

AUTORIA, ALTERIDADE E AUTORIDADE NO *EVANGELHO DE SARAMAGO*¹

Mônica Peres²

RESUMO: Este trabalho pretende apresentar um exame sobre autoria, alteridade e autoridade em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. Diferentemente de outros autores do século XX, Saramago afirma uma visão de mundo através de sua obra. Isso resulta na importância que ele confere ao outro, assim como às figuras relacionadas ao poder que ele critica.

PALAVRAS-CHAVE: autor, alteridade, autoridade, poder, Saramago.

ABSTRACT: This paper intends to present an examination on authorship, alterity and authority in *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, by José Saramago. Differently from distinct twentieth century's writers, Saramago asserts a world view through his writings. It results in the importance he confers on the other, as well as the power-related figures he criticizes.

KEY WORDS: author, alterity, authority, power, Saramago

AUTORIA

Atrever-me-ei mesmo a dizer que muitas teorizações que nos rodeiam, quantas delas belas e inteligentes, acabam, mesmo não sendo esse o seu objectivo, por se constituir como escapatórias intelectuais, maneiras diversas de esconder, aos nossos próprios olhos, a má consciência e o mal-estar profundo de um grupo de pessoas – nós, os escritores – que depois de terem presumido, durante muito tempo, de serem o farol da humanidade, acrescentam agora, à irredutível escuridão do acto criador (sabíeis que escrevemos no escuro?), as trevas da renúncia e da abdicação cívica.

Entendemos como normal que, depois da sua morte, o escritor seja julgado segundo aquilo que fez. Mas, enquanto ele aí está, presente, vivo, permiti que vos diga que temos também o direito de julgá-lo segundo o que é. (SARAMAGO: 2006³)

Em conferência intitulada *Entre o narrador onisciente e o monólogo interior: deveremos voltar ao autor?* José Saramago reflete sobre seu modo de contar histórias, e sobre a natureza do narrador que elege em seu discurso ficcional. Acerca de sua voz narrativa, diz o autor que ela veicula o que ele crê ser “finalmente, e em todos os casos e circunstâncias, o simples pensamento do autor que sou, desta pessoa que sou, do seu

¹ Este texto resulta de reflexões e questionamentos suscitados pelo curso de Pós-Graduação *A Crise de Autoridade na Literatura Portuguesa no Século XX*, ministrado no segundo semestre de 2009 pela Prof^a. Dr. Lilian Jacoto, a quem aqui agradecemos.

² Mestranda em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP.

³ Os textos proferidos em conferências encontram-se no site da Fundação José Saramago; nem todos trazem data.

pensamento próprio ou, ai de mim, o pensamento de tantas outras, por mim tomado para satisfação das minhas necessidades de narrador.” (*Idem*)

Esse texto ajuda a marcar sua posição distinta em relação ao “apagamento” ou “desaparecimento” do autor que Foucault assinala em seu *O que é o autor?* (2002). Porém afirmar que o romancista português escapa à tendência do apagamento seria, provavelmente, uma redução. Isso porque, como descreve Barthes a propósito da “escritura bem comportada dos revolucionários”,

os escritores comunistas são os únicos a manter, imperturbavelmente, uma escritura burguesa que os próprios escritores burgueses condenaram há muito tempo, no momento exato em que a sentiram comprometida com as imposturas de sua própria ideologia, ou seja, no momento exato em que o marxismo se viu justificado (BARTHES, 1971, p. 86)

A consideração é até pertinente, mas não esgota a obra. Por mais que o posicionamento pessoal esteja claro em sua maneira de ser escritor, o autor evita o apelo do discurso panfletário:

Eu não separo a condição do escritor da do cidadão, embora separe, sim, a condição do escritor da de militante político. Isso separo. Mas há que considerar aqui uma outra questão: é certo que as pessoas me conhecem como escritor; mas também há com certeza muitas pessoas que, independentemente da maior ou menor importância que elas reconheçam na obra literária que faço, entendem talvez (é uma hipótese) que aquilo que digo como cidadão comum e interessado é importante para essas mesmas pessoas. Embora eu saiba que é o escritor que transporta às costas a possibilidade de ser esta voz. (REIS, 1998, p.38)

De fato, o narrador predominante em sua prosa ocupa um espaço ficcional em muitos sentidos correspondente à própria pessoa de Saramago no mundo real, e nos lembra disso insistentemente, sobretudo nas inúmeras digressões que seus romances emprestam ao gênero do ensaio.

Uma das marcas observadas nas digressões de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é a consciência do narrador – que vai além da onisciência sobre o enredo narrado porque se refere a eventos ocorridos séculos posteriores aos primórdios da era Cristã. Ele cita Lacan e Jung, entre outros; como autor intruso, faz trocadilho com o nome do poeta Fernando Pessoa em meio à cena da barca:

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,

Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças. (SARAMAGO, 1999, p. 389-90) ⁴

Saramago se utiliza das digressões do narrador para cunhar sua crítica. Em seus comentários, misturam-se as impressões sobre o fato narrado de um ponto de vista mais próximo das personagens, incluindo o uso de discurso indireto livre e uma revisão crítica a partir do ponto de vista histórico do século XX. Enquanto as impressões cumprem principalmente a função de aproximar leitores da intimidade do contado e conferir verossimilhança à matéria narrada, a revisão crítica parece satisfazer a necessidade que impele o autor ao (re)contar: desmontar incongruências das tradições, conferir dimensão humana a seres mitificados, revelar a anacronia de certas convicções.

Esse jogo de aproximação e distanciamento da ação, remete o narrador a um tipo de onisciência “divina” sobre a história, fato comentado pelo próprio autor intruso: “nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de ser” (SARAMAGO, 1999, p.239).

O narrador, mesmo quando não participa diretamente dos acontecimentos narrados – a referência a Pessoa, ouvida pelas personagens à barca, é expediente menos comum –, está sempre presente no discurso emitindo suas opiniões. Ele se coloca na época da redação do texto e faz questão de aproximar os fatos históricos do olhar do presente, deixando claro que sua postura crítica está embasada na distância temporal:

Teria assim sido na idade do ouro, quando o lobo, para não ter de matar o cordeiro, se alimentava de ervas bravas, mas esta idade é dura e de ferro, o tempo dos milagres, ou já passou, ou ainda está para chegar, além disso, milagre, milagre mesmo, por mais que nos digam, não é boa coisa, se é preciso torcer a lógica e a razão própria das coisas para torná-las melhores. (SARAMAGO, 1999, p. 77)

Para o escritor, o narrador é a voz do autor (que contém a de outros), carrega sua ideologia, suas considerações sobre o mundo que cria e que reflete, de formas diversas, o mundo em que vive. A máscara ficcional é assumida como moldada à face. E a intrusão não ocorre apenas em nível semântico, mas também na estrutura. A linearidade narrativa rompe-se, com frequência, para dar espaço a um humor sutil:

... 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,

⁴ As citações sem outra referência além da página são extraídas de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago.

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 depois emendou a mão. (SARAMAGO, 1999, p. 127)

Não por acaso, o *Manual de pintura e caligrafia* se distingue bastante dos romances que o seguiriam: é contado por um narrador em primeira pessoa. Mostra o encontro da pessoa (ele) com o escritor (que há nele), uma espécie de revelação, o momento em que o homem descobre a necessidade da escrever e cede a ela. Aqui o narrador-personagem é uma figura que escreve ‘por si’ e assume a função da escrita como busca de compreensão, primeiramente, de si mesmo; busca esta que resultará um novo homem – o escritor:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registrado o rosto que ainda é, e se apontássemos as primeiras feições do que nasce. (SARAMAGO, 1977, p. 308)

Depois de oscilar, segundo o narrador do *Manual*, entre gêneros (diário, manual, ensaio) até encontrar modo adequado de exprimir-se, o escritor está formado – o quanto se possa completar o que por natureza é processo, construção. A partir daí, o foco se desloca e se mantém basicamente o mesmo na condução das narrativas seguintes. Trata-se de uma terceira pessoa do discurso, porque conta histórias de outras personagens; mas invariavelmente corresponde à primeira instância do contar, à pessoa que (re)cria o contado; de certa forma, pessoa primeira do discurso: o enunciador.

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. (...) Se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume. (SARAMAGO, 1977, p.67)

O narrador ‘exterior’ é limitado: de um lado, à sua condição histórica, filiando-se a aspectos de uma tradição e opondo-se a outros; de outro lado, à sua condição externa à *mimese*, ao enredo. Porém é mais livre para transitar entre espaços (exteriores e interiores às personagens), tempos, e entre os discursos presentes nos comentários que se tornam seu distintivo estilístico. Saramago, portanto, é um autor que, muito mais do que se apaga, explicitamente se afirma em sua obra.

ALTERIDADE

A problemática da identidade (só possível no espelho do outro), é recorrente na obra saramaguiana. *O Homem duplicado* é, talvez, o maior exemplo desse fato. Está também na trilogia involuntária: *Ensaio sobre a cegueira*, em que as personagens não recebem nome e se (re)descobrem em uma situação-limite, *Todos os nomes*, cujo tema da busca de identidade às avessas se amalgama à procura do outro, e *A Caverna*, cuja crise de identidade também é a do modelo econômico. A investigação da identidade do país e do povo aparece em *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa* e *Jangada de pedra*; e pessoal, nas matrizes das origens familiares, em *Levantado do chão*.

No *Manual de pintura e caligrafia*, paralelamente ao reconhecimento do outro, o narrador explicitamente empreende o reconhecimento de si. “É como se (já o disse atrás por outras palavras) se estabelecesse entre o pintor e o modelo uma cumplicidade para a destruição do retrato.” (SARAMAGO, 1977, p. 6). No outro e na busca por captar o outro é que se realiza a empresa do autoconhecimento. A transição de pintor para o escritor é aqui relevante porque corresponde à passagem de uma linguagem que ‘apaga’ o artista – ele pinta por encomenda – a uma que o afirma.

A linguagem escrita experimentada pelo pintor possibilita a ousadia da liberdade de criação; comporá, de certa forma, o segundo retrato de S.⁵, este espontâneo, fruto de uma necessidade interna do artista. Mas o segundo retrato retratará a quem? Segundo o narrador, “este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração. Mas código e decifração de quê? Dos factos e da personalidade de S., ou de mim próprio?” (Idem, p. 36).

O mesmo narrador enfatiza o caráter autobiográfico da ficção. “Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo, mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais.” (Idem, p.46). Percebemos neste trecho o estabelecimento de uma triangulação: pintor, retrato, valor do artista; que na verdade é dupla e explicita a relação íntima entre o autor e o outro: pintor/autor, retrato/outro, valor do artista/obra artística, cultural e, como tal, ato político.

No caso do *Evangelho*, o *leitmotiv* se assenta na identidade de toda uma cultura, pois o mito que recria é um dos fundamentos do mundo ocidental. No interior da

⁵ ‘S.’: personagem retratado pelo pintor-narrador em *Manual de pintura e caligrafia*.

narrativa, identidade e alteridade estão absolutamente imbricadas em praticamente todas as tensões entre personagens. Primeiro porque a própria trama resulta do fato de o protagonista Jesus ser filho de um deus. Além disso, diversas revelações no decorrer da narrativa ressaltarão a questão da identidade.

O mendigo faz as vezes do anjo da Anunciação e é um dos três pastores que visitam Jesus logo após o nascimento; também acompanha o amadurecimento do protagonista junto ao rebanho e, na cena da barca, revela-se Lúcifer, que é ainda a outra metade de Deus.

Já este se revela pai de Jesus e impõe suas vontades. Mas apesar de sua condição divina, precisa agradar aos homens para não ser tão só, o que o conduzirá ao plano em que o protagonista representará, como vítima, o papel do ‘deus imolado’⁶.

Jesus percorre um processo de iniciação após herdar o sonho de José, e com ele a culpa, ao conhecer a origem do sonho – o episódio do massacre dos inocentes⁷. Fica sob orientação de Pastor e dele recebe sua principal lição – confrontada por imposição de Deus. Pastor lhe dissera que o jovem nunca se ocuparia de nada mais importante em sua vida do que cuidar do rebanho. Quando o jovem entrega a ovelha como oferenda, o mentor expulsa-o de sua companhia declarando que ele não aprendera nada.

Se, apoiando-nos na tradição⁸, tomarmos o rebanho como metáfora da sociedade humana, e o pastor por seu rei ou líder, é lícito entender que Pastor esperava que o aprendiz seguisse o seu modelo de liderança: ele apenas cuidava do rebanho, não o explorava, não usurpava esse poder; não sacrificava as ovelhas. Esperava que o jovem se negasse ao ritual do sacrifício. A transgressão aqui – dizer não para Deus quando este pede a ovelha – fazia-se absolutamente necessária para que a liderança de Jesus se exercesse num parâmetro realmente novo de relação entre comunidade e seu líder.

Ora, na doutrina cristã, a boa nova representada por Cristo é o novo pacto entre deus e os homens, o que iniciaria um reino de comunhão e compaixão.

No romance, o episódio que marca o fim dessa parte iniciatória do protagonista sugere que o pacto é alicerçado sobre a velha ordem. Em vez de compaixão, sangue

⁶ Como observado por Frye, o parentesco maior de Cristo na mitologia grega é provavelmente Prometeu, filho de um deus. Podemos pensar no *pharmakós* – homem sacrificado, nos rituais de purificação.

⁷ Cabe notar que o caráter trágico de sua condição é assim reforçado: o herói é excluído de sua comunidade já no nascimento; seus pares todos foram assassinados; o que seria privilégio, escapar ao massacre, converte-se em angústia; em termos judaico-cristãos, numa versão do pecado original.

⁸ Arendt (1992, p.148) comenta que essa tradição remonta a Platão. Frye (1989, p. 142-5) assinala a mesma tradição aproveitada no contexto cristão no capítulo em que trata da teoria dos mitos.

derramado. Em vez da comunhão entre líder e liderados, sacrifício da parte mais fraca. O pacto converte-se em perpetuação do *status quo*. A nova lei, como a antiga, continuaria a exigir sacrifício – sacrifício humano.

O episódio da ovelha marca, portanto, o momento em que o ‘herói’ sela seu próprio destino, sela a ‘nova’ aliança nessa versão do mito. – Cumpre notar que de certa forma a História legitima a perspectiva deste evangelho, em que o novo pacto não alcançaria seu intento de comunhão entre os homens, uma vez que os eventos sangrentos que dele resultariam, citados na cena da barca, são históricos.

A ovelha é um duplo de Jesus, espelha-o, simboliza ele mesmo e o outro – de quem ele deve cuidar, por quem é responsável. Ora, Jesus fora poupado do massacre para depois ser crucificado; assim como a ovelha é salva para ser sacrificada no deserto.

Dessas implicações, percebemos a responsabilidade sobre o outro, a importância do cuidado com o outro para a construção de quem somos e do mundo que construímos, segundo a ótica deste evangelho. O autor parece resguardar, assim, o que é de capital importância na ideologia cristã: a solidariedade, o amor, o respeito ao próximo, enquanto aponta, por outro lado, toda a crueldade resultante da doutrina manipulada na prática, comandada por líderes que ‘não entenderam nada’ do que ela significa.

Aqui a flecha é direta em direção ao catolicismo, maior autoridade religiosa, porta-voz, detentora e guardiã autoritária, e por séculos exclusiva, dessa doutrina. É como se a primeira parte do mandamento que sintetiza a doutrina cristã: “Amar a Deus sobre todas as coisas” (Deus aqui ampliado: o mito e seus representantes terrenos), impedisse a segunda: “e a teu próximo como a ti mesmo”.

Pastor ainda diz: “há duas maneiras de perder-se a vida, uma pelo martírio, outra pela renúncia” (SARAMAGO, 1999, p. 387). É uma síntese do que o narrador mais critica na postura servil do homem, submisso a postulados equivocados, obsoletos e sem sentido. Perdendo-se o outro; perde-se a si mesmo.

Após a expulsão do rebanho, a trajetória do herói segue, e ele se (re)conhece no encontro com Maria de Magdala, em cujo amor ele agora consegue aproveitar a lição de Pastor – deixa-se cuidar por ela e cuida dela, e o amor carnal e espiritual deles, mais que idealizado, é sacralizado. Ele também se identifica com os amigos pescadores, com quem divide, mesmo que por pouco tempo, a experiência da solidariedade de fato.

Jesus passa por outras oposições com elementos representativos da tradição⁹ na construção de seu caráter: os estudiosos da lei, os que pretendem apedrejar a mulher, os mercadores do templo, sua mãe, e finalmente Deus, com quem a oposição mais fortemente se declara. Primeiro, na barca, tenta desfazer o pacto que selara no deserto, depois intenciona lograr o plano divino. O encontro com o imponderável, com o mágico e mítico, com o poder e com o futuro lhe dá maior consciência de si e do mundo; porém o desfecho em que acaba por realizar o plano divino e sucumbir a ele, em ironia trágica, faz suspeitar que parte dessa consciência é ilusão.

Considerando as condições a que a personagem está sujeita, numa perspectiva dialético-materialista, poderemos arriscar dizer que o Jesus de Saramago é resultado da tradição (José), da ambição pelo poder (Deus), e do desejo de liberdade, só possível pela transgressão da velha ordem (Pastor). – O que equivale dizer que sua identidade é construída, sobretudo, das relações com os outros, sobre esses alicerces.

AUTORIDADE

Vimos que a nova doutrina nesta obra se mostra revolucionária apenas na aparência, pois se assenta nos velhos princípios envolvidos no ritual do sacrifício. Também comentamos por outras palavras que a ‘nova ordem’, fixada com a canonização do Novo Testamento, não cumpriria seu intento; tanto que usaria e abusaria da força e da coerção¹⁰.

É nítido que o autor aqui comentado se preocupa com o relacionamento entre as autoridades contemporâneas, as estruturas de poder e a liberdade. Segundo seu evangelho, haveria possibilidade de resgatar a autoridade religiosa ou espiritual? Ou – tema constante na pauta do escritor – a legitimidade política?

O que se manifesta no romance é uma espécie de utopia ou desejo manifesto de transgressão para um movimento revolucionário, representado principalmente no discurso de Pastor. Como Pastor também é Lúcifer, e na trama subordina-se às decisões de Deus, o movimento não se completa.

⁹ Cumpre observar que naquele tempo, entre os judeus, religião e tradição eram praticamente indiferenciados: a lei dos homens era a lei de Deus e as interpretações desta; e a liderança política interna também. Todos os aspectos da vida era regidos pela doutrina religiosa. Apenas havia um governo externo, este, sim, distinto, porque pertencente à cultura que os dominava então, o Império Romano. Logo, a fonte de autoridade, reconhecida como tal, era única.

¹⁰ Baseada no medo de uma punição pós-vida, o inferno, alegoria inspirada no mito platônico – ver, por exemplo, Arendt, 1992, p.151.

Instituições ligadas ao poder, à religião e à tradição recebem do autor português acentuada revisão crítica¹¹.

Ao final do capítulo 14, por exemplo, um diálogo enfatiza a contradição das leis que recriminam o sexo com os animais, mas permitem que eles sejam maltratados: “O teu Deus é o único guarda duma prisão onde o único preso é o teu Deus” (SARAMAGO, 1999, p. 237). Deus representa facetas humanas e a Igreja. O rebanho representa os homens, sobretudo os menos favorecidos. O trecho pode ser visto como uma crítica à castidade exigida pela Igreja Católica (o que remonta a Herculano); a prisão seria a instituição, e os guardas, que negam a naturalidade e a necessidade do sexo, os que a integram: o clero, também seus únicos prisioneiros, uma vez que a castidade é exigida apenas ao clero, não aos demais seguidores, os fiéis.

A fala de Pastor, ao final da cena, é carregada de ironia: “ouvide o que nos vem ensinar este sábio rapaz, que não é lícito fornicar-vos, Deus não o permite, podeis estar tranquilas, mas tosquiar-vos, sim, maltratar-vos, sim, matar-vos, sim, e comer-vos, pois para isso vos criou a sua lei e vos mantém a sua providência.” (*Idem*, p. 238) E remete à contradição de uma entidade que condena e reprime o sexo — sobretudo quando ausente a intenção de procriar, embora já tenha apoiado, e mesmo conduzido: exploração (“tosquiar-vos”), opressão (“maltratar-vos”), guerras (“matar-vos”), perseguição e aniquilamento de grupos divergentes (“comer-vos”).

Porém não só a autoridade católica é confrontada nesta obra. A autoridade religiosa judaica já aparece pintada com cores esdrúxulas antes mesmo que Jesus ocupe o primeiro plano da ação – a descrição sinestésica do templo de Jerusalém reforçando a prática do holocausto (condenada por Pastor) é particularmente impressionante. Cabe lembrar a matriz reelaborada no mito de Jesus, pertencente ao Velho Testamento, no livro de Gênesis: trata-se da passagem do sacrifício de Isaac, citado diversas vezes, e reelaborado no episódio da ovelha e citado em diversas passagens. É certo que o Deus da nova aliança leva ao cabo o sacrifício de Jesus (e dos homens) enquanto o da velha poupa Isaac após confirmar a fé de Abraão, e por isso a nova religião é mais identificada com a guerra no romance. Mas também é certo que a autoridade judaica chega a ser ridicularizada, desde o início, quando os sacerdotes não sabem o que fazer

¹¹ Hannah Arendt, em *O que é autoridade?* (1992, p. 130), afirma que a perda de autoridade é a etapa final de um processo que colocou em cheque a religião e a tradição, e essa perda tornou-se evento de primeira grandeza por ameaçar a memória e abalar a fé.

com a tigela recebida por Maria, esposa de José. E que as leis, base da doutrina e da autoridade judaica, são discutidas e confrontadas na obra.

No capítulo 13, Jesus presencia um debate entre anciãos, escribas e homens que lhes perguntavam sobre a Lei¹². A primeira discussão gira em torno da contradição entre a proteção de Deus prometida aos israelitas, através de Moisés no Sinai, e a complacência do povo, principalmente dos sacerdotes, diante do governo romano: “a passividade do Templo perante o poder de Roma” (*Idem*, p. 208). O final da discussão aponta para seu aspecto funcional na narrativa: “Então, o homem é livre, Sim, para poder ser castigado” (*Idem*, p. 209). Percebamos como a ideia contida na expressão “livre-arbítrio”, e defendida por judeus e cristãos, é confrontada com os escritos sagrados, resultando em certa contradição.

A segunda discussão configura outra revisão crítica. Trata-se da conquista de Israel: “A terra foi-nos prometida, mas tinha de ser conquistada, não a comprámos nem nos foi oferecida” (*Idem*, p. 210). Saramago parece aludir à posição dura adotada pelo Estado de Israel, à época de escrita do romance, em relação aos árabes, na questão da Palestina, que já vitimou milhares de cidadãos, de ambos os lados: “Agora vais dizer-me, segundo o que te aconselhem as tuas luzes, se, chegando nós um dia a ser poderosos, permitirá o Senhor que oprimamos os estrangeiros que o mesmo Senhor mandou amar” (*Idem, Ibidem*), pergunta o segundo homem no debate do Templo. E depois que o escriba afirma que o Senhor quererá tudo quanto for bom para Israel, o homem insiste: “Mesmo que seja não amar a quem se devia” (*Idem, Ibidem*). A palavra final, em resposta à citação ¹³: “Não violarás o direito do estrangeiro, palavra do Senhor” (*Idem, Ibidem*), aponta para a arbitrariedade do poder: “Quando o estrangeiro o tiver e lho reconhecamos” (*Idem Ibidem*).

Afora a tradição judaica e a igreja católica, é possível perceber, ainda, a autoridade familiar questionada. A acusação que Jesus atira sobre Maria reflete a não-aceitação da autoridade paterna na decisão de salvar o filho. É uma crise de consciência, mas também de gerações – ele diverge da decisão do pai, o que inaugura uma espécie de contestação dessa autoridade.

¹² A Lei judaica compreende a Torá (Pentateuco — cinco primeiros livros dos Escritos Sagrados: Gênesis, Êxodus, Levítico, Números, Deuteronômio) mais a tradição oral: Talmud.

¹³ Fontes: Êxodo 22,21: “Ao estrangeiro não maltratarás, nem o oprimirás; pois vós fostes estrangeiros na terra do Egito”; e ainda 23, 9; Levítico 19, 33-4; Deuteronômio 24, 17; 27, 19.

Parece que resta às personagens que representam os homens comuns, simples ou marginalizados, a legitimidade da ação solidária: Maria de Magdala, amigos e seguidores de Jesus, além dele mesmo na sua relação com essas personagens. Dentro da hierarquia religiosa, a autoridade não se sustenta na perspectiva do romance, uma vez que contradiz na prática o principal fundamento de sua doutrina. Nem as autoridades das outras instituições. O protagonista se opõe a Deus, aos pais, aos sacerdotes e escribas, aos ricos mercadores, e aos chefes políticos.

DEUS E OS PODEROSOS

O traçado que Saramago cria dos poderosos beira a caricatura, mas não se resume a ela¹⁴. Herodes é atormentado pelos pesadelos com o profeta Miquéias, e o tormento não é exatamente uma justificativa, mas é o que impele a personagem ao banho de sangue que realiza, determinando inclusive a morte dos próprios filhos, estrangulados.

Deus também é um tirano quase caricatural sob a tinta do autor, mas vive um momento tomado de tristeza profunda. Ele quer ampliar seus domínios, mas essa sede de poder nasce de uma solidão imensa, eterna e muito triste. Eis o que lhe confere dimensão humana, o traço que o humaniza é a solidão¹⁵:

Quem me deixa, procura-me, E se não te encontra, a culpa, já se sabe, é do Diabo, Não, disso não é ele culpado, a culpa tenho-a eu, que não alcanço a chegar onde me buscam, estas palavras proferiu-as Deus com uma pungente e inesperada tristeza, como se de repente tivesse descoberto limites ao seu poder. Jesus disse, Continua, Outros há, recomeçou lentamente Deus, que se retiram para descampados agrestes e fazem, em grutas e cavernas, na companhia dos bichos, vida solitária, outros que se deixam emparedar, outros que sobem as altas colunas e ali vivem anos e anos a fio, outros, a voz diminuiu, esmoreceu ... (SARAMAGO, 1999, p. 386-7)

Ou seja, o ‘onipotente’ tem limitações – como os homens. Ele chega mesmo a se compadecer humanamente de Jesus:

... não atrases mais o meu tempo de começar a morrer, Começaste a morrer desde que nasceste, Assim é, mas agora irei mais depressa. Deus olhou Jesus com uma expressão que, em pessoa, diríamos ter

¹⁴ Em *Memorial do convento*, se D. João é megalômano, por outro lado, acalenta um sonho quase infantil que o revela carente; o autor livra-nos da ótica maniqueísta, pelo menos a atenua, ao revelar o lado frágil e ingênuo do soberano.

¹⁵ É o aspecto que gera sua *hýbris* – ou toda sua desmedida – que lhe atribui a falha trágica e o move à ação.

sido de um súbito respeito, todo o seu modo e ser se humanizou (SARAMAGO, 1999, p. 378)

Se de um lado, Saramago é um crítico feroz do poder, tenta, por outro lado, compreender, humanamente, o que leva um poderoso ao limite extremo da crueldade.

Parece haver, portanto, no *Evangelho* ainda um pequeno espaço para acreditar no homem, acreditar numa sociedade em que ‘deuses’ ou poderosos não suprimam das minorias liberdade suficiente para existirem em harmonia, ou que ao menos não retirem ao ser humano essa utopia.

Tentei destruir este homem quando o pintava, e descobri que não sei destruir. Escrever, não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços. (SARAMAGO, 1977, p. 12)

BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, Hannah. O que é autoridade. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. Trad.: Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. Trad.: Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BÍBLIA SAGRADA*. Coord. e Trad.: João Ferreira Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil., 1993.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad.: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Veja: Lisboa, 2002.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Editorial Caminho: Lisboa, 1998.
- SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Edição Moraes, 1977.
- _____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- _____. *Entre o Narrador Omnisciente e o Monólogo Interior: Deveremos Voltar ao Autor?* 2006: em www.josesaramago.org