percebemos ser a da cena da crucificação de Jesus. Primeira inadequação desse inspirado narrador que não começa o seu relato do início, o que equivale a dizer da origem, como o fez Mateus; do nascimento, como preferiu Lucas; do seu anunciador – o Batista – e de um Cristo público, como na escolha de Marcos; ou, para ir mais longe ainda, desde aquilo que seria a própria cosmogonia, o fundamento do mundo: o Verbo criador de onde provém a luz, que é o Cristo, na visão de João. Este novo evangelista parece optar pelo tempo das trevas, da dor, descrevendo o fim da trajetória de Jesus como um painel – que descobrimos ser uma gravura [de Dürer, embora não nomeado] – onde se reúnem praticamente todos os personagens principais da trama que se irá desenrolar. Parte, assim, de uma leitura plástica dos Evangelhos, faz-se texto de “terceira mão”, com as prerrogativas que o distanciamento lhe permite: sabe que o

que vê – a gravura – não é o real, tem os limites próprios da transposição, como o grito que não se ouve na boca aberta do sol, no canto esquerdo de quem olha, porque, afinal, “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (SARAMAGO, 1991, p. 13).

Nenhuma apresentação seria necessária para introduzir esses personagens que a cultura cristã tornou tão conhecidos, não fossem justamente a opção, a liberdade e o poder que a ficção confere ao narrador de contar tudo “de outra maneira”, apoiado justamente na leitura irônica da frase de Pilatos, que vale para a pintura, e igualmente para o seu próprio, texto que tem como referente imediato uma narrativa plástica, que é também “papel e tinta, mais nada”. Compraz-se, pois, o narrador em transsubstanciar imagens em palavras, como a anunciar, como num *incipit* e em esfera reduzida, a leitura que pretende oferecer ao longo do romance.

A descrição da gravura de Dürer ultrapassa de longe a literalidade do conceito de *ekphrasis*, se concebida simplesmente como a transcrição em linguagem verbal de uma apreensão visual, portanto externa, de um objeto plástico. Transforma-se num diálogo que a imagem incita, é bem verdade, mas modalizado aqui, feito de suposições acolá, judicativo quando isso lhe parece convir à sua saga em vias de construção. Inscreve-se, assim, no terreno das múltiplas versões, o terreno sem fim das citações, sejam elas linguísticas ou de qualquer outro conjunto semiológico. Nesse terreno incerto, o Bom Ladrão e o Mau Ladrão parecem ter seus papéis éticos invertidos, apontando o texto para um código de valores que contradiz o discurso canônico do perdão pela conversão, embora tardia:

Por baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore [...] Pela expressão da cara, que é de inspirado sofrimento, e pela direção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom Ladrão. O cabelo, todo aos caracóis, é outro indício que não engana, sabendo-se que anjos e arcanjos assim o usam, e o criminoso arrependido, pelas mostras, já está no caminho de ascender ao mundo das celestiais criaturas (SARAMAGO, 1991, p. 13).

Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser 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 (SARAMAGO, 1991, p. 17).

Também as Marias todas se assemelham na dor, e se uma pecadora entre elas está, também Maria, só o olhar de despedida, que revela a paixão, seria capaz de identificá-la. Em Dürer, já encontra o narrador essa semelhança de todas as Marias; e a Madalena, que se fará no romance Maria de Magdala, já não se conforma ao modelo pré-concebido da ausência de pudor dos seios descobertos e cobiçáveis, mas se cria outra no olhar apaixonado voltado para Jesus, êxtase carnal por um só homem a quem fora fiel desde o princípio, aureolada duplamente, de tal modo que a “irradiante auréola” da paixão é capaz de empalidecer aquela outra que a história lhe concederia ao fazê-la santa:

Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, 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 e reduzindo pensamentos e emoções (SARAMAGO, 1991, p. 16).

Cabe ainda a reflexão – até certo ponto sentenciosa – sobre a semelhança das dores e sofrimentos dos homens, apesar de só a poucos ser dado o timbre do mártir e o prestígio da história contada, única capaz de espalhar por toda a parte os feitos, se é que a ela cabem “engenho e arte”. Com Dürer, o narrador reflete sobre essa seleção ideológica que faz do Cristo no Gólgota não um, entre os muitos crucificados, mas o único, o modelo que apaga todos os outros sofrimentos e condena os demais ao silêncio que a História impõe por considerá-los “crucificados menores”.

Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores (SARAMAGO, 1991, p. 18).

Em Dürer, ainda está o homem da cana com o balde na mão, injustamente condenado pelos discursos religiosos que leram na esponja de vinagre o ato de perversidade e não a última e quase inútil oferta para

saciar a sede do condenado. Em Dürer, enfim, está a tigela negra, que ata as duas pontas da vida, da terra luminosa do nascimento ao sangue que goteja na cruz, tal como dissera o mendigo visitador de Maria: “Do barro ao barro, do pó ao pó, da terra à terra, nada começa que não acabe, nada acaba que não comece” (SARAMAGO, 1991, p. 34).

Este é o princípio que rege a vida – dos homens, de Jesus, da narrativa. Porque também ela é feita de pontas atadas, e a iconografia feita texto do primeiro capítulo guarda indicialmente as surpresas da outra “Crucificação”, situada como convém no último capítulo, também ela nascida de “papel e tinta, mais nada”. Crucificação de um Jesus, personagem de um romance de José Saramago, que, sem pretender competir em veracidade com aquele outro nascido dos textos sagrados, opta pelo desvio, pela profanação, pela transgressão.

A gravura de Dürer torna-se, assim, comprometida com o que se irá ler a seguir, quando exposta à inteligência (*interlegere*) de José Saramago que dela *se apodera*, que a *rouba* como se ela também já tivesse operado a sua própria leitura apócrifa daquilo que antes parecia intocável – *sagrado* – modelar. Num primeiro capítulo que renuncia ao segredo do fim da história, até por ela ser já de domínio público, há como que uma explicitação dos caminhos a seguir, onde não faltaria, aliás, o do tecido paralelo de uma outra história: a que narra a própria construção, os interstícios da narração, ou, em outras palavras, a narração do processo de narrar. Garante-se desse modo, ao lado do discurso intertextual, desconstrutor e paródico que parte do texto bíblico, a existência de uma reflexão autotélica, que encontra nela mesma a matéria da narração.

Quando cessa, pois, esta apresentação em *flash-forward*, bem possível em textos que dão crédito a profecias, a narrativa começa propriamente, como convém, do seu início. Já sabemos que só Lucas e Mateus haviam concedido, no início de seus Evangelhos, um espaço ao nascimento de Jesus. Marcos inicia a narração pelo batismo e João se refere ao nascimento de forma imagética – “o Verbo se fez carne”, como a transcender, também na linguagem, os dados meramente humanos de Jesus. O romance de Saramago, entretanto, escolhe penetrar nesses espaços vazios que têm a ver com o cotidiano de Maria e José, com a vida comunitária, os movimentos de idas e vindas, o alvoroço que determinadas ordens políticas – como o censo – poderiam causar num povo que desde sempre estava marcado por um certo nomadismo, localizando nesses silêncios o seu principal

interesse. O narrador sabe que está partindo de dados conhecidos, de textos largamente lidos, por isso *escolhe* a sua via, porque inteligentemente (*interlegere*) elege, separa para si a sua versão, referindo apenas de passagem aquilo que já foi escrito e que não constitui elemento importante na sua seleção. “Já sabemos ser José carpinteiro de ofício” (SARAMAGO, 1991, p. 29) e, se sobre isso é redundante insistir, opta por uma visão interna do personagem, fala de suas limitações, de sua piedade, de sua medida previsível, de sua impossibilidade de grandes voos.

Cada personagem, na verdade, adquire seu estatuto na ficção, herdando traços referenciais da tradição, mas transgredindo quase sempre o que dele se esperava por referência a esta mesma tradição. O *Evangelho* de José Saramago tem, como os outros, uma escritura datada, o que determina uma forma de olhar, uma forma de ler, uma forma de escrever. De certa maneira toda reescritura é sacrílega. Sacrilégio, pois, é essa leitura do texto modelar, consagrado pelo tempo, pela tradição e pela fé. Sacrilégio que consagra a versão nova que só no espaço da ficção é cabível. Se Pierre Ménard, pela via de Borges, se tivesse querido fazer-se autor de um texto menor, a grande questão da autoria, do espaço sagrado do escritor, da inadequação do plágio que a pós-modernidade tenta pulverizar certamente não atingiriam o efeito desejado. Mas Cervantes é sagrado e o Quixote, a justo título, faz parte do panteão universal. O que Saramago faz é apenas realizar o que o narrador do conto de Borges pretendeu, e se a sua ousadia parece mais vasta é porque a ameaça inquisitorial, com sua sombra desastrosa, surdamente persiste entre nós como a indicar que, nos seus estertores, o poder ainda sonha com a unidade tranquila, as vozes que repetem em uníssono, enquanto o texto novo subverte, vira às avessas e atribui à história e aos personagens uma atualidade que os distancia da aura.

Mesmo marginalizada pelo discurso patriarcal do judaísmo que o romance denuncia – recordemos a alusão à prece de José: “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” (SARAMAGO, 1991, p. 27) –, Maria tem a experiência de uma maternidade feita através do corpo e o acesso a segredos transcendentais que só a ela cabem e que lhe dão – mesmo em situação inquisitorial – o espaço do centro, sempre roubado às mulheres. Ela viola o modelo da obediência e

negocia com o demoníaco. A ela cabe uma parte do segredo que nenhuma força de homem consegue arrebatara. Ela teme, mas sabe desse anjo-diabólico, como a intuir que o paradoxo não existe, que ele é tão simplesmente uma convivência de contrários. Maria – pessoa de livro – sabe, não por Deus, mas por si só, sabe em solidão, que esse anjo não é redentor nem faz dela a cheia de graças, e deixa com que lhe pese até mesmo, vagamente, a ideia de uma suposta traição: anjo, mendigo, pastor, gigante são as mil formas que a ficção cria para aquele que a ortodoxia lera sempre como o enviado do bem. Que sejam agora o mal, nada o confirma. Eles constituem tão somente o indefinido, pois nessa ficção de tempos novos é o ambíguo que assombra, aquilo que escapa à totalidade, aquilo que não se reduz ao modelo e que, positivo ou negativo, se insere para além de uma chave de previsibilidades. Deus e Diabo são, afinal, complementares, indissociáveis, trilhando caminhos diversos, mas não necessariamente opostos: um de cada lado na mesma barca, ambos donos do destino, ambos símbolos do poder, um necessário à existência do outro.

Sacrílego, pois, é sem dúvida este texto que se dispõe a ler o sagrado e a consagrar uma nova forma de apreendê-lo. Sacrílego porque não inventa uma outra história que iluminasse os mistérios das dores e do destino dos homens. Sacrílego porque repete em diferença a mesma história, os mesmos personagens, as mesmas passagens, que se transfiguram aos nossos olhos bastando que a eles se ofereça, simplesmente, uma nova forma de olhar. E aí não nos cansaríamos de enumerar um José que morre atormentado pela culpa de omissão e egoísmo pela matança dos inocentes, quando o texto surpreende por colocar em pauta uma questão obliterada pelo discurso religioso, que valoriza tão somente a bênção que permitiu ao Cristo ter escapado à morte, silenciando a dor da morte das outras crianças de Belém; ou de encontrar uma Madalena, também no nome transfigurada em Maria de Magdala, que de pecadora perdoada se converte em amante para sempre abençoada, esteio afetivo, força moral e apoio infalível a um Jesus em busca de uma identidade humana que lhe é roubada; ou de surpreender, ao lado do mesmo Pedro que trai, um Judas que compreende, único discípulo, aliás, a se dispor ao pacto definitivo que poderia ter alterado o percurso da humanidade, o único que comunga com esse Jesus que se recusa a ser instrumento de um Deus ávido de poder e cego para as desgraças humanas.

Com *Evangelho segundo Jesus Cristo* temos, enfim, a sacração do humano. Não para cair na armadilha da simples inversão, porque o

deslocamento do olhar para o humano desabsolutiza o centro que o divino quereria imutável. Aliás, em termos ideológicos, a tentativa de vencer a divindade é evidentemente inócua, porque o poder não se deixa vencer e se impõe, ainda uma vez, pela palavra mitificada que revela, traidoramente, no momento da morte, a identidade do Crucificado: “Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência” (SARAMAGO, 1991, p. 444).

A cambalhota vitoriosa não se faz, pois, através da alteração do projeto cristão porque este já estava historicamente imposto; ela só é possível na trama ficcional, no ato voluntário de desleitura do discurso oficial, no desvelamento da violenta manipulação do poder através da palavra, o que acaba, evidentemente, por desagregar a autoridade de qualquer texto, seja ele o Evangelho, o Corão, as constituições, enfim qualquer discurso que se constitua como doxa. Contra ela, só a paródia se torna corrosiva. Contra a palavra conhecida do poder do Pai só o lamento invertido do Filho poderia ainda denunciar a falácia de um poder que se institui pela crença na infalibilidade, na inalterabilidade, na eternidade da palavra. “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (SARAMAGO, 1991, p. 444) é a concretização de que não há o eterno e o imutável, e que, em matéria de linguagem a pretensa adequação ao real é uma sedução perigosa: o discurso é sempre uma forma de poder. A consagração deste romance é, talvez, a da multiplicidade que a ficção oferece, a da possibilidade de combate à esclerose, ao acomodamento, ao estereótipo, ao consenso, ao espírito majoritário. A consagração deste texto e o seu supremo sacrilégio é aquilo que Barthes definiu como literatura: trapaça salutar, esquiva, logro magnífico, língua fora do poder (BARTHES, [s.d.] p.16).

REFERÊNCIAS

- BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- Bíblia de Jerusalém*. Rio de Janeiro: Paulus Editora, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. David Arriguci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

GRÜNHAGEM, Sara. *A cor dos cabelos de Deus*. Tese de Doutorado apresentada na Sorbonne em 2021.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Círculo de leitores, 1991.

SARAMAGO, José. *O Ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.


Recebido em 21 de março de 2022

Aprovado em 09 de abril de 2022

Teresa Cristina Cerdeira

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Université de Toulouse II – Le Mirail. Professora titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pesquisadora 1A do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Contato: teresacerdeira@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0002-5624-5475>

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