

AS PORTAS DE ABERTURA DO EVANGELHO SEGUNDO SARAMAGO*

CONCEIÇÃO FLORES

Nas tradições judaicas e cristãs, a importância da porta é imensa, porquanto é ela que dá acesso à revelação.

Chevalier

Em 1999, defendi a dissertação de mestrado intitulada *Do mito ao romance: uma leitura de O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicada em 2000 pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), cuja edição se encontra esgotada há muito. Passados 20 anos, volto ao *Evangelho*, livro que foi fundamental na minha vida. Sou oriunda de uma família portuguesa profundamente católica, na qual se cumpriam todos os rituais preconizados pela Igreja. Sobre mim, pesou, durante muitos anos, uma ditadura religiosa que me afastou da religião. Quando decidi fazer o mestrado sobre o *Evangelho* de Saramago, obra polêmica, censurada pelo governo português¹, buscava uma outra visão dos textos bíblicos. Não foi fácil. Enfrentei na UFRN o preconceito de alguns professores que consideravam que o autor não tinha fortuna crítica e não devia ser estudado. Persisti com o apoio do meu orientador, o Professor Eduardo de Assis Duarte, e quando, em 1998, Saramago recebeu o Nobel, senti-me com ele “levantado(s) do chão”. O *Evangelho* da discordia, para mim, foi um percurso catártico que me permitiu uma reconciliação religiosa.

A *Bíblia* sempre me seduziu, mas nunca tive um interlocutor inteligente. Os que houve sempre contribuíram para me afastar. Foi a interlocução estabelecida com

O Evangelho segundo Jesus Cristo e as pesquisas realizadas que me permitiram um novo olhar, um olhar para um Jesus humano.

A nossa leitura desse romance se inicia pelo título do livro, porta de entrada privilegiada, pois, juntamente com o nome do autor, é um ícone que anuncia o que será revelado na leitura. A ambivalência do título, denotação e conotação, corresponde aos propósitos a que o autor se propõe (COMPAGNON, 1996, p. 71-3). O livro em questão chama-se *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, foi publicado em 1991, quase dois mil anos após a morte de Jesus e tem como subtítulo “romance”, classificação, de certa forma, desnecessária, pois, de antemão, sabe-se que José Saramago é um autor de ficção. Mas, para que não restem dúvidas aos leitores, logo abaixo do título está escrito “romance”, ou seja, a leitura a usufruir não é religiosa, é ficcional². Como diria Barthes, o que nos aguarda é uma “trapaça salutar” (1992, p. 16).

O título, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, indica que iremos ler uma narrativa “segundo Jesus Cristo”. Esse primeiro contato far-nos-ia supor que o narrador seria o próprio Jesus. Ledo engano, pois o narrador das quatrocentos e quarenta e cinco páginas do romance, apesar de ser de primeira pessoa, é um narrador plural, “nós”, ou seja, este narrador apropria-se das vozes dos que, *in illo tempore*, relataram os fatos ocorridos, dá voz ao Jesus ficcional, arrastando também o leitor como cúmplice dos fatos narrados e o que iremos ter é um Jesus feito personagem, a quem se deu o direito de repensar os evangelhos que, em seu nome, foram escritos.

A esse Jesus feito de papel e tinta, ficcional, dá-se vez e voz, cabendo ao narrador o papel de transcriptor desse Jesus recriado. A paródia instala-se logo no título, pois “segundo” não sinaliza a autoria ficcional anunciada, mas a óptica da narrativa, o que inaugura o ardil de fazer coincidir, pela primeira vez, a verdade do narrador com a visão do próprio Jesus.³ A ficção de Saramago recupera um Jesus visto de dentro, um Jesus homem, que ama e sofre, como todos os mortais, submetido à tirania de um deus ávido de poder, estabelecendo um diálogo com o Jesus bíblico (SILVA, 1995, p. 722).

A abertura do romance se dá com duas epígrafes retiradas da *Bíblia*. A epígrafe é a citação por excelência, um sinal de valor complexo, já que funciona tanto como símbolo, estabelecendo relações com outro texto, tanto como índice, revelando a relação com outro autor, que desempenha o papel de doador, mas, acima de tudo, é mais um ícone, outra entrada privilegiada na enunciação. É desse posto avançado que o autor mostra as cartas. Como um prelúdio, a epígrafe é uma introdução à enunciação, representando o livro e as intenções autorais. Decisiva e solene, respaldada em autoridade alheia, ela é “uma confissão de fé” autoral, pois é sobre essa base que o texto começa a adquirir vida. É a “alfinetada” inicial que introduz o texto, cavando um fosso entre o que é citado e o que será narrado (COMPAGNON, 1996, p. 79-81). A epígrafe tem uma relação intrínseca com a paródia, cita uma outra obra,

num contexto diferente, e dá à citação uma nova significação, que se relaciona com a narrativa que ela introduz. Separada do seu contexto original, colocada em evidência, assinala um desacordo entre os autores citados e a obra, estabelecendo uma relação entre ambos, do mesmo modo que a paródia estabelece com o texto parodiado. A reutilização do texto citado, para outros fins que não estavam previstos na origem, é o mesmo princípio básico da paródia (HANNOOSH, 1989, p. 29, *apud* SANGSUE, 1994, p. 61). As epígrafes que abrem o *Evangelho* são palavras sagradas que, deslocadas, anunciam o tom que presidirá à obra. A primeira é a abertura do evangelho de Lucas:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resvoli eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, exportos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído. (Lucas, 1, 1-4)

Lucas, autor do terceiro evangelho sinóptico e considerado pelos exegetas bíblicos também o dos Atos, nasceu em Antioquia, na Síria. Era gentio, do latim *gentilis* – membro de povo estrangeiro e, portanto, de origem pagã. Foi médico (Col 4, 14), discípulo e companheiro de Paulo nas viagens evangelizadoras (Tim 4, 11; Flm 24), um recém-convertido como o próprio Paulo. Não tendo sido testemunha ocular dos fatos que narra, mostra uma preocupação em ser fidedigno, afirmado ter ancorado sua narrativa numa investigação cuidadosa (Lc 1, 2-3). O destinatário do evangelho, escrito por volta do ano 70, é Timóteo, outro recém-convertido, e o objetivo é atingir os cristãos de origem gentílica.

Saramago utiliza, ironicamente, as palavras de Lucas, para referendar de forma paródica o seu *Evangelho*. Lucas pôde narrar os fatos ocorridos, mesmo sem deles ter participado, fez uma investigação cuidadosa, seu objetivo é que o leitor reconheça “a solidez da doutrina” em que foi instruído, por que não poderia também este novo narrador? Afinal, Lucas e Saramago têm pontos convergentes: nenhum conheceu pessoalmente Jesus, ambos empreenderam uma pesquisa cuidadosa para ancorar suas narrativas e ambos são “servidores da palavra”. O que muda radicalmente é o enfoque, pois é a solidez da doutrina que será abalada através do desmonte paródico-irônico.

A segunda epígrafe – “*Quod scripsi, scripsi.*” – é de Pilatos e foi retirada de João 19, 22. Contém as palavras proferidas pelo procurador romano perante os principais sacerdotes, que queriam ver escrito na tabuleta que encimaria a cruz “Este homem

disse ser o rei dos judeus", em vez da afirmação "Jesus de Nazaré, rei dos Judeus" (Jo 19, 21). O representante do poder imperial romano afirmou: "O que escrevi, escrevi".

Saramago abre o seu *Evangelho* respaldado em palavras alheias. As palavras de Lucas e Pilatos funcionam como argumentos irônicos para este novo "evangelista" – assim se intitula o narrador ao longo da narrativa (SARAMAGO, 1994, p. 245, 308)⁴ –, que também não conheceu Jesus, mas cujas palavras se manterão, independentemente de críticas e comentários negativos. O mentor das falas é a autoridade de quem emanam as palavras, o que significa que Saramago, ao escrever um novo *Evangelho* passados que foram dois milênios, dirige-se aos homens de boa vontade, leitores de ficção, público ávido de boas novas.

A palavra evangelho, em grego *euangelion*, etimologicamente, significa "boa nova" e, na época dos romanos, servia para anunciar o nascimento de um herdeiro de César ou a ascensão de um César ao trono (MCKENZIE, 1984, p 319). Assim, os evangelistas apropriaram-se da palavra para relatar os eventos do herdeiro da casa de Davi, o novo líder do povo judeu. Essa era "a boa nova" a anunciar, porém, passados tantos séculos, outras são as novas que aguardamos, já que aquelas há muito se tornaram conhecidas e pouco têm contribuído para vivermos num mundo de paz e justiça social.

Os evangelhos canônicos têm uma função bem diferente deste outro *Evangelho*, pois fazem parte do *corpus* doutrinário das religiões cristãs. Destinam-se a catequizar, a educar na fé, visam iniciar o público na vida cristã, são dogmas que fundaram e seguem fundando religiões, palavras de autoridade reveladas por Deus, inquestionáveis e perenes. Catequizar é sinônimo de converter, o que significa impor uma verdade que se pretende que reine absoluta. Já *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é um romance, o que vale dizer que o seu objetivo não é catequizar, mas, como afirma Antonio Cândido (1995), humanizar. O discurso ficcional, contudo, cria uma ilusão da verdade e é através dessa armadilha que o leitor é enredado no pacto ficcional.

O primeiro capítulo do *Evangelho* é a outra porta de abertura. Como vimos, a paródia já se vinha anunciando: o título, subtítulo, epígrafes apontavam para isso. Agora que penetrarmos na narrativa, fica claro que se trata de paródia, visto o romance começar com a inversão dos fatos conhecidos por todos nós. Não é o nascimento (Mt e Lc), ou tampouco a vida pública (Mc) que abrem a narrativa, mas sim a releitura da paixão e morte de Jesus. A narrativa é aberta, estratégicamente, com uma releitura da descrição da gravura de Dürer intitulada "A Grande Paixão", o que nos leva a algumas reflexões sobre essa escolha.

Debrucemo-nos, momentaneamente, sobre a questão da gravura. Gravura é um método de impressão: linhas de diferentes larguras, profundidades e texturas são entalhadas em metal ou madeira; a tinta de impressão é então passada por toda a superfície da placa ou bloco, e as cópias são tiradas com a ajuda de uma prensa. Aliás, esse mesmo método era usado para imprimir livros (xilografia), antes da invenção de

Gutenberg. Dessa forma, na gravura não se verifica um dos elementos inerentes à obra de arte – a sua existência única –, já que o original não é visto; o que se vê é uma reprodução. Assim, a aura da obra é destruída, pois a reprodução torna-se possível mesmo antes da era da “reprodutibilidade técnica”.

Com a perda da aura, desaparece a unicidade e, como, naquele tempo (Dürer, 1471-1528), a técnica de impressão a cores não era conhecida, o que temos é uma imagem em preto e branco, tal como as letras impressas na página de um livro (BENJAMIN, 1993, p. 165-196). A perda da aura representa uma nova função para a obra de arte religiosa, pois esta emancipa-se do antigo contexto em que sua função era ritualística, destinada que estava, na maioria dos casos, a preencher um espaço a serviço do culto religioso.

Dürer, pintor e gravador alemão, viveu sob o signo do Renascimento e, como tal, a sua obra reflete esse tempo. O artista do Renascimento era o intérprete de uma mudança de atitude mental, pois, a partir daquele momento, o homem deixou de ser um humilde observador da grandeza de Deus, passando a ser “o centro e medida de todas as coisas”. Essa nova consciência desenvolveu-se através da redescoberta da cultura clássica e de uma nova visão de mundo. Assim, as iconografias do sagrado deixaram de ser simplesmente testemunhos religiosos e passaram a revelar a ficção artística. A partir desse momento, o que é revelado são “possibilidades”, leituras de “segunda mão”, mostrando uma ordem que não mais se reduz ao sagrado. O artista torna-se criador de um universo fictício e a arte sacra participa desse projeto, no qual não mais se reproduz um universo fixo, mas inclusões lúdicas de enquadramentos fictícios.

A perda da unicidade que a gravura acarreta, metaforicamente, simboliza a quebra da univocidade dos evangelhos, visto *O Evangelho segundo Jesus Cristo* firmar-se no caráter dialógico, diálogo estabelecido entre passado e presente, recuperação eminentemente humana do mito fundador. É com uma descrição da gravura de Dürer que o *Evangelho* é aberto, ou seja, é uma leitura feita em “terceira mão”. Dürer já fez a sua leitura da paixão, transmutou-a em imagens e é através desse ícone que Saramago nos põe em contato com o seu Jesus.

Até o Renascimento, os ícones desempenhavam uma importante função na religiosidade, dado que reatualizavam o prodigioso *illud tempus*, quando Jesus vivia entre os homens. Contemplá-los era penetrar no mundo de símbolos cristãos, cuja função era manter sempre viva, no cotidiano, a mensagem cristã, dado que a visualização completava os ensinamentos transmitidos de uma forma mais acessível. A gravura de Dürer foge aos padrões convencionais da iconografia cristã, pois utiliza elementos míticos pagãos – o sol e a lua; coloca o cenário com um pano de fundo bem original: não é Jerusalém (lá não existem moinhos); o tempo não é o de Jesus (ao fundo, veem-se umas muralhas medievais e umas empenas góticas). É o

Renascimento e a arte constituindo-se como um degrau intermediário entre um mundo de humanas possibilidades e o mundo de Deus!



A cena do calvário que Dürer nos oferece é uma rasura no tempo mítico, pois, como vimos, introduz elementos ausentes no tempo mitológico. Essa rasura no tempo que se quer imóvel, é uma reatualização da cena mítica, configurando-se como uma “tradução”, que expressa a onipresença do mito. Também vale ressaltar que a escolha da gravura de Dürer é de uma pertinência bem reveladora do espírito que presidirá à obra. Em o *Doutor Fausto*, Thomas Mann revela a sua paixão pelas gravuras de Dürer. O diabo, no diálogo mantido com o compositor Adrian Leverkühn, alude a Dürer dizendo que ambos gostam da Itália e do sol, para logo em seguida usar a imagem da ampulheta pela qual escoa o tempo. Adrian, então, comenta a preferência do diabo pelas imagens do pintor e gravador alemão: “O senhor tem uma preferência particular pelas imagens de Dürer” (MANN, 1992, p. 267). A ligação estabelecida entre o diabo e Dürer, pelo compositor, lembra-nos um texto do Corão que enfatiza esse tipo de relação: “Acaso hei de informar-te sobre quem descem os demônios? Descem sobre os poetas. Não vês como andam errantes pelos vales e dizem o que não fazem?” (Apud COUSTÉ, 1996, p. 248).

Ora, o parodiador não é um anjo luciferiano que trai o original estabelecendo um conflito com o criador e, à semelhança de Lúcifer, está se rebelando contra o Pai/Criador? E a arte que se separa do sagrado também não é ela demoníaca?

Segundo Anzelewsky, organizador de um álbum com reproduções de Dürer, as matrizes de “A Grande Paixão” foram esculpidas em dois momentos diferentes, a parte mais alta em Nuremberg e a parte mais baixa em Veneza. Na reprodução, é visível o corte, resultante da junção das duas placas de madeira. A parte mais alta integra símbolos pagãos – o sol e a lua – que determinam a distribuição dos elementos em dois eixos – esquerdo e direito –, evidenciando a reelaboração renascentista feita por Dürer. Do lado direito, aparece o sol, figura masculina, que parece emitir um grito de dor, olhos crispados, cabeça aureolada por labaredas e raios que se expandem em todas as direções; abaixo, o Bom Ladrão, que se assemelha a uma figura angelical, cabelos anelados, olhar erguido para o céu; do lado esquerdo, a lua, figura feminina, olhos abertos de quem observa, brinco na orelha, feições duras, envolta por raios escuros; abaixo, o Mau Ladrão, homem de corpo viril, cabelos lisos, cabeça pendida para a terra.

Dürer estruturou a gravura a partir de símbolos: do lado direito, os do bem: o sol, figura masculina, fonte de luz, que irradia luminosidade e calor; o Bom Ladrão, símbolo do arrependimento e do gozo celestial aguardado após a morte. Do lado esquerdo, os do mal: a lua, figura feminina, fonte de escuridão, sinônimo de trevas, perversidade e apego às coisas terrenas e o Mau Ladrão, símbolo dos maus, dos que transgridem até mesmo na hora da morte, indo engrossar as hostes do diabo na outra vida. Segundo certos comentários rabínicos, o primeiro homem era andrógino; do lado direito, homem e do esquerdo, mulher. Na Idade Média, o cristianismo incorporou essa tradição e assim se perpetuou o lado esquerdo como feminino,

noturno e satânico e o direito como masculino, diurno e divino (CHEVALIER, 1993, p. 341-342).

O padre Bartolomeu Lourenço, personagem do *Memorial do convento*, a propósito de Deus, afirma que: “Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja.” (SARAMAGO, 1991, p. 59)

Saramago abre a narrativa às avessas: começa pelo fim – é a paródia se instalando com a inversão cronológica dos fatos e com o tom que presidirá à narrativa. A leitura da paixão, segundo Dürer, feita pelo narrador, deixa transparecer um jogo de ambiguidades e polissemia que corrói a univocidade dos textos e ícones míticos. Saramago “traduz” em palavras a gravura. É o sentido da visão⁵ que coordena a sua descrição, porém esse é mediado pela tessitura da escrita, que opera uma remontagem da gravura, já que nada é visto por olhos ingênuos, sendo a descrição apreendida pelo ouvido, sentido essencial em toda a obra saramaguiana. A ironia que presidirá a este *Evangelho* revela-se logo no capítulo introdutório, pois a leitura de Saramago desentroniza as imagens elevadas do sagrado, lançando sombras, que pairam como dúvidas na palavra autoritária da Bíblia, anunciando que essa história será bem diferente da nossa velha conhecida.

A propósito, o único evangelista que apresenta as quatro mulheres ao pé da cruz é João. Segundo João 19, 25, junto à cruz estavam a mãe de Jesus, a irmã dela, a mulher de Cléopas e Maria Madalena. Todos os outros evangelistas (Mt. 27, 55-56; Mc. 15, 40; Lc. 23, 49) são unâimes em dizer que as mulheres observavam “de longe”. Maria, mãe de Jesus, só é nomeada por João, o qual ainda acrescenta que, “vendo Jesus sua mãe e junto a ela o discípulo amado, disse: Mulher, eis aí o teu filho.” (Jo. 19, 26). É bem evidente que foi a versão de João a utilizada por Dürer, bem como pela maioria dos artistas que perpetuaram a grande cena do Calvário.

Este novo evangelista parte de uma leitura plástica do evangelho, transmutando as imagens em linguagem, afastando-se dos estereótipos da tradição, num vaivém da transgressão ficcional a um endosso irônico dos mitos cristãos. No canto esquerdo “de quem olha” está o sol, por baixo do sol o Bom Ladrão “olhar erguido para o alto, [...] o cabelo todo aos caracóis”; debaixo, em “postura solene”, José de Arimatéia, mas “outra hipótese possível” é que seja Simão de Cirene; “a mulher ajoelhada se chama Maria”. Todas usam esse nome, apenas uma é Madalena, mulher de “dissoluto passado” para ousar “na hora trágica” apresentar-se “com um decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios”, razão por que atrai “a mirada sôfrega dos homens”. É esta mulher que será eleita por Jesus como a sua amada, na narrativa saramaguiana. O seu olhar, diz-nos o narrador, expressa esse amor, pois só quem muito “amou poderia olhar desta maneira” (p. 13-14).

A “Maria segunda” ocupa “o lugar central [...] na região inferior da composição, [...] é viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas [...] embora só um deles tenha vindo a prosperar, em vida mediocremente, mas maiormente depois da morte” (p. 15). A partir deste momento, começamos, de fato, a vislumbrar que a história de Jesus tomará um rumo diferente. Maria, mãe de Jesus, ocupa o lugar central que sempre lhe é atribuído nas iconografias. Mas não nos iludamos com esse privilégio, dado que a leitura feita por Saramago desentroniza o mito da Virgem Santíssima. O narrador revela, através da ironia, que qualquer um a reconheceria; só “um habitante de outro planeta”, portanto hipotético e “inimaginável”, desconheceria essa mulher (p. 16). É viúva de José, um carpinteiro, e mãe de uma prole numerosa. Teve o desgosto de ver um filho crucificado, pena aplicada a crimes de sedição. Esse filho, um revoltoso, irá prosperar “maiormente” depois da morte: bem sabemos do vasto império estabelecido em seu nome ao qual os portugueses deram seu contributo. Foi em nome de Jesus Cristo que, da ocidental praia lusitana, por mares nunca dantes navegados, partiram os navegadores, na certíssima esperança de aumento da cristandade.

A última da “trindade de mulheres” também é Maria, “talvez verdadeira Madalena”, pois tem “longos cabelos soltos [...] mas estes têm todo ar de serem louros, [confirmado] a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras [...] os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição.” (p. 16). O narrador afirma que Maria Madalena “teria também de ser loura para não desmentir as convicções” (p. 16). O certo é que, dificilmente, uma judia seria loura, o que nos leva a concluir que Saramago parodia, de uma assentada só, não só as iconografias que representam Madalena, bem como a simbologia vigente em nossos dias, que faz das louras instrumentos de pecado. Assim, a pecadora arrependida teria que ser loura, para não desvirtuar o estereótipo ainda vigente

A Trindade Santíssima, constituída pelo Pai, Filho e Espírito Santo, a suprema alegoria cristã do mundo cristão, dominado pelas figuras masculinas, é parodiada pela “trindade de mulheres”. Essa trindade de mulheres, Trindade de Marias, formada por uma mãe de prole numerosa, uma ex-prostituta e outra mulher que não se sabe exatamente quem seja é a paródia do dogma cristão, rebaixando-o ao plano terrestre e invertendo a Trindade Sagrada.

A “Maria quarta”, de “olhar vago, fazendo companhia”, tem ao lado “um homem novo”, que flete a perna “de modo tão amaneirado [...] enquanto a mão direita exibe, numa atitude afectada e teatral, o grupo de mulheres”. Este personagem é João. Apesar de “tão novinho” (p.17), e com atitude que carece de naturalidade, coube-lhe o papel de tomar conta dessas mulheres e, segundo dizem, também o de narrar o ocorrido.

Auréolas coroam as cabeças dos que a história perpetuou como santos. Todas são diferentes, como se em questão de santidade houvesse primazias. Maria, mãe de

Jesus e de numerosa prole, apresenta a de “desenho mais complexo”, já que ela é a primeira na hierarquia das santidades. A da esquerda tem outra, porém “recortada como um bordado doméstico”. Talvez fosse uma mulher recatada, apesar do decote aberto onde se vislumbra a licenciosidade da carne. A auréola da “Maria terceira” emite raios de luz; deve ser a verdadeira Madalena para ter merecido tal requinte (p. 16). A última das mulheres não mereceu mais que um pequeno hemiciclo, ao passo que o de João é duplo, como se a fama granjeada posteriormente o fizesse merecedor de tal honra. Da cabeça de Jesus jorram raios de luz, direcionados aos quatro cantos do mundo. Nenhuma auréola barra essa luz, pois, a partir daquele momento, a luz emanada de sua cabeça tem sempre aumentado e já alcança quase todos os lugares do planeta.

O Mau Ladrão tem por cima dele a lua, em quarto crescente; esta, pouco brilho lança, os raios são escuros, mal acabou de sair da fase negra. Esse homem é “rectíssimo”, pois a ele “sobrou consciência para não fingir acreditar [...] que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldades ou uma simples hora de fraqueza” (p. 17). Como poderia, afinal, toda uma vida de maldades ser resgatada por uma contrição? Foi-lhe reservado o papel de mau e o bem precisa desse contraponto para continuar a ser bem, como dirá o narrador lá para o final da estória.

O personagem principal ocupa o lugar central, é “o homem nu, cravado de pés e mãos na cruz, filho de José e Maria, Jesus de seu nome”. Por cima da cabeça, tem “um cartaz escrito em romanas letras que o proclaimam Rei dos Judeus”. Foi motivo de tanta discórdia naquele tempo e os cristãos teimaram por séculos que os judeus foram os responsáveis por sua morte; por isso lá estão “as romanas letras” a anunciar o motivo de sua morte. Com culpas muito mais graves que míseros ladrões, ele não tem “um descanso para os pés” - todo o peso do corpo é sustentado pelas mãos pregadas na cruz. Uma ferida foi aberta do lado esquerdo do peito, lá está o anjo recolhendo numa taça o sangue que jorra; mais tarde, esta taça tornou-se objeto de desejo de muitos (p. 19).

Um homem afasta-se com “um balde e uma cana na mão direita, [...] apostaríamos, contém água com vinagre”. Será vítima de uma “calúnia, a de por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus”. Está indo embora, “fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados”, pois tal mistura “é refresco dos mais saborosos para matar a sede” (p. 19), não tendo ele feito diferença entre Jesus e os outros condenados. É um bondoso homem afinal, mas a história perpetuou-o como o homem que infligiu a última afronta a Jesus.

Tudo isso não passa de “papel e tinta, mais nada” (p. 13), releituras do mito cristão, ora via plástica, ora via da palavra. E a razão é simples: “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível.” (p. 20).

O primeiro capítulo são oito páginas de uma prosa torrencial, em que não há um único parágrafo. Essa prosa torrencial cria a ilusão da presença da gravura, embora a descrição ocorra *in absentia*. Desse modo, o narrador apresenta ao leitor a gravura, lançando para ela um olhar atento, expresso em palavras que nos transportam para uma contemplação *in praesentia*. Por que Saramago fez essa escolha? A nosso ver, o primeiro capítulo é o pre/texto para a paródia que irá se desenrolar nas páginas subsequentes, anunciando o dialogismo paródico que fica patente ao longo da narrativa, desviando o leitor dos conceitos tradicionais para instaurar o pacto ficcional.

Partindo do pressuposto de que a obra de arte “é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 1988, p. 22), a eleição saramaguiana é bem pertinente, já que se afasta dos textos canônicos, configurando-se como um texto de “fronteiras” (BAKHTIN, 1992, p. 330) no qual os limites do religioso são ultrapassados, estabelecendo-se como profano num diálogo permanente com os textos míticos. A eleição da obra de Dürer para abertura do romance configura-se como ruptura com o sagrado, dado que a pluralidade de significados ali contidos rompe com o estatuto dogmático dos textos sagrados. Poder-se-ia dizer que a gravura de Dürer “é, ao mesmo tempo, o código e a decifração” (SARAMAGO, 1985, p. 99) do romance, pois a escrita e a gravura são irmãs na arte de re/apresentar, através das convenções que lhe são inerentes, o que o artista deseja.

O primeiro capítulo, ao descrever uma gravura renascentista, metonimicamente anuncia o evangelho em que irá ser privilegiado um Jesus homem. Não mais será a visão religiosa, mística de Jesus, o filho de Deus, pois essa está contida nos evangelhos canônicos. Esse primeiro capítulo é o prelúdio da obra, pois, desde logo, uma prosa manancial jorra ambiguidades, corroendo a univocidade do mito cristão, deixando-nos antever a axiologia que irá presidir. Bakhtin sintetiza essa mudança, dizendo “No início havia a fé que só exigia compreensão e exegese.” (1992, p. 330; grifos do autor). Depois passou-se a recorrer aos textos profanos que instauraram a dúvida. O tempo do romance é o da atualidade, o do presente inacabado, em que as dúvidas superam a fé e apontam para outra forma de tentar compreender o passado.

Para finalizar, retomamos a epígrafe de Chevalier (1993), que abre este texto. As escolhas de Saramago para a abertura de *O evangelho segundo Jesus Cristo* – epígrafes e capítulo inicial – configuram-se, a nosso ver, como portas de entrada privilegiadas no universo romanesco que aguarda o leitor. Considerando-se que a porta simboliza o local de passagem entre dois mundos e que, nas tradições judaico-cristãs, dá acesso à revelação, o autor subverte o sentido sagrado que lhe é atribuído, revelando inicialmente o pacto desafiador que deseja estabelecer com o leitor. Este será apresentado a um Jesus humano, parido na dor, que ama e sofre como qualquer

mortal, vítima de um Deus cruel que, para implantar a sua religião, fá-lo morrer na cruz. Uma releitura crítica dos evangelhos e da história humana é, pois, o que aguarda o leitor.

Notas

* Parte substancial deste artigo integra a dissertação de mestrado e foi publicado em *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*, editado pela UFRN em 2000.

¹ Em 1992, o subsecretário da Cultura Sousa Lara vetou o nome de Saramago ao Prêmio Literário Europeu, impedindo que o escritor participasse de um dos mais importantes prêmios literários.

² Saramago, em 1999, no 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado no Rio de Janeiro pela UFRJ e pela UFF, contou que nos Estados Unidos encontrou o livro junto com os de religião.

³ Norman Mailer publicou, em 1997, *O evangelho segundo o Filho*, romance em que o narrador é Jesus, o filho de Deus. Narrado em primeira pessoa, aqui, “segundo” sinaliza a autoria ficcional.

⁴ As citações referentes a *O evangelho segundo Jesus Cristo* a partir de agora serão indicadas apenas pelo(s) número(s) da página(s).

⁵ Saramago participou da obra coletiva *Poética dos cinco sentidos*, cujos textos partem de leituras da tapeçaria *La Dame à la Licorne*. O texto de Saramago é “O ouvido”. Veja-se a propósito o trabalho de Horácio Costa *José Saramago: o período formativo* (1997, p. 253-271).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo*. Trad. de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- MCKENZIE, John. *Dicionário bíblico*. Trad. de Álvaro Cunha et al. São Paulo: Paulus, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

- SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette Livre, 1994.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote. Diário II*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- SILVA, Teresa C. Cerdeira da. "O Evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio". In: *Limites*. 3º Congresso da ABRALIC, 10 a 12 de agosto de 1992, Vol. II. São Paulo: EDUSP, 1995.