

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

MARLON D'AQUANNO PÓVOAS

HISTÓRIA E FICÇÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO EM *O EVANGELHO  
SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

São Paulo

2016

MARLON D'AQUANNO PÓVOAS

HISTÓRIA E FICÇÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO EM *O EVANGELHO  
SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade  
Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial  
à obtenção do grau de Mestre em Letras

ORIENTADORA: Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan

São Paulo  
2016

P879h Povoas, Marlon D'Aquanno.  
História e Ficção: um estudo comparativo em "O Evangelho Segundo Jesus Cristo", de José Saramago / Marlon D'Aquanno Povoas – São Paulo, 2016.  
75 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

Orientador: Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan

Referência bibliográfica: p. 75

1. História. 2. Ficção. 3. Texto Bíblico. 4. Narrativa. 5. Dissidência. I. Título.

CDD 809

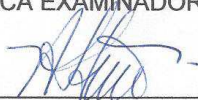
MARLON D'AQUANNO PÓVOAS

HISTÓRIA E FICÇÃO: UM ESTUDO COMPARATIVO EM O *EVANGELHO*  
*SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade  
Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial  
à obtenção do título de Mestre em Letras

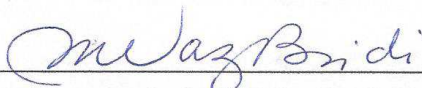
Aprovada em 19.02.16

BANCA EXAMINADORA



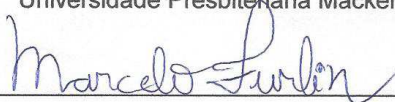
---

Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Profa. Dra. Marli Vaz Bridi  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Prof. Dr. Marcelo Furlin  
Universidade Metodista de São Paulo

A Jackeline e Sofia, por serem luz e amor;  
a João e Meiri, pelo presente da vida; à  
Priscila, pela cumplicidade na jornada.

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan, pelo apoio, paciência e compreensão.

À Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi e ao Prof. Dr. Marcelo Furlin, pelas preciosas contribuições.

Ao Prof. Dr. Marcos Rizolli e ao Prof. Dr. Marcelo Martins Bueno, pela generosidade e incentivo.

À Dagmar Dollinger, pelo auxílio e amizade.

Ao Prof. Dr. Luis Camilo Lafalce, à Prof. Dra. Maria Thereza Martinho Zambonim, ao Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Batista e ao Prof. Dr. Ronaldo Teixeira Martins, pelos ensinamentos em sala-de-aula e exemplo de comprometimento.

How can I feel abandoned even when the world  
surrounds me

How can I bite the hand that feeds the strangers  
all around me

How can I know so many  
Never really knowing anyone

If I seem superhuman  
I have been  
Misunderstood

***Dream Theater***

## RESUMO

O presente trabalho estuda alguns diálogos textuais estabelecidos entre o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, do escritor português José Saramago, e a narrativa bíblica, tomada como documento que registra o percurso histórico de Jesus Cristo. Para um exame mais detido da obra de Saramago, que dentre outras possibilidades se configura como expressão de um romance histórico contemporâneo, buscou-se apoio em críticos como Marlise Vaz Bridi e Waldecy Tenório e em estudiosos e teóricos do romance histórico como Alcmeno Bastos e Linda Hutcheon. A análise crítico-interpretativa do romance, entendida como caminho necessário a um exame adequado da obra, se deu a partir da seleção de excertos que formam blocos temáticos. As análises dos excertos do romance procuram elucidar os mecanismos discursivos que suscitam um olhar reflexivo e permitem identificar os múltiplos diálogos entre textos díspares e ao mesmo tempo complementares.

Palavras-chave: História. Ficção. Texto bíblico. Narrativa. Dissidência.



## **ABSTRACT**

This work studies some textual dialogues established between the novel *The Gospel According to Jesus Christ*, written by the Portuguese José Saramago, and the biblical narrative, taken as a document that records the historical path of Jesus Christ. For a closer examination of the work of Saramago, who among other possibilities is configured as an expression of a contemporary historical novel, it was based on critical as Marlise Vaz Bridi and Waldecy Tenorio and experts and theorists of the historical novel as Alcmemo Bastos and Linda Hutcheon. The critical-interpretative analysis of the novel, understood as a way necessary for a proper examination of the work, was given from the selection of excerpts which forms thematic blocks. The analysis of the excerpts look for elucidate the discursive mechanisms that raise a reflective eye and allow to identify the multiple dialogues between different and at the same time complementary texts.

Keywords: History. Fiction. Biblical Text. Narrative. Dissidence.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: O ROMANCE E A BÍBLIA.....	11
2. <b>O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO E A CRÍTICA.....</b>	13
2.1 DEUS, JESUS E A CHAMADA <i>TEOLOGIA RADICAL</i> .....	13
2.2 IMAGENS PICTÓRICA E LITERÁRIA.....	17
3. ROMANCE HISTÓRICO: UMA MODALIDADE NARRATIVA.....	21
4. ANÁLISE CRÍTICO-INTERPRETATIVA DA OBRA.....	30
4.1 ORIGENS DE JESUS.....	30
4.1.1 A relação sexual de José e Maria.....	31
4.1.2 A conversa entre o anjo e Maria.....	36
4.1.3 O nascimento de Jesus.....	40
4.2 DE MENINO A ADOLESCENTE.....	49
4.2.1 Um menino dócil.....	50
4.2.2 Deixando o lar e a família.....	57
4.3 EFEITOS DA BARBÁRIE.....	61
4.3.1 Sacrifício de animais.....	61
4.3.2 A cruz de Jesus.....	64
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	74

## 1. Introdução: o romance e a bíblia

O presente trabalho investiga as relações entre história e ficção presentes no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

Partindo-se do pressuposto de que a bíblia representa, também, um documento histórico a respeito da vida de Jesus Cristo, verificar-se-á, neste trabalho, em que medida a obra de Saramago conserva ou subverte o conteúdo de sua narrativa, considerando o revisionismo empreendido, a partir do século XX, quanto à historiografia tradicional.

Levando-se em conta que os fatos históricos são narrados a partir de uma determinada perspectiva, que privilegia certos aspectos e deixa outros de lado, e que esses fatos podem ganhar desdobramentos inéditos a partir de novas descobertas, esse revisionismo motivou historiadores e intelectuais de diversas áreas a revisitarem as narrativas históricas consagradas.

Nessa perspectiva, muitas verdades estabelecidas pela historiografia foram questionadas ou desconstruídas, tendo em vista as novas frentes de estudo criadas com o objetivo de reinterpretar eventos históricos, contemplando pontos de vista negligenciados e descobertas que podem relativizar a ideia de uma verdade unívoca.

Com base na premissa de que toda releitura é legítima, Saramago elabora o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, no qual reconta ficcionalmente a vida de Jesus, valendo-se, por vezes, de lacunas do discurso religioso. Nesse sentido, são explorados, por exemplo, aspectos fisiológicos ligados ao parto de Maria, traços da personalidade de Jesus à época da adolescência e a forma como se davam os sacrifícios de animais no templo de Jerusalém. Saramago, no decorrer do romance, questiona a narrativa bíblica com profundidade, desconstruindo gradualmente o aspecto da divindade de Jesus, em face de sua humanidade latente.

Desse modo, serão analisados, nesta dissertação, aspectos da trajetória histórica de Jesus Cristo e de seu contexto, a partir da perspectiva ficcional proposta na obra do autor português. Primeiramente, serão trazidos apontamentos da crítica quanto às variadas possibilidades de leitura do romance e seu potencial mimético. Em seguida, será discutida a teoria em torno do romance histórico, modalidade com a qual *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* dialogaria, uma vez que trata da figura

histórica de Jesus Cristo. Posteriormente, será empreendida uma análise crítico-interpretativa de alguns excertos do romance, para se verificar em que medida a obra conserva ou subverte o discurso religioso.

Para se verificarem as relações entre história e ficção presentes no romance, contar-se-á com o apoio teórico de estudiosos do tema como Alcmemo Bastos, Hayden White, Linda Hutcheon, Marlise Vaz Bridi e Waldecy Tenório.

## **2. O Evangelho Segundo Jesus Cristo e a crítica**

Com base nos textos *A confissão da nostalgia*, de TENÓRIO, Waldecy (1998), e *O evangelho de Saramago: a paixão de Cristo em perspectiva*, de BRIDI, Marlise Vaz (1998), pretende-se verificar, neste capítulo, alguns aspectos trazidos pela crítica quanto ao romance de Saramago.

Considerando a multiplicidade de sentidos do texto literário e suas diversas possibilidades de leitura e interpretação, faz-se importante identificar os pontos destacados pelos estudiosos em seus textos críticos para um maior entendimento do romance do autor português. Ambos foram escolhidos por conta de seu criterioso trabalho dedicado à temática do sagrado na literatura, à obra de Saramago ou, de modo mais amplo, à literatura portuguesa.

### **2.1 Deus, Jesus e a chamada *Teologia Radical***

Em seu texto sobre o romance de Saramago, Waldecy Tenório (1998) aponta para a pertinência da crítica que o autor português tece ao “Deus ambicioso, cruel, cínico” (p. 131) que ele constrói no romance, a partir da leitura que faz da bíblia. O crítico investiga, no decorrer do texto, as causas do interesse do autor por Deus, tendo como hipótese que Saramago, sendo um sujeito plural, mantém com Deus uma relação que, longe de se encerrar com a pura e simples falta de fé, desenrola-se de modo complexo.

Esta complexidade é sugerida por três elementos fundamentais: o que chama de a “obsessão” (p. 131) do autor português pelo tema Deus, a valorização do humano latente em Jesus e uma certa utopia relativa à exclusividade do bem no mundo.

Quanto ao primeiro desses elementos, o crítico faz referência a vários livros do autor, nos quais, segundo ele, de alguma maneira Deus está presente, enfatizando que em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* é, curiosamente, o Diabo quem define Deus com precisão, ao evocar a necessidade que teria Ele por sangue. Nesse sentido, a ocupação constante de Saramago com o tema Deus teria por objetivo negá-lo, a partir de questionamentos em relação aos quais o cristianismo não seria capaz de apresentar respostas plausíveis.

O segundo elemento refere-se à valorização, “na figura de Jesus”, do “homem e sua dor”, aspecto que, de acordo com Tenório, é trabalhado pelo autor com “sensibilidade” (p. 133), já que a “figura decisiva de Jesus” (p. 134) vai se instaurando no romance lentamente. O crítico dedica a maior parte de suas considerações a este segundo elemento, importante constituinte da relação complexa que, para ele, o autor português mantém com Deus.

Afirma, Tenório, que a valorização, por Saramago, do aspecto humano em Jesus está ligada a seu ímpeto de negar Deus, uma vez que, deixando-o de lado, o romancista enaltece, a partir do Jesus humano, a “história do homem como uma vítima que se revolta” (p. 134).

No romance, a revolta de Jesus é potencializada a cada nova descoberta sobre sua vida pregressa e sobre os cruéis propósitos de Deus para com a humanidade. Com o passar do tempo e os desenlaces de sua jornada, Jesus atinge um elevado grau de consciência e passa a tirar da revolta a energia necessária para, de modo estratégico, tomar atitudes que, em desafio a Deus, buscam promover o bem-estar, ainda que temporário, de seus semelhantes.

Um dos episódios que Jesus desvenda sobre seu passado, o qual lhe causa profunda indignação, é o do assassinato das crianças ordenado por Herodes, mas consumado por conta da omissão de José perante as famílias que viviam próximas ao local onde Jesus nasceu. Desta omissão, resultou que dezenas de crianças foram mortas, e José passou o resto de sua vida com o peso da culpa sobre os ombros. Tenório afirma, nesse sentido, que a “grande questão de Saramago” (p. 135) é se, como parece querer a religião, os homens e mulheres devem tanto a Deus em termos de culpa.

Para o crítico, a homenagem póstuma que Jesus faz às crianças assassinadas, antes de sua conversa com a parteira que auxiliou Maria na ocasião de seu nascimento, é um “momento inesquecível” (p. 135) no romance. O apontamento do crítico é bastante pertinente, uma vez que a cena retrata um ato simbólico de solidariedade prestado às vítimas por um menino de pouca idade (a esta altura Jesus é um adolescente de catorze anos), que havia, poucos dias antes, descoberto o corpo do pai tragicamente sem vida e que, fugido de casa dias depois, estava longe da família. Mesmo sem ainda saber da relação direta entre a omissão de seu pai e a consumação da barbárie contra as crianças, Jesus foi capaz de

entender a dimensão do que havia ocorrido, deixando-se prestar genuíno tributo aos infantes mortos.

Tenório também chama atenção para a conversa que se segue entre Jesus e Zelomi, considerando-a um “diálogo dramático” (p. 135). Durante o encontro com a idosa, Jesus começa, em seu íntimo, a considerar a possibilidade de que, em relação ao homem, Deus age, na verdade, como um mestre de marionetes (“Jesus calou-se. Mal tinha ouvido as palavras de Zelomi porque o pensamento, como uma súbita fresta, abriu-se para a ofuscante evidência de ser o homem um simples brinquedo nas mãos de Deus” - SARAMAGO, 2010: p. 181). A cada resposta de Zelomi, tornava-se mais plausível, para o menino, a hipótese de que o que Deus tem em vista é, muito menos do que o amor pela humanidade, somente o interesse pela sua própria glória. A dramaticidade que o crítico, de maneira sóbria, atribui ao diálogo parece ser motivada pelo desencantamento que Jesus, ainda como um jovem religioso, passa a experimentar exatamente num contexto de vida delicado – desencantamento que não pode evitar, haja vista a lucidez dos argumentos apresentados por Zelomi. Em suma, a dramaticidade que o crítico atribui ao diálogo parece diretamente ligada a essa difícil descoberta, mas também ao fato de ela ter ocorrido num momento em que o menino ainda era otimista quanto às providências de Deus, e justamente através de Zelomi, alguém que para o adolescente representaria uma dupla autoridade, tanto por sua experiência e sabedoria, qualidades tradicionalmente atribuídas aos mais velhos, quanto pelo ato maternal de trazer à vida, por ter sido ela responsável por seu parto.

Depois do encontro revelador com Zelomi, Jesus vive quatro anos com Pastor, auxiliando-o no cuidado com seu rebanho, do qual acaba expulso ao contar-lhe, depois de retornar do deserto sem a ovelha que fora resgatar, que Deus lhe apareceu e ordenou que sacrificasse o animal.

Numa sucessão de cenas (p. 136), Jesus encontra alguns pescadores, dos quais se torna amigo e para os quais, depois de um episódio frustrado de pesca, faz as redes capturarem uma enorme quantidade de peixes, deixando-os atônitos.

Em seguida, encontra Maria de Magdala, com quem passa a se relacionar, e, depois de um breve e constrangedor reencontro com a família, decide mudar-se para perto do mar, dedicando anos de sua vida a ajudar diversos grupos de pescadores.

Eis que um dia, depois de realizados vários milagres, chega a hora “do (des)encontro com Deus no mar”, ao que se segue “o desejo de resistir” (p. 136) à sua tirania.

De acordo com o crítico, a cada etapa de sua jornada, “vai se ampliando o nível de consciência de Jesus”, daí, pouco antes do último e mais terrível obstáculo – a crucificação, acontecer o que Tenório chama de “desesperada lucidez” (p. 136) da personagem, que é a sua determinação em fazer com que sua morte, inexoravelmente arquitetada por Deus, sirva para o despertar da consciência ética das gerações vindouras quanto ao valor da vida.

Para o crítico, esta atitude de “amor abnegado pelos outros” (p. 138) atesta a escolha de Saramago por Jesus, em detrimento de Deus, postura que, para ele, permite que se estabeleça um diálogo entre o romancista e os “chamados teólogos radicais” (p. 137).

Exemplificando o tipo de abordagem expressa por estes teólogos, Tenório cita um texto publicado na década de 1960, o qual considera a Modernidade o período histórico a partir do qual o homem, dotado de um novo tipo de discernimento, deve aceitar o pressuposto de que Deus está morto, para, mediante o amor pelos seus semelhantes, se apropriar do que seria o verdadeiro sentido da existência.

Para o crítico, o romance de Saramago, uma vez que dialoga com a teologia “que se concebe como crítica e resistência e que recusa as caricaturas de Deus, principalmente sua instrumentalização ideológica a serviço das burocracias eclesiásticas ou não” (p. 139), trata exatamente da “busca desesperada de Jesus”, “como exemplo e paradigma do comportamento humano” (p. 138).

Esta busca, de acordo com Tenório, revela que a relação de Saramago com a bíblia também é complexa, já que o autor possivelmente seria solidário aos profetas e personagens bíblicos que, como o Jesus do romance, se estarrecem com as barbaridades, as quais encontram amparo na vontade de Deus. Nesse sentido, o crítico cita diversos episódios que ilustram a indignação dos profetas e personagens bíblicos com as injustiças.

Para ele, “Saramago e a Bíblia não estão tão distantes assim”, porque, como o faz o escritor português, o livro sagrado do cristianismo é do início ao fim “denúncia da injustiça, protesto contra a opressão, testemunho em favor dos homens”; e, como o faz o herói do romance, “os profetas [...] não ficam apenas na



denúncia ou na contestação verbal. Eles agem, são portadores de esperança” (p. 141).

Passando, enfim, ao terceiro e último elemento da intrincada relação existente entre Saramago e Deus, o crítico afirma, de modo surpreendente que, como ocorre com o Deus caricato da ficção, o próprio autor “também é o contrário do que se imagina e seu *Evangelho* é a própria confissão da nostalgia” (p. 143), no sentido de que o romancista, a despeito de seu pessimismo, acaba acenando para a utópica possibilidade de que num dado momento o mundo se veja livre do mal; e de que seu romance está ambientado exatamente num mundo em que o mal ainda se faz muito mais presente do que o bem.

## 2.2 Imagens pictórica e literária

Pode-se dizer, quanto à abertura do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que Saramago, fazendo uso de palavras como “rectângulo” (em “num dos cantos superiores do rectângulo” – p. 7); “papel e tinta” (em “o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” – p. 7); “composição (em “o lugar central que ocupa na região inferior da composição” – p. 8); “destas iconografias” (p. 9); “gravador” e “tom geral” (em “serviu ao gravador para aclarar o tom geral” – p. 9); “cores” (em “a falta que fazem as cores aqui” – p. 10); e “ilusão da perspectiva” (em “Cá mais perto, pela ilusão da perspectiva” – p. 11); procede a uma descrição peculiar de um texto imagético. Trata-se, como explicitamente indicado pelo próprio narrador páginas depois, de uma gravura (“... Maria quarta [...] fazendo companhia, neste lado da gravura, a um homem novo...” – p. 10), cujo título e autoria não se verificam no texto.

Como aponta Bridi (1998), Saramago desenvolveu o romance com base na *Crucificação de Cristo*, gravura criada por Dürer no século XVI. A ausência de referência explícita a ela nas primeiras páginas do texto, em que Saramago interpreta a obra de maneira criativa, “coloca o leitor diante de um meio-enigma”, isto é, pode provocar-lhe, dependendo do conhecimento de mundo que possui e reimpressão da obra a que teve acesso, desde “estranhamento” até “reconhecimento” (p. 111) ou prazerosa fruição, uma vez que nem todas incluem o texto imagético e, em última instância, “nossa história pessoal nos projeta, enquanto leitores, sobre os textos que lemos de uma certa maneira” (p. 112).

É importante, porém, salientar desde já que, a despeito da paixão do leitor ingênuo ou da acuidade do leitor atento, não se pode considerar razoável a afirmação, como equivocadamente fizeram alguns à época do lançamento do livro e outros insistem em fazer ainda hoje – quase vinte e cinco anos depois, de que no romance não existe coesão e coerência entre a abertura, onde Saramago evoca a gravura de Dürer, e as páginas seguintes, em que reconta ficcionalmente a história de Jesus.

Conforme aponta Bridi (p. 122), o próprio autor manifestou por diversas vezes, nos *Cadernos de Lanzarote*, estranhamento quanto àqueles que chegaram a imaginar que o início do livro estaria desconexo do restante da obra. Em se tratando da obra de um “grande contador de histórias” e “meticuloso criador de subtextos” (p. 112) que desconstroem as bases ideológicas dos poderes religioso, econômico e político, a casualidade que se poderia atribuir a essa leitura equivocada do romance constitui na verdade uma tentativa premeditada de obscurecer a qualidade da obra e dela afastar potenciais leitores.

Tendo em vista a materialidade do texto propriamente dita, entende-se que “desde o início, um padrão de construção do todo”, em que “a norma é o desvio” (p. 130), se instaura, o que significa que o romance “é [...] a gravura de Dürer posta em movimento”, a qual, “tendo adquirido vida própria, toma rumos inusitados, movendo-se por forças de tal modo humanas que se afasta do sedimento religioso enrijecido pela tradição e, por isso, enfraquecido em sua dimensão sagrada” (p. 118).

O diálogo estabelecido com o texto imagético nas primeiras páginas do romance configura-se como procedimento estético intencionalmente adotado por Saramago, do que resulta o “meio-enigma” (p. 111) com que o leitor se depara. O texto imagético é, segundo Bridi, o “ponto de partida para o deslocamento sistemático que sustenta o *Evangelho* como um todo” (p. 115). Isso posto, pode-se tratar mais detidamente da análise que a estudiosa empreende do romance a partir de suas páginas iniciais.

Causa de desconforto ou motivo de prazer para o leitor, as páginas de abertura da obra apresentam cada detalhe da imagem sob uma ordem que “aparenta ser” a “do percurso lógico do olhar de um observador atento às artes visuais” (p. 113). De modo rigoroso, para que o menor dado seja considerado em favor do todo, Saramago prossegue à descrição, mas desde já demonstrando que

não se trata de um olhar pretenciosamente imparcial, que pretende estabelecer uma verdade unívoca. Ao contrário, procura deixar claro, nas primeiras linhas do parágrafo, de modo irônico, que “nenhuma destas coisas é real” (p. 7), possivelmente quebrando a expectativa do leitor acostumado a absorver sem muita reflexão o que lhe é dito ou apresentado.

Diferentemente do que muitas vezes se verifica nos mais variados discursos, Saramago vale-se de um enunciado ambíguo para relativizar a verdade de seu próprio discurso e do discurso com o qual dialoga, no caso a gravura de Dürer, tratando-se, como afirma Bridi (p. 113), de uma “prática comum aos textos do escritor”.

O “comentário” (p. 113) que caracteriza o procedimento metadiscursivo de Saramago explicita, para surpresa do leitor, que a descrição do objeto artístico – e, por extensão, a escritura de todo o romance – se dá a partir de uma determinada perspectiva, dentre outras possíveis, não sendo necessariamente a que adota o narrador a mais correta.

Nesse sentido, é interessante dizer que o escritor dessacraliza não só o discurso literário como também outros discursos que se revestem de uma aura totalizadora da verdade e, em última instância, dependem de “papel e tinta” (p. 7) para se materializarem em forma de texto ou imagem. Alguns exemplos poderiam ser o discurso científico e o discurso jornalístico, que, por interesses financeiros, doutrinários, de auto-promoção ou outros, tradicionalmente generalizam o que é específico. Outro exemplo, ainda, seria o próprio discurso religioso, exatamente aquele que Saramago procura desconstruir no romance.

O fato de o discurso literário ser, para o escritor, desprovido de realidade, no sentido de que se trata de uma “construção ficcional” resultante de um “exercício de humana interpretação” do mundo (p. 113), coloca em pé de igualdade a literatura, a ciência, a religião, a filosofia, as artes e o homem comum, porque seus discursos se projetam a partir de recortes específicos da realidade.

O rebaixamento dos discursos operado por Saramago a partir da referência irônica a seu próprio romance e à gravura com a qual dialoga, relativizando as verdades que proclamam, constitui-se, segundo Bridi, como paradigma do tratamento que o escritor dispensa, na obra, à “vida de Cristo” (p. 113).

O fato de se tratar de um romance que, por meio da habilidade do escritor no manejo criativo de recursos literários, se articula em torno da “matéria tomada como mote da narrativa” (p. 113) já demarca o terreno da ficcionalidade. Nesse sentido, de acordo com Bridi, a história de Jesus Cristo é reinterpretada por Saramago a partir de uma perspectiva heterodoxa, que rompe com a ortodoxia vigente na cultura ocidental quanto ao tema. A estudiosa aponta, ainda, que, em nome de uma verdade cristalizada, esta ortodoxia desconsidera o potencial mimético da arte, valorizado como atributo estético desde a Antiguidade, com Aristóteles.

Em todo caso, a heterodoxia com que o escritor reconstrói ficcionalmente a trajetória de Jesus Cristo parte do conhecimento que ele demonstra ter sobre a arte da gravura e seu caráter mimético – conhecimento que a teórica exemplifica a partir do comentário do narrador quanto à uniformidade da iluminação do sol e da lua na gravura, em que ele deixa subentendido que o procedimento de Dürer é diferente do que ocorre com os textos imagéticos tradicionais que adotam como tema a crucificação e utilizam esses elementos de forma convencional, isto é, como representantes das “figuras masculina e feminina”, do “Antigo (a lua) e do Novo Testamento (o sol), onde a luz do último iluminaria o primeiro”, ambos “participantes do drama central” (p. 115).

Servindo como “ponto de partida” para a ruptura que Saramago instaura quanto à vida de Jesus, a gravura é descrita e interpretada de modo criativo e peculiar. O narrador procede à leitura da imagem a partir de um “movimento circular” (p.115), retratando cada figura de modo a desconstruir seus significados tradicionais, até chegar ao centro, com Jesus crucificado, os elementos crânio, tibia e omoplata e o Homem com balde e cana.

Valendo-se do “conhecimento tradicional” e do “conhecimento histórico, real ou fabuloso”, Saramago transforma a imagem em texto, dando às personagens um acabamento que denota “uma defesa” e “um elogio da figura do homem comum” e estabelecendo a contraposição de visões “como paradigma estrutural do romance” (p. 129).

### 3. Romance histórico: uma modalidade narrativa

Partindo-se da ideia de que o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de Saramago, instrumentaliza, em sua narrativa, a figura histórica de Jesus Cristo, serão utilizados, neste trabalho, embasamentos teóricos ligados ao romance histórico, a fim de se entenderem os mecanismos estruturais empregados na obra pelo autor português.

O romance histórico, sendo uma modalidade específica de romance, consiste numa narrativa híbrida, cuja matéria resulta do encontro entre elementos da realidade histórica e fatos inventados pelo escritor. Sendo ficção, o romance histórico é capaz de penetrar na imaginação do leitor, a partir dos efeitos de sentido que o escritor produz, pelo emprego livre e criativo de recursos literários. Sendo histórico, é revestido de caráter documental, permitindo ao leitor reencontrar “elementos verídicos [...] tomados de empréstimo à história” (BASTOS, 2007, p. 67).

Nesse sentido, a unidade do romance histórico só pode ser mantida quando o verdadeiro, isto é, aquilo que pode ser verificado na realidade histórica a partir de registros documentais, e o inventado, que a narrativa resultante da engenhosidade do ficcionista, encontram-se harmonizados na obra.

No caso do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de Saramago, Jesus, Maria e José, dentre outras personagens, como Maria Madalena, Herodes e Pilatos, procedem da realidade histórica registrada na bíblia, sendo reconhecidos sem maiores dificuldades pelos leitores do romance. Saramago, porém, explora as potencialidades dessas personagens ao longo do romance, em geral desconstruindo os sentidos cristalizados pela narrativa bíblica, como se verá mais adiante.

Os estudiosos consideram *Ivanhoé*, de Walter Scott, o primeiro romance histórico de todos os tempos. Desde sua publicação, em 1820, muito se tem discutido sobre o espaço reservado na narrativa para a matéria de extração histórica e para o produto da imaginação do escritor.

De todo modo, para o devido entendimento da origem do romance histórico, deve-se considerar a remotividade da relação entre literatura e história. A *Ilíada*, primeira obra da literatura ocidental, escrita por Homero entre os séculos IX e VIII

a.C., já apresentava, além de uma dimensão mítica, ligada à frequente interferência dos deuses no desenrolar dos fatos a que estavam ligadas as personagens, uma dimensão histórica, relacionada à Guerra de Tróia.

Como na época em que o poema foi criado não havia documentos que fornecessem maiores detalhes sobre o conflito e a distância temporal entre o poeta e o evento histórico era de três ou quatro séculos, Homero pôde criar, sem se preocupar com questões como a verossimilhança, a imagem da invasão vitoriosa dos gregos, perpetuando-a, sem contraposições, para inúmeras gerações. Na época, a junção de elementos míticos e históricos não constituía problema. Os poetas da antiguidade buscavam a unidade da obra com uma espontaneidade própria desse tempo.

Aristóteles, primeiro filósofo grego a se ocupar do estudo da literatura, procurou distinguir, a partir da obra de Homero, a atividade cara ao poeta e a tarefa do historiador. Sua conclusão foi de que o primeiro narra toda sorte de eventos possíveis de ocorrer, ao passo que o segundo narra fatos concretizados na realidade empírica. Esta distinção foi retomada por artistas e teóricos em diversos momentos da história, mas nas últimas décadas tem sido rejeitada por aqueles que sustentam que toda narrativa é nutrida pela ficção.

É o caso, por exemplo, de Hutcheon (1991, p. 141), que afirma que “as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças”, no caso, “suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos” e “parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa”.

É necessário dizer, em todo caso, que a obra de Homero serviu de modelo para outras epopéias que marcaram a literatura ocidental, como a *Eneida* de Virgílio (epopéia latina) e *Os Lusíadas* de Camões (epopéia renascentista). O modelo homérico tinha como protagonista o herói que, representando os feitos valorosos e o passado glorioso de seu povo, enfrentava, em sua jornada, obstáculos sobre-humanos, devendo, para superá-los, contar com a influência dos deuses e vencer as limitações impostas por sua condição humana.

A mitificação do herói e da história nacional e o auxílio dos deuses eram verossímeis em Homero por conta da ausência de registros escritos e dos vários séculos que separavam o poeta épico dos fatos históricos que ele cantava. Nas epopéias latina e renascentista, porém, a pouca remotividade entre o autor e a matéria histórica, além da “crescente familiaridade dos contemporâneos com a substância histórica da matéria narrada” (BASTOS, 2007, p. 49), estabeleceram limites no uso de elementos míticos.

O autor, além de ter de adequar sua criatividade às exigências do poder católico, que condenava a recorrência, mesmo que artística, ao mundo mitológico, deveria atentar-se também a algum grau de rigor histórico, sob risco de lhe perseguirem ou rejeitarem sua obra.

Como consequência da censura religiosa e dos limites estabelecidos quanto aos mitos, “o elemento histórico foi progressivamente sobrepujando o componente mítico” (BASTOS, 2007, p. 48), fator que foi decisivo para o surgimento do romance histórico na segunda década do século XIX. Nesse sentido, Hutcheon (1991, p. 141) aponta que, neste momento, “a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber”, vindo a se separar pouco depois “nas atuais disciplinas distintas, a literatura e os estudos históricos”.

Antes, porém, de se tratar do surgimento desta modalidade de romance, é importante fazer alguns apontamentos sobre o romance como modalidade narrativa, incluindo sua relação de parentesco épico com a epopéia.

Na Europa, durante a Idade Média, quando a ideologia católica era dominante no continente, constitui-se uma tradição épica alternativa à da Antiguidade Clássica. Suas modalidades, as canções de gesta (compostas em versos) e as novelas de cavalaria (sob a forma de prosa), permeadas por elementos cristãos em quase toda sua totalidade,

resistiriam à redescoberta das formas greco-latinas, ocorrida durante o Renascimento, e deitariam sementes na modalidade narrativa que viria a ser considerada sucessora da epopéia, o *romance*, surgido em fins do século XVIII e consolidado no decorrer do século XIX (BASTOS, 2007, p. 51).

Cabe dizer que uma das mais importantes características desta nova modalidade narrativa é sua abertura aos mais variados discursos, inclusive o da

História. Sua forma flexível permite a incorporação de elementos incapazes de serem absorvidos por formas mais rígidas.

Outros dois pontos importantes sobre o romance, tratados por muitos autores, são sua filiação, junto à epopéia, ao gênero épico e como este passou a ser o grande representante do gênero, substituindo-a, embora mantendo, em muitos casos, o elemento da poeticidade. Um exemplo seria o próprio romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em que Saramago vale-se largamente, como se verá adiante, de recursos poéticos para focar as sensações das personagens quando em momentos de prazer ou sofrimento.

Bastos (2007, p. 51) apresenta, em relação a essas questões, o ponto de vista de filósofos como Hegel, teóricos marxistas como Lukács e Lucien Goldman e pensadores como Pierre Vidal-Naquet e Bakhtin; entre outros.

De acordo com Bastos (2007, p. 51), Hegel, por exemplo, considera que, como a epopéia, o romance apresenta nuances variadas e detalhadas sobre aspectos de indivíduos e grupos sociais em diferentes contextos, valendo-se dos elementos épicos consagrados para descrever acontecimentos. Para o filósofo, faltaria ao romance o elemento fundamental da epopéia, isto é, uma poesia plena, que seria possível somente no mundo antigo, porque este era livre da racionalidade sistemática que posteriormente viria a se disseminar.

Segundo Bastos (2007, p. 54), Lukács é categórico ao afirmar que o romance tem, “para a sociedade burguesa dos séculos XIX e XX”, o mesmo valor que a epopéia tinha para o mundo greco-romano. O teórico marxista, considerando suficiente o argumento do condicionamento histórico, visto por ele como determinante até para o escritor optar entre uma ou outra modalidade, concebe o romance como sendo sucessor direto da epopéia. Restringindo-se à sua ideologia, deixa de dar a devida importância para as diferentes formas de uma e outra modalidade (verso e prosa), limitando-se a observar que, no romance, faltam a grandeza épica e o protagonista representante das glórias dos feitos coletivos, que caracterizavam a epopéia.

Conforme observa Bastos (2007, p. 59), Vidal-Naquet, considerando ser o romance herdeiro indireto da epopéia, enfatiza que em Homero havia aspectos de comicidade que permearam diversas produções da literatura ocidental, inclusive aquelas que deram origem ao romance.



Sobre Bakhtin, Bastos (2007, p. 59) afirma que o pensador também não filia diretamente o romance à epopéia, estabelecendo entre as modalidades uma relação complexa de parentesco, que “remonta até mesmo à Antiguidade greco-latina, atravessa a Idade Média e o Renascimento, alcança o “romance barroco”, avança até o *Dom Quixote* e deságua no “romance moderno” dos séculos XVIII e XIX”.

O pensador russo, ainda de acordo com Bastos (2007, p. 60), soube reconhecer a natureza expansionista do romance, absorvente não só dos gêneros literários, como também dos extraliterários, estando, por isso, em perpétuo desenvolvimento.

Em resumo, Hegel, Lukács e Goldman defendem a ideia de que o romance é herdeiro direto da epopéia. Vidal-Naquet e Bakhtin, por sua vez, entendem que essas modalidades épicas apresentam uma linha de parentesco distante.

No que tange a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, pode-se afirmar que sua relação de parentesco com a epopéia seria distante. Isso porque Saramago, além de construir a personagem de Jesus e tratar dos acontecimentos sem o uso de atributos épicos, incorpora no romance diversos gêneros, como o ensaio, o memorial e a poesia.

Feitas as devidas observações sobre a constituição do romance como modalidade narrativa, sua relação de parentesco épico com a epopéia e o modo como este foi tomando o lugar da epopéia até substituí-la como representante do gênero épico, tratar-se-á agora do surgimento do romance histórico, objetivo deste capítulo.

Como esboçado mais acima, o fator determinante para o surgimento desta modalidade de romance foi o contínuo abandono do mito, resultado da censura imposta pela Igreja Católica e do maior conhecimento pela sociedade em que o autor estava inserido de episódios históricos marcantes, e a consequente preponderância dos elementos extraídos da história.

A isso, porém, somaram-se algumas tendências do Romantismo, estética vigente à época, como o exotismo e a idealização do passado, que resultava na fuga para outras épocas.

Para o devido entendimento do que torna o romance histórico uma modalidade específica, diferente da modalidade narrativa romance, que é genérica,

deve-se esclarecer que, enquanto o romance preencheu a lacuna deixada pelo mito com elementos da história, o romance histórico as hipertrofiou, na medida em que incorporou essas tendências da estética romântica.

Com o declínio do Romantismo e o surgimento do Realismo, o “romance histórico à moda romântica” (BASTOS, 2007, p. 73) perdeu terreno para o chamado romance arqueológico, assim batizado por se tratar de uma nova tendência do romance histórico, assumida por influência da nova estética: a de focar, mais do que fatos históricos, aspectos específicos de fatos históricos.

O romance arqueológico, diferentemente do romance histórico permeado por elementos românticos, reconstituía o passado de modo mais objetivo, privilegiando a descrição detalhada e crua dos acontecimentos e dos costumes.

É possível dizer que, em certa medida, Saramago conserva, n’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, essas características do romance arqueológico. No episódio, por exemplo, da relação sexual de José e Maria, analisado neste trabalho, o autor português foca o aspecto do desejo nas personagens e o contato sexual, além das sensações de um e outro no auge de seu prazer. Na cena da crucificação de Jesus, como na de José, conforme será tratado mais adiante, Saramago descreve em pormenores a violência impetrada a ambos, tornando o leitor partícipe do ritual de execução das personagens, dada a crueza dos detalhes explorados.

Com o passar do tempo, porém, a criatividade dos escritores foi alargando o conceito de romance histórico. Nas últimas décadas do século XIX, o fato histórico passível de novas interpretações passou a ser também aquele ocorrido no presente ou no passado imediato. Enquanto nos primeiros romances históricos o pré-requisito para a reconstituição era a remotividade do fato histórico, com a modernidade a matéria de interesse do escritor passou a ser os conflitos contemporâneos, “a jornada cinzenta e cotidiana do homem comum” (BASTOS, 2007, p. 75). O entendimento de que a história é cíclica, ocasionado pelo revisionismo empreendido por intelectuais de diferentes áreas, incluindo os da própria História, permitiu, em alguns casos, que o ficcionista antecipasse eventos que vieram a ocorrer num momento histórico posterior.

Nas últimas décadas do século XX, entretanto, muitos escritores voltaram-se novamente para o passado distante, criando um romance histórico próximo do romance arqueológico, por conta do rigor no levantamento de dados e do domínio

erudito de diferentes áreas do conhecimento. Saramago, aí podendo ser incluído, reconta, n’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a história de Jesus, valendo-se profundamente do livro sagrado do cristianismo e dos postulados da tradição cristã para estabelecer novos pontos de vista a partir da desconstrução de seus dogmas mais arraigados. Nesse sentido, também em consonância com o novo romance histórico, o autor português transita por diferentes perspectivas temporais, utiliza-se constantemente da paródia e faz uso da metalinguagem para tratar da própria narrativa ou a outras evocar, especialmente a dos evangelhos da bíblia, como se verá mais adiante.

Por conta dos vários caminhos que o romance histórico tomou ao longo do tempo e, paradoxalmente, de sua identificação, pelo público, com o modelo romântico, muitos termos têm sido criados para designar suas manifestações mais específicas, como “romance de fundação” e “metaficção historiográfica”.

O primeiro, de acordo com Bastos (2007), refere-se a uma vertente que, valendo-se de elementos históricos e míticos, busca estabelecer, ainda que alegoricamente, uma origem nacional, a partir de elementos fundadores da identidade nacional.

O segundo termo, criado por Hutcheon (1991, p. 141), refere-se a um “tipo de romance [que] nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo”. Trata-se, portanto, de uma modalidade calcada no texto, que entende que a ficção, tanto quanto a história, está apta a alcançar ou estabelecer verdades plausíveis, uma vez que ambas se constituem a partir do discurso. A “metaficção historiográfica” estaria além do romance histórico, porque é uma modalidade narrativa genérica, como o romance, mas também por se colocar contra a perspectiva historiográfica que considera a história espinha dorsal dos processos – exatamente o modelo adotado pelo romance histórico do século XIX.

A despeito, porém, da variedade de termos, alguns modernos ou pós-modernos, outros de caráter mais tradicional, o termo “romance histórico”, conforme aponta Bastos (2007, p. 81), “talvez por comodidade editorial [...] longe está de haver desaparecido das convenções de referência”.

De acordo com ele (2007, p. 83), dentre tantas possibilidades, a que mistura romance e história cria tantos problemas conceituais, que os estudiosos do tema se veem obrigados a compararem profundamente literatura e história para demonstrar porque o romance histórico é histórico.

O fato de sua matéria narrada ser extraída da história significa que seus elementos, provenientes de documentos cujo conteúdo é familiar ao leitor com médio conhecimento histórico, procedem semioticamente da história para a literatura, sofrendo, assim, mudanças de caráter qualitativo.

Pelo fato de a personagem transportada para o romance histórico ser conhecida em algum nível pelo leitor relativamente informado, este terá, após a leitura, chance de reconsiderar ou não sua perspectiva anterior, “no todo ou em parte” (BASTOS, 2007, p. 85). Ao longo da leitura, ele não descartará a informação que já possuía sobre a personagem, e isto é fundamental para sua interpretação. Isso ocorre mesmo com as personagens historicamente controvertidas, uma vez que “algo de essencial permanece depositado na memória coletiva” (BASTOS, 2007, p. 85).

No caso do romance de Saramago, considerando a enorme influência do cristianismo no mundo, especialmente no ocidente, entende-se que as personagens de Jesus, Maria e José, dentre outras, são bastante conhecidas pelos leitores minimamente informados. É muito provável que decorra disso o impacto que a obra provocou quando de sua publicação, em 1991, e ainda hoje provoca, passados quase vinte e cinco anos. À época de seu lançamento, o romance foi censurado em Portugal, terra natal do escritor e um dos países de maioria católica mais ortodoxos do mundo. Historicamente, o catolicismo foi a única religião permitida em Portugal por mais de seiscentos anos, entre os séculos XIV e XX. Somente após a Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974, é que outras práticas religiosas passaram a ser aceitas pelo Estado português. A despeito da abertura democrática promovida pela Revolução, a obra de Saramago, após seu lançamento, foi impedida de circular pelas livrarias e bibliotecas do país, exatamente pelo grande potencial que apresenta em fazer os leitores reconsiderarem boa parte de sua perspectiva anterior à leitura, por conta de desarticular, por meio da “inserção de significados imprevisíveis” (BRIDI, 1998, p. 117), os valores convencionais, sedimentados pela tradição religiosa.

Já a personagem ficcional, isto é, aquela que o leitor passa a conhecer somente a partir da narrativa, é, em geral, completamente estranha, porque não existia antes da leitura, na realidade empírica, embora possa lembrar indivíduos ou coletividades do mundo real.

Deve-se observar, que, embora as personagens sejam o elemento mais contemplado pela matéria de extração histórica, qualquer outro “que de algum modo contenha historicidade” (BASTOS, 2007, p. 86) compõe essa matéria, por exemplo “os acontecimentos em si, as instituições, os lugares” (BASTOS, 2007, p. 86).

#### **4. Análise crítico-interpretativa da obra**

Neste capítulo, será empreendida uma análise crítico-interpretativa do romance do autor português, a partir de excertos cujo conteúdo polemiza com três dos dogmas mais arraigados do cristianismo. Os excertos, sete no total, encontram-se divididos, a partir de sua convergência temática, em três blocos:

4.1) Origens de Jesus;

4.2) De menino a adolescente;

4.3) Efeitos da barbárie.

O primeiro bloco é formado pelos excertos “A relação sexual de José e Maria”, “A conversa entre o anjo e Maria” e “O nascimento de Jesus”. A unidade do bloco gira em torno do olhar crítico que Saramago dirige ao dogma de que Jesus foi concebido a partir da intervenção do espírito santo, quando Maria ainda era virgem.

O segundo bloco consiste de dois excertos, “Um menino dócil” e “Deixando o lar e a família”, por meio dos quais o autor lança dúvidas sobre a filiação divina de Cristo.

O terceiro e último bloco, com outros dois excertos, “Sacrifício de animais” e “A cruz de Jesus”, expõe o ceticismo de Saramago quanto ao dogma segundo o qual Deus teria predestinado Jesus a redimir os homens pelo sacrifício de sua vida, como símbolo de seu amor pela humanidade.

##### **4.1 Origens de Jesus**

Conforme se pretende demonstrar por meio da análise dos três excertos que formam esta unidade temática, Saramago, questionando a concepção de Cristo como resultado da intervenção do espírito santo, descreve pormenorizadamente o contato íntimo de José e Maria, situando-o cronologicamente em momento anterior ao da vinda do anjo até a casa dos pais de Jesus, que se dá de modo diferente ao da aparição do anjo relatada na bíblia. No romance, o anjo, disfarçado de mendigo, bate à porta do casal e, mesmo após ser atendido por Maria, permanece do lado de fora da casa, de onde passa a conversar com a esposa de José. No excerto que

fecha o bloco, o autor enfoca os aspectos fisiológicos e psíquicos das personagens envolvidas no trabalho de parto, expondo a falta de cumplicidade de José com a mulher.

Passando-se à análise das passagens selecionadas, indica-se a seguir o título dos excertos que constituem o primeiro bloco:

4.1.1 A relação sexual de José e Maria;

4.1.2 A conversa entre o anjo e Maria;

4.1.3 O nascimento de Jesus.

#### **4.1.1 A relação sexual de José e Maria**

... José entrou em casa, [...] Maria, deitada de costas, estava acordada e atenta, olhava fixamente um ponto em frente, e parecia esperar. Sem pronunciar palavra, José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já se vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria, entretanto, abrira as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado. Tendo pois saído para o pátio, Deus não pôde ouvir o som agónico, como um estertor, que saiu da boca do varão no instante da crise, e menos ainda o levíssimo gemido que a mulher não foi capaz de reprimir. Apenas um minuto, ou nem tanto, repousou José sobre o corpo de Maria. (SARAMAGO, 2010: p. 18 e 19)

Pode-se dizer, quanto ao excerto acima, que José e Maria, situados no âmbito doméstico, atuam nele de formas distintas. O fato de José se deslocar do espaço externo para o espaço interno da casa (“José entrou em casa”) e de Maria, dentro do lar, estar “deitada de costas, [...] acordada e atenta”, como que à espera do retorno do marido, pode evocar o cumprimento de papéis sociais tradicionais. José, agindo de modo ativo, representaria, nesse sentido, o papel do homem trabalhador que provém o sustento da família, saindo de casa cedo e voltando somente ao término da jornada de trabalho. Maria, por sua vez, desempenharia o papel da dona de casa que, tida historicamente como alguém cujo trabalho é pouco

relevante, deveria ter como única expectativa o retorno do marido ao lar. A propósito, em muitas sociedades, incluindo aquela em que o casal judeu está inserido, mais importante do que a mulher, quando dona de casa, poder atuar de modo dinâmico no trabalho doméstico, seria coibir o contato social entre os sexos.

A possibilidade de o comportamento do casal ser consonante com a tradição que divide os papéis sociais por gênero parece plausível também por conta da forma como um e outro age antes do contato sexual. José, em conformidade com os atributos culturalmente ligados ao sexo masculino, toma a iniciativa do contato sexual, dando à mulher sinais de seu objetivo (“José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria”). Maria, submetida ao papel de esposa que deve prestar obediência ao marido, papel este historicamente construído pela cultura patriarcal (“Maria, entretanto, abriu as pernas” por “pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres”), responde prontamente aos sinais de José, soerguendo “um pouco a parte inferior da túnica”.

É notável, portanto, que, por um processo de condicionamento - haja vista a ausência de diálogo entre o casal, Maria simplesmente “parecia esperar” o que, mesmo “deitada de costas”, sabia que estava prestes a acontecer.

Ao mesmo tempo, porém, em que se verifica a existência, antes do contato sexual, desse automatismo no relacionamento do casal, que se comunica unicamente por meio de estímulos e respostas condicionadas (“Sem pronunciar palavra”), percebe-se, pouco depois, o afloramento do desejo sexual e a entrega gradativa de um ao outro, diferentemente do que é construído pela narrativa bíblica a respeito dos pais de Jesus.

A este propósito, deve-se dizer que os únicos dois momentos em que o texto sagrado do cristianismo faz referência à vida do casal parecem ter como propósito evidenciar a ausência de contato sexual entre José e Maria, possivelmente como reflexo da cultura religiosa que circunscreve a sexualidade humana a assunto tabu. As referências aparecem no Evangelho de Mateus (“Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: estando, Maria, sua mãe, desposada com José, **sem que tivessem antes coabitado**, achou-se grávida pelo Espírito Santo” – Mt 1.18) e no Evangelho de Lucas (Lc 1.26-34):



No sexto mês, foi o anjo Gabriel enviado, da parte de Deus, para uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com certo homem da casa de Davi, cujo nome era José; **a virgem chamava-se Maria**. E, entrando o anjo aonde ela estava, disse: [...] Eis que conceberás e darás à luz um filho, a quem chamarás pelo nome de Jesus. [...] Então, disse Maria ao anjo: Como será isto, pois **não tenho relação com homem algum?**

Por essas passagens, verifica-se a inexistência de intimidade entre os pais de Jesus, justamente o que Saramago, no início da obra, contesta, ao retratar em pormenores o contato sexual do casal.

Voltando ao excerto do romance, entende-se que, por conta da ambiguidade com que Saramago constrói o texto, é possível dizer, por um lado, que, em alguns momentos, José parece agir de maneira egoísta, no sentido de buscar seu prazer sexual desconsiderando o de Maria, reproduzindo, assim, o ideário patriarcal que apregoa a satisfação masculina como algo natural, ao passo que a feminina, no caso da esposa, seria condenável, porque a tornaria próxima da prostituta, única mulher autorizada pela cultura a satisfazer-se sexualmente, ainda que seja marginalizada pela sociedade. O fato de José buscar o contato sexual com Maria antes mesmo de ela levantar sua túnica por completo (“só acabou de puxá-la para cima [...] quando ele já se vinha debruçando”) e atingir o ápice de seu prazer em um curto intervalo de tempo (“Apenas um minuto, ou nem tanto, repousou José sobre o corpo de Maria”) pode ser interpretado como evidência do egoísmo da personagem, no sentido de José não estar atento ao ritmo mais vagaroso com que Maria sente seu desejo aflorar.

Por outro lado, pode-se afirmar que, uma vez entregues ao desejo, tanto José quanto Maria desfrutam do contato íntimo (“como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela”), de modo que Maria, mesmo inserida num contexto de repressão à sexualidade feminina, permite-se obter prazer (“o levíssimo gemido que a mulher não foi capaz de reprimir”). Deve-se dizer que o uso do advérbio “como” na passagem parece intensificar a entrega do casal ao contato sexual, transportando o leitor para a cena, de modo a testemunhar o prazer de ambos. Nesse sentido, a imagem que Saramago cria desarticulava o sentido cristalizado pela narrativa bíblica, justamente pelo efeito de realidade que produz.

Ao mesmo tempo, haveria, no excerto, um outro tipo de contraponto entre as personagens, ainda ligado ao comportamento sexual. Enquanto Maria parece ser retratada como uma mulher introspectiva (“Maria [...] parecia esperar”) que atua

sutilmente, com delicadeza (“soergueu **um pouco** a parte inferior da túnica”), José seria construído como uma figura animalizada, especialmente por conta do emprego do verbo “debruçar”, que ocorre mais comumente em contextos ligados à vida selvagem, para indicar o intento de José quanto à mulher (“ele já se vinha debruçando”). Saramago, a partir desse exemplo, situaria José na esfera do grotesco e Maria na esfera do sublime.

Deve-se dizer, ainda, que, nesse fragmento, parece ser explorado um terceiro tipo de contraponto, ligado às partes do corpo que a túnica de Maria toca antes do contato sexual (“parte inferior” e “ventre”). É possível que “a parte inferior da túnica” assim seja designada pelo fato de, no corpo humano, ela manter-se rente aos órgãos sexuais, que tradicionalmente representam um tabu, especialmente nas sociedades que tiveram sua cultura amoldada pelo judaísmo ou pelo cristianismo, por ambos conceberem o sexo como atividade repugnante ou pecaminosa. Já o fato de o “ventre” estar situado na parte de “cima” do corpo poderia estar relacionado a que, sendo ele, do ponto de vista biológico, a sede da vida, constituir-se-ia como local sagrado. Nesse sentido, o fato de bastar à Maria soerguer “um pouco a parte inferior da túnica”, a fim de fazê-la chegar “à altura do ventre”, poderia ser interpretado, já numa perspectiva dissonante, como equivalência do que está no alto e do que está em baixo. Saramago, ao promover a igualdade entre esses elementos, tido como opostos pelo discurso religioso, subverte o olhar tradicional que distingue sexo como atividade pecaminosa e gravidez como fenômeno resultante da vontade de Deus.

No que diz respeito ao trecho segundo o qual “Maria [...], acordada e atenta, olhava fixamente um ponto em frente, e parecia esperar”, poder-se-ia apontar, ainda, a propósito das ambigüidades que permeiam o romance do autor português, que o comportamento introspectivo da personagem feminina estaria ligado a uma espécie de transcendência temporal, no sentido de sua sensibilidade projetar-lhe para além daquele momento fugaz, ligado à banalidade da vida doméstica. Outra possibilidade de leitura permitiria, ainda, o estabelecimento de um paralelo entre essa cena, em que o narrador afirma que Maria, após um sonho, permanecia “acordada e atenta” (“Maria, entretanto, abria as pernas, ou as tinha aberto **durante o sonho**”), e os episódios em que Maria, nas primeiras noites após a morte de José, procura manter-se acordada para refletir sobre o futuro sem o marido:

Maria dava o exemplo, segurava as lágrimas, queria que os filhos adormecessem depressa, por eles próprios, mas também para poder ficar sozinha com o seu desgosto, de olhos bem abertos para a sua futura vida sem marido e nove filhos para criar (SARAMAGO, 2010: p. 146)

O paralelo seria possível também considerando o episódio em que, nesse contexto de luto, Maria é acordada e assim permanece por conta dos pesadelos de Jesus:

Maria ouviu os gemidos do filho, mas não foi consolá-lo. E Jesus, a tremer, banhado no suor do medo, não precisou perguntar para saber que a mãe também acordara, Que irá ela contar-me, pensou, enquanto Maria, por seu lado, cismava, Como lho contarei, e buscava maneiras de não dizer tudo (SARAMAGO, 2010: p. 151)

Quanto à passagem “Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela”, é interessante observar que, até o instante do contato sexual, o narrador trata da linguagem corporal de José e Maria referindo-se claramente a um e outro pelo nome. A partir do momento, porém, em que ocorre o encontro sexual, o narrador passa a descrevê-lo sem mencionar o nome das personagens e evocando somente a Deus, o que, como efeito de sentido, transportaria para a cena, além do leitor, também a Deus. Tal procedimento, imbuído de ironia, subverteria o discurso religioso, uma vez que, afirmando o que é geral, Saramago nega o que é específico, isto é, ao mesmo tempo que, de acordo com a narrativa bíblica, Deus é onipresente, no romance seria impedido por seu próprio pudor de manter-se diante do momento íntimo de José e Maria; ao mesmo tempo que estabeleceu o sexo como meio de garantir a continuidade da vida, prescinde de entender seu funcionamento (“em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado”). A dissidência quanto à narrativa bíblica estaria, ainda, relacionada a duas coisas: primeiramente, o comportamento de Deus na passagem reflete, na verdade, os tabus criados pelo próprio ser humano; segundo, o envolvimento de Deus no ato sexual pode scandalizar o leitor que, transportado à cena, vê surgir, como voz de sua própria consciência, o Deus punitivo do pecado sexual.

Acerca dos fragmentos “criadas uma e outra para isso mesmo” e “quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida”, aponta-se que o narrador intervém na narrativa para exaltar a matéria de que o ser humano é feito e a partir da qual pode obter prazer (“pele” e “carne”), bem como o contato sexual, ele mesmo evidência de vida, e o que dele resulta, uma outra vida. Isso porque procede de modo a enfatizar o prazer carnal como intento para o qual essas matérias foram concebidas, desconsiderando, nesse sentido, propósitos espirituais abordados pela narrativa bíblica. E também pelo emprego repetido de adjetivos ligados à sacralidade (“sagrada”, “sagrado” e “sagrados”) para qualificar, primeiramente, um aspecto específico de José e de Maria, depois a unidade que ambos constituem ao se tornarem um (“a fonte e a taça da vida”). Essa exaltação se daria em oposição à tradição religiosa que concebe a entrega do homem e da mulher ao desejo sexual como sintoma de fraqueza espiritual e a matéria orgânica resultante do ato sexual como elemento repugnante. Subvertendo esses sentidos cristalizados pela tradição religiosa, Saramago, tendo rebaixado Deus, eleva o homem e o corpo humano, a partir de uma cena que, repleta de realidade, parece absolutamente desestabilizadora.

#### **4.1.2 A conversa entre o anjo e Maria**

Ora, aconteceu que um belo dia, passadas umas quatro semanas sobre aquela inesquecível madrugada em que as nuvens do céu, de modo extraordinário, apareceram tingidas de violeta, estava José em casa, era isto pela hora do sol-pôr, e estava comendo o seu jantar, sentado no chão e metendo a mão no prato como então era geral costume, e Maria, de pé, esperava que ele acabasse para depois comer ela, e ambos calados, um porque não tinha nada que dizer, outro porque não sabia como dizer o que tinha em mente, aconteceu vir bater à cancela do pátio um pobre desses de pedir, o que, não sendo raridade absoluta, era ali pouco frequente, [...] tirou Maria uma boa porção para uma tigela e foi levá-la ao mendigo, que se sentou no chão, a comer, de fora da porta, donde não passara. [...] e eis que já está batendo à porta para devolver a escudela e agradecer a caridade. Maria veio abrir, o pedinte ali estava, [...] Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até ao chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou. Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e

começar, Como soubeste que estou grávida, [...] Sou um anjo, mas não o digas a ninguém. (SARAMAGO, 2010: p. 22 a 24)

O excerto acima, tratando inicialmente do comportamento de José e de sua esposa à “hora do sol-pôr”, parece evidenciar, como no excerto anterior, a hierarquia presente no casamento, possivelmente como reflexo dos papéis sociais tradicionalmente atribuídos por gênero. Enquanto José, privilegiado por ser homem, alimenta-se (“estava comendo o seu jantar”) e permanece “sentado”, Maria, relegada a segundo plano por ser mulher, encontra-se “de pé” e impedida de comer, em consonância com os lemas da cultura patriarcal e do judaísmo, que apregoam a necessidade de a esposa alimentar-se depois do marido (“Maria, de pé, esperava que ele acabasse para depois comer ela”). O narrador, nesse sentido, a partir de um salto temporal de “quatro semanas”, enfoca primeiramente José e posteriormente Maria, talvez com o objetivo de reproduzir, por esta ordem, a importância de um e outro no âmbito da cultura judaica. Ao imprimir na forma um conteúdo discriminatório, Saramago vale-se de um recurso que, como outros, é empregado largamente no romance, garantindo-lhe elevada qualidade estética.

Note-se, também, quanto à passagem “aquela inesquecível madrugada em que as nuvens do céu, de modo extraordinário, apareceram tingidas de violeta”, que ela, retomando o contato sexual de José e Maria, parece fazê-lo de modo irônico, considerando o uso do adjetivo “inesquecível”, para caracterizar o que pode ser o momento em que José foi tomado de desejo pela mulher ou o próprio ato sexual, e a referência a um fenômeno da natureza, para evocar o afloramento do instinto sexual na personagem. Essa referência indireta ao sexo poderia representar também o pudor ligado à sexualidade humana, comum no judaísmo e no cristianismo. De todo modo, no sentido denotativo, o adjetivo “inesquecível” qualificaria o contato sexual do casal, exaltando-o por ser ele, já numa perspectiva dissonante quanto à narrativa bíblica, o fator responsável pela existência de Jesus, alguém efetivamente “inesquecível” do ponto de vista da cristandade.

Considerando, ainda, o comportamento de José e Maria no âmbito doméstico, o primeiro é retratado como um homem de seu tempo, isto é, grosseiro (“metendo a mão no prato”) e nivelado à média dos homens (“como então era geral costume”), ao passo que Maria atua com senso de fraternidade e de modo desinteressado. Mesmo sem ainda ter se alimentado, porque à espera do marido terminar seu jantar, a

mulher, ao apelo de “um pobre desses de pedir”, tira prontamente “uma boa porção para uma tigela” e “ao mendigo” a entrega. Poder-se-ia dizer, assim, que, no excerto, Saramago, rebaixando José e elevando Maria, desarticula o discurso religioso, que enfatiza o protagonismo do sexo masculino e reduz o papel da mulher à companheira ou auxiliadora do marido. Esse procedimento de inversão de papéis, como forma de romper com o que é postulado pela tradição religiosa, ocorre em diversos episódios da narrativa, incluindo, por exemplo, o do nascimento de Jesus, em que, como se verá mais adiante, a personagem da escrava Zelomi, fugido José da cova em que se encontram, exerce papel fundamental para o sucesso do parto de Maria.

Deve-se dizer, quanto ao fragmento que retrata o modo de comer de José, que a expressão “metendo a mão no prato” pode evocar o episódio bíblico da última ceia, tratado pelo Evangelho de Mateus (Mt 26.20-25):

Chegada a tarde, pôs-se ele à mesa com os doze discípulos. E, enquanto comiam, declarou Jesus: Em verdade vos digo que um dentre vós me trairá. E eles, muitíssimo contristados, começaram um por um a perguntar-lhe: Porventura, sou eu, Senhor? E ele respondeu: O que mete comigo a mão no prato, esse me trairá. O Filho do Homem vai, como está escrito a seu respeito, mas aí daquele por intermédio de quem o Filho do Homem está sendo traído! Melhor lhe fora não haver nascido! Então, Judas, que o traía, perguntou: Acaso, sou eu, Mestre? Respondeu-lhe Jesus: Tu o disseste.

Como se vê, nesse episódio Jesus expõe a seus discípulos o fato de que um entre os doze, no caso Judas, o entregará às autoridades religiosas e políticas. Quando o traidor é desvendado, note-se que, antes que ele possa ter a palavra, para uma possível réplica na tentativa de se defender da acusação ou para confirmar seu objetivo, uma voz, que pode ser a de Jesus ou a do narrador do Evangelho, interpõe-se (“O Filho do Homem vai”), repudiando a Judas pelas consequências que a traição traria a Jesus e a ele mesmo (“Melhor lhe fora não haver nascido”). Sendo possível estabelecer o paralelo entre o ato de José e o ato de Judas, poder-se-ia dizer que José, em certa medida, também trai ao filho, por conta do sofrimento e dos pesadelos que, na adolescência, atormentam a Jesus, em decorrência da descoberta, após a morte de José, de que o pai, por ter se omitido quanto às famílias que moravam próximas à cova em que Jesus nasceu, foi coadjuvante no assassinato dos bebês a mando de Herodes. Essa descoberta muda

radicalmente a visão de mundo e o comportamento de Jesus, talvez sendo o elo entre seu nascimento e morte na cruz.

Deve-se dizer, voltando ao início do excerto, que o salto temporal de quatro semanas dado pelo narrador é, por um lado, bastante indicativo da monotonia que permeia o cotidiano do casal, quebrada exatamente pela interferência do anjo que inesperadamente bate à porta da família; e, por outro, uma referência ao ciclo menstrual da mulher, que tem a duração média de vinte e oito dias.

O número quatro remete à figura geométrica do quadrado, definido pela igualdade de seus quatro lados, sem a qual necessariamente seria um retângulo. Tendo em vista que o traçado de um quadrado encerra-se exatamente em seu ponto inicial, pode-se dizer que há neste objeto um caráter de repetitividade: o fim do ciclo é seu início. Do mesmo modo, o ciclo menstrual da mulher, cuja interrupção costuma ser para os casais suspeita ou evidência de gravidez, como o é no caso de Maria, costuma durar vinte e oito dias (“umas quatro semanas”), encerrando-se exatamente onde começa.

Tomando esses dois sentidos que o número quatro adquire pelo contexto, entende-se que o cotidiano entediante do casal, caracterizado pelas mesmas ocorrências nos mesmos horários e pela quase total ausência de diálogo, bem como o repetitivo ciclo feminino, marcado por uma constância que só poderia ser quebrada pelo surgimento de um fruto decorrente do encontro sexual; só puderam ser rompidos pela vinda do anjo até a casa de José e Maria, o que no decorrer da narrativa serve como mais um elemento componente da sobrenaturalidade do anjo (suas interferências providenciais).

Essas escolhas lexicais produzem efeitos de sentido valiosos para o romance e apontam invariavelmente para o sentido das rupturas entre o discurso religioso e o discurso ficcional. Esses efeitos provocam constante confrontação de ideias, de memórias dos leitores. Ler esses fragmentos significa revisitar um conhecimento religioso postulado no senso comum. A oposição “belo dia” e “metendo a mão no prato” manifesta na materialidade do texto é exemplo de uma oposição mais profunda: dos discursos envolvidos.

Quanto ao procedimento de recapitular o evento de quase um mês atrás, trata-se exatamente da relação sexual de José e Maria a partir da qual houve a concepção de Jesus. Valendo-se de um recurso frequente na modalidade de romance que busca reconstituir eventos históricos, o narrador, neste processo de referenciação, sintetiza em poucas linhas o que páginas antes contou minuciosamente. Este procedimento é notável porque diz respeito exatamente aos questionamentos levantados ao longo do século XX quanto à forma com que a história tradicionalmente vem sendo contada e a toda mobilização de historiadores e intelectuais de diferentes áreas quanto à recuperação de pontos obscuros ou negligenciados nas grandes narrativas históricas.

#### **4.1.3 O nascimento de Jesus**

Dentro da caverna fazia escuro, a enfraquecida luz exterior detinha-se logo à entrada, porém, em pouco tempo, chegando um punhado de palha às brasas e soprando, com a lenha seca que ali havia, a escrava fez uma fogueira que era como uma aurora. Logo, acendeu a candeia que estava dependurada numa saliência da parede, e, tendo ajudado Maria a deitar-se, [...] disse uma palavra animadora, Coragem, depois pôs-se de joelhos entre as pernas abertas de Maria, que assim têm de estar abertas as pernas das mulheres para o que entra e para o que sai, Zelomi já perdera o conto às crianças que vira nascer, e o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres, como foi determinado pelo Senhor Deus quando Eva errou por desobediência, Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores, e hoje, passados já tantos séculos, com tanta dor acumulada, Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua. José já ali não está, nem se quer à entrada da cova. Fugiu para não ouvir os gritos, mas os gritos vão atrás dele, é como se a própria terra gritasse, [...] O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo. Envolto em panos, repousa na manjedoura, não longe do burro, porém não há perigo de ser mordido, que ao animal prenderam-no curto. Zelomi saiu fora a enterrar as secundinas, ao tempo que José se vem aproximando. Ela espera que ele entre e deixa-se ficar, respirando a brisa fresca do anoitecer, cansada como se tivesse sido ela a parir, é o que imagina, que filhos seus próprios nunca os teve. (SARAMAGO, 2010: p. 64 e 65)

No excerto acima, Saramago parece fazer referência à alegoria da caverna, de Platão, para narrar o episódio do nascimento de Jesus.

A alegoria, escrita no século V a.C, pelo filósofo grego Platão, por conta da morte de Sócrates, narra a libertação de um homem dos grilhões que o mantinham preso no interior de uma caverna e sua infeliz tentativa de libertar os outros homens que ali se encontravam. Na alegoria, a caverna, fria e escura, abrigava indivíduos



impossibilitados de conhecerem as verdadeiras formas da natureza. Pela total ausência de luz, aos habitantes do lugar só era possível ver, nas paredes da caverna, sombras distorcidas destas formas. Num certo dia, um dos prisioneiros conseguiu romper as cadeias que o prendiam e encontrar a saída do lugar. Chegando ao lado de fora, sentiu caindo forte sobre si a intensa luz do sol. Num primeiro momento, a grande luminosidade ofuscou seus olhos. Passado o desconforto, o homem pôde ver coisas que jamais havia imaginado. Diante de si, formas e cores de todos os tipos lhe revelavam a verdadeira natureza das coisas. Feliz com a descoberta e conhecimento de verdades jamais vistas, o homem voltou à caverna para contar aos companheiros o que havia experimentado. Estes, porém, certos de que a única verdade era a das sombras distorcidas nas paredes, escandalizaram-se com as palavras do homem e, num ímpeto de fúria, o assassinaram brutalmente. Escrita por conta da pena de morte impetrada a Sócrates por aqueles que consideravam sua filosofia uma ameaça à estabilidade da sociedade grega antiga, a alegoria da caverna, de Platão, representa a visão do filósofo sobre a condição humana, a obscuridade que habita o interior dos homens e a resistência do ser humano à racionalidade, único meio, segundo o filósofo, de o homem se livrar das cadeias da ignorância e adentrar o mundo do conhecimento.

O fato de o narrador ambientar numa caverna escura o nascimento daquele que é tido, pela tradição cristã, como o messias, isto é, o próprio filho de Deus enviado para redimir a humanidade de seus pecados, é por si só altamente subversivo.

O fato adicional de a “luz exterior” ser “enfraquecida” permite dizer duas coisas. Por um lado, que, no excerto, está expressa uma dissonância de Saramago quanto à alegoria da caverna, de Platão, considerando que, nesta, o ambiente externo à caverna é dotado de luminosidade e representa a verdadeira liberdade, que é o pleno acesso ao conhecimento por intermédio da razão, e, no excerto, o exterior da caverna é um prolongamento de sua obscuridade. Para Saramago, a razão por si só não garante o acesso ao conhecimento e à liberdade genuína, uma vez que contém diversos fragmentos de obscuridade humana. Por outro, que a “luz exterior” não exatamente “fraca”, mas “enfraquecida”, a despeito de denotar a transição do período da tarde para o da noite, expressa, conotativamente, uma ação deliberada sobre a qualidade da luz oferecida pelo sol. Do mesmo modo que Deus

optou por intensificar a dor do parto na mulher, também decidiu, em um dado momento, reduzir a clareza da luz solar – e, metaforicamente, a possibilidade de a razão ser um meio seguro de elevação humana. Nesse sentido, o caminho da racionalidade seria, em princípio, o único possível para a superação das ilusões e debilidades humanas, mas por uma arbitrariedade de Deus esta possibilidade foi esvaziada.

Neste contexto de obscuridades, a personagem da escrava Zelomi emerge como contraponto. Acessando seu repertório de conhecimentos e valendo-se de sua racionalidade, a escrava recolhe elementos encontrados na caverna (“palha”, “brasas” e “lenha seca”) e lhes dá unidade, obtendo como resultado exatamente aquilo (“uma fogueira”) de que ela necessitava para solucionar o problema da escuridão do lugar, sem o quê o parto de Maria provavelmente seria ainda mais sofrido.

É interessante notar que o fato de a “fogueira” ser “como uma aurora” remete a um dado de realidade cujo atributo dimensiona-se para além da matéria. As palavras “fogueira” e “aurora”, levando-se em conta o contexto, evocam dois episódios extraordinários na história da humanidade: a descoberta do fogo pelos homens pré-históricos e o despertar da consciência humana. O primeiro evento permitiu ao homem cozer os alimentos, em especial a carne dos animais, cujo consumo é apontado como principal fator do salto evolucionário da espécie humana. O segundo, entendido como consequência direta do consumo de carne e das condições de preparo do alimento, permitiu ao homem se reconhecer como tal, construir armas e ferramentas para a domesticação dos animais e que assegurassem sua sobrevivência e produzir objetos que, com o tempo, viriam a proporcionar o acesso ao mundo simbólico. Estes dois acontecimentos – ligados entre si – mudaram radicalmente os rumos da história, instaurando o início de uma nova era para a humanidade.

Ao afirmar, portanto, que “a escrava fez uma fogueira que era como uma aurora”, o narrador eleva Zelomi a uma condição sobrehumana, redimensionando a importância que a bíblia comumente atribui aos escravos e às mulheres, considerando o contexto histórico em que foi escrita. Este redimensionamento constitui uma dissonância quanto ao discurso religioso, em especial à sua histórica discriminação do gênero feminino.

O fato, ainda, de Zelomi manipular os objetos encontrados na caverna (“palha” e “lenha seca”) e soprar as “brasas” com o objetivo consciente de obter “uma fogueira” remete, a um só tempo, ao episódio bíblico que trata da criação do homem por Deus e ao fato empírico de ser o contato sexual entre macho e fêmea de mesma espécie o único meio possível para a continuidade da vida.

Quanto a este fato, os elementos “palha”, “brasas” e “lenha seca”, por seu aspecto de secura, também representam, no excerto, a ausência de contato sexual entre homem e mulher; cujo resultado, em última instância, é a morte. O sopro, considerando a etapa da criação ligada ao sopro divino, representa, ao contrário, a vida e, por conseguinte, sua única forma garantidora - o sexo. Saramago, assim, ao compor a imagem de “uma fogueira que era como uma aurora”, sacraliza o sexo, procedimento inverso ao da tradição cristã, que o rebaixa à condição mundana do homem.

Quanto à passagem bíblica que explica a genealogia humana, o capítulo do Gênesis afirma que Deus esculpiu o primeiro homem, Adão, em barro, soprando-lhe, depois, a vida. Do mesmo modo, Zelomi, no romance, após ordenar os materiais que encontra na caverna, tem de soprar para fazer a fogueira, meio pelo qual obtém o primeiro recurso material que lhe permitirá dar conta dos cuidados necessários para o trabalho de parto. Assim, tanto o sopro divino simboliza a origem da vida, quanto o sopro da escrava demarca o início dos preparativos para o nascimento de Jesus - iluminada a caverna, Zelomi pôde ajudar “Maria a deitar-se” para colocar-se “de joelhos entre” suas “pernas abertas”. A despeito de ela ter se valido de objetos dispostos no local (“palha”, “brasas” e “lenha seca”) e Deus, como criador de tudo e todos, ter se utilizado, para esculpir Adão, de elementos que Ele próprio já havia criado, Saramago, ao comparar o trabalho da escrava com o de Deus, diviniza a personagem feminina, subvertendo o sentido que a narrativa bíblica constrói em torno da mulher e da superioridade de Deus.

A forma com que a escrava mobiliza os recursos materiais do lugar, em prol do objetivo que a norteia, diz respeito à capacidade que o ser humano tem, em virtude da linguagem, de observar a natureza, organizar a realidade e interpretar o mundo, de modo a criar meios eficazes que garantam sua sobrevivência. Sabe-se que, ao longo da história, o homem se valeu desta capacidade muito mais para a

guerra e as atrocidades do que para a paz e o respeito à vida. Zelomi, ao contrário disso, usa suas habilidades em favor de um propósito verdadeiramente nobre, que é o de auxiliar uma mãe prestes a dar à luz da vida seu filho. O fato de ela acender “a candeia dependurada numa saliência da parede”, após fazer a fogueira, permite dizer que, para Saramago, o ser humano só pode construir alguma base sólida quando renuncia a seu egoísmo e prioriza a urgência das causas humanitárias, em prol do bem coletivo. Apesar de imersa na caverna, a escrava é diferente exatamente porque usa sua racionalidade de maneira ética.

Quando Zelomi redimensiona seu apoio à Maria - da esfera material para a emocional, nota-se que a virtude da personagem também reside no uso que ela faz da língua (“disse uma palavra animadora, Coragem”). Diferentemente das línguas de fogo, sobre as quais a narrativa bíblica faz referência para estabelecer parâmetros de uso da linguagem verbal, e do uso que o ser humano historicamente faz de sua capacidade comunicativa – para distorcer fatos, manipular mentes e defender interesses menores; a língua, para Saramago, só pode servir como ponte verdadeira entre os homens quando a primeira faculdade humana, a da linguagem, se desenvolve amoldada pela ética. O narrador, portanto, ao atribuir à personagem feminina a capacidade de dizer “uma palavra animadora”, além do atributo da “Coragem”, rompe com o discurso religioso, constituído historicamente por uma perspectiva masculina, que favorece a autoridade - manifesta no uso da linguagem - do homem sobre a mulher.

Por meio da palavra, a escrava estabelece um pacto com Maria, cujo resultado é o parto bem sucedido de Jesus. Este resultado é, na narrativa, consequência direta do fato de Zelomi ter-se colocado “de joelhos entre as pernas abertas de Maria”, movimento que, do ponto de vista denotativo, representa um cuidado que as pessoas incumbidas de auxiliar a gestante em trabalho de parto devem tomar, para que o bebê seja delicadamente conduzido ao ambiente externo. Do ponto de vista conotativo, o movimento de Zelomi simboliza três coisas: a humildade, tanto no sentido de ser um atributo virtuoso da personagem quanto no de re-estabelecimento de sua humanidade, após ter sido igualada a Deus; a saudação à vida, isto é, o reconhecimento de sua importância seguido do agradecimento por se viver; e o ato tradicional dos cristãos em sinal de respeito a Deus.

Ao mesmo tempo, é interessante observar que, no trecho, Saramago, como uma câmera que focaliza um ponto específico de interesse, afirma, valendo-se da metonímia, que a escrava ajoelhou-se não diante de Maria, mas “entre as pernas abertas” da personagem. Esta escolha lexical pode evocar, num primeiro momento, um aspecto grotesco de Maria, considerando, mais do que a circunstância dificultosa em que ela se encontra, os tabus religiosos em torno do corpo. Este aspecto é ligeiramente atenuado pelo apontamento complementar de “que assim têm de estar abertas as pernas das mulheres para o que entra e para o que sai”, o qual, de modo irônico, explica algo que é de entendimento geral. A despeito desta ironia, que reside na forma com que o narrador faz referência ao ato sexual e ao nascimento, o fragmento, construído a partir do recurso da metonímia, retrata, na verdade, o aspecto humano de Maria, porque semelhante a todas as mulheres prestes a dar à luz.

As ambiguidades presentes no texto de Saramago criam, entre Zelomi e Maria, não só uma relação de cumplicidade, mas também de identificação. No fragmento “Zelomi já perdera o conto às crianças que vira nascer, e o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres”, a mudança de sujeito que ocorre entre as orações coordenadas (de “Zelomi” na primeira oração para “e o padecimento desta pobre mulher” na segunda), considerando que o pronome demonstrativo “desta” refere-se denotativamente à Maria, é o recurso empregado por Saramago para induzir o leitor a projetar na escrava o sofrimento que, no momento do parto, é de Maria. A partir deste contexto de alternância de referência entre as personagens femininas, pode-se dizer que também Zelomi é mãe de Jesus (bem como de todas as “crianças que vira nascer”). A identificação também se dá pela condição de mulher, uma vez que, “como foi determinado pelo Senhor Deus”, a dor do parto tornou-se inerente ao sexo feminino.

Entende-se que o fragmento polemiza com a tradição cristã, porque nela há grande diferença de prestígio entre uma escrava e a mulher imaculada escolhida por Deus para ser mãe de seu filho. E, enquanto na tradição cristã o sofrimento da mulher é visto com certa naturalidade e, por isso mesmo, Deus não é responsabilizado, no romance este sofrimento é posto em relevo, como meio de defesa das mulheres, a partir do reconhecimento das dores a que estão sujeitas por deliberação divina. No fragmento, fica clara a decisão de Deus de punir as mulheres,

a partir da citação literal da passagem do Gênesis: “Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores”

Saramago, ao citar esta passagem, vale-se de um recurso que lembra os procedimentos adotados na historiografia. O historiador, ao compor a urdidura do enredo, procede explicitando seu objeto de trabalho e interpretando-o com suas palavras. O narrador do romance também faz isto, mas de modo inverso: ao invés de citar o trecho bíblico e interpretá-lo, ele se antecede à “fala” de Deus e a explica com ironia, considerando o adjetivo (“Senhor Deus”) e o substantivo escolhidos (“Eva errou por desobediência”). É exatamente esta diferença que demarca o terreno da literatura e o da história, o primeiro mais amplo que o segundo.

A crítica presente no excerto à tradição cristã se dá de maneira gradativa. No fragmento “e hoje, passados já tantos séculos, com tanta dor acumulada, Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua”, Saramago a eleva de intensidade, uma vez que o discurso religioso, longe de responsabilizar Deus por qualquer mal ou sofrimento causado aos homens, responsabiliza - e culpa - o próprio homem por seus problemas, enfatizando especialmente o aspecto da “desobediência” quanto à vontade de Deus. As escolhas lexicais de Saramago, na passagem, além de novamente produzirem ironia (“tanta dor acumulada” e “Deus ainda não se dá por satisfeito”), rebaixam Deus à condição humana, que é pautada pela “dor”, pelo ímpeto, principalmente no sistema capitalista, de acumular e pela constante busca, em especial na pós-modernidade, por satisfação. Nesse sentido, Deus e Zelomi assumem funções antagônicas, considerando o fato de que a escrava, prestando socorro à Maria na caverna, é divinizada por agir em favor da vida. A crítica de Saramago à tradição religiosa atinge seu ápice, no excerto, com a constatação de que, a despeito de tudo, “a agonia continua”. Estas palavras sintetizam o sofrimento impetrado por Deus à mulher, mas também dimensionam o sofrimento humano, cujos desdobramentos ao longo da história estabelecem continuamente novos pontos de alcance da agonia.

Retratada a origem sofrida da vida, o narrador direciona seu foco para José, personagem que carrega em si um grande peso, sofre de uma contínua agonia. No contexto do parto de Maria, José, em lugar de dar suporte emocional à esposa, opta pela fuga daquela realidade (“José já ali não está, nem se quer à entrada da cova. Fugiu para não ouvir os gritos, mas os gritos vão atrás dele, é como se a própria

terra gritasse”). A ausência de José no interior da caverna e mesmo sua distância quanto à entrada do lugar, onde poderia haver resquícios de luz, de modo algum tem relação com o conhecimento da verdade que a personagem da alegoria de Platão adquire ao se libertar dos grilhões e ir até a luz. Trata-se, na verdade, do extremo oposto: a fuga de José intensifica a opressão das correntes que o prendem, levando-o ao limite da loucura. Os gritos de Maria são sombras dos gritos de sua consciência, pelo sofrimento dos pais que tiveram seus bebês mortos pelos soldados de Herodes, por culpa de sua omissão.

O nascimento de Jesus, num contexto de turbulência e sofrimento, é retratado por Saramago de maneira crua, com a ênfase no aspecto humano da personagem (“O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens”). Subvertendo a narrativa bíblica, que não faz menção ao dado empírico do parto de Maria, o romance apresenta o aspecto biológico e psicanalítico do nascimento de Jesus, enfocado como criatura constituída a partir dos gametas masculino e feminino e que passa pelo trauma do nascimento. O fato de ter nascido “sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio” evoca a teoria de Freud sobre o Complexo de Édipo, segundo a qual o bebê do sexo masculino, após o nascimento, é levado pela cultura, incorporada na figura do pai, a reprimir o desejo de voltar a ser parte da mãe, carregando desde cedo marcas profundas em seu íntimo. Saramago, ao enfatizar Jesus como sendo “filho de José e de Maria”, instaura uma dissonância quanto à narrativa bíblica, que afirma que Jesus é filho de Deus.

Jesus, sendo, portanto, um humano, é vítima do condicionamento externo e do meio, tanto no início quanto no fim da vida. Saramago, no fragmento “Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo”, estabelece um paralelo entre o nascimento e a morte da personagem, do ponto de vista físico (“Envolto em panos”) e emocional (“Chorou” e “chorará”). O fato de Jesus estar próximo a um animal (“Envolto em panos, repousa na manjedoura, não longe do burro) diz respeito a que Jesus, sendo homem, também possui um aspecto de animalidade em si, entretanto, como ocorre a todo ser humano, tem este aspecto reprimido desde cedo pela cultura (“porém não há perigo de ser mordido, que ao animal prenderam-no curto”). Há neste fragmento uma retomada da perspectiva psicanalítica, considerando que, para ela, a domesticação do animal interior pela

civilização é imperativa para a vida em sociedade, o que de todo modo também acarreta sofrimento ao homem. Por todos esses elementos, Saramago explora de modo subversivo uma lacuna do discurso cristão acerca do nascimento de Jesus, considerando que ele privilegia a vida adulta de Jesus, quando ele é declaradamente divino, e sua morte, que simboliza o amor de Deus para com os homens.

No último fragmento do excerto, Saramago volta a focar a personagem da escrava (“Zelomi saiu fora a enterrar as secundinas”). Este procedimento estrutural do narrador permite dizer que ela, elevada da condição humana e identificada com Maria no aspecto da maternidade, é um elemento essencial no início, no meio e no fim do nascimento e, por extensão, da vida de Jesus. O fato de José estar chegando à caverna no momento em que Zelomi está saindo (“Zelomi saiu fora a enterrar as secundinas, ao tempo que José se vem aproximando”) representa o antagonismo das personagens, considerando a total ausência de José durante o parto de Maria. Apesar disso, “Ela espera que ele entre e deixa-se ficar”, isto é, sensível à busca da esposa pelo marido, a personagem, dentro da perspectiva de sua nobreza interior, respeita o momento em que José decide se fazer presente. Nesse sentido, apesar do “anoitecer”, isto é, da caverna escura em que está o ser humano, pessoas como Zelomi podem, a partir tanto das práticas genuinamente virtuosas, que resultam de uma racionalidade ética, quanto do trabalho baseado na alteridade (“cansada como se tivesse sido ela a parir”), desfrutar de instantes de paz.

No último trecho do excerto (“é o que imagina, que filhos seus próprios nunca os teve”), Saramago, pela ordenação das orações, cria uma interessante ambiguidade em relação à Zelomi. Tendo em vista a presença da vírgula entre as orações, a passagem expressa, denotativamente, o fato de que Zelomi nunca engravidou e, por isso, apenas imagina ter passado por um parto cansativo, dada sua sensibilidade ao desgaste pelo qual viu Maria passar. Entretanto, se lido sem se considerar a pausa que a vírgula estabelece entre as orações, o fragmento pode ser entendido, conotativamente, como uma afirmação de que a personagem “imagina que filhos seus próprios nunca os teve”, quando na verdade os teve: seriam eles todos a cujas mães auxiliou no parto. Nesse sentido, parece haver um interessante paralelo entre essa possibilidade de leitura e o fragmento a seguir, em que Jesus narra à Maria os sonhos que passam a perturbá-lo após a morte do pai:



“Sonho que estou numa aldeia que não é Nazaré e que tu estás comigo, mas não és tu porque a mulher que no sonho é minha mãe tem uma cara diferente, e há outros rapazes da minha idade, não sei quantos, e mulheres que são as mães, não sei se as verdadeiras...” (SARAMAGO, 2010: p. 150)

Entende-se, portanto, que no romance a equiparação da escrava com a mãe de sangue, o protagonismo de duas mães e a desconstrução da função de pai é um grande contraponto à tradição cristã, que tem um conceito de família baseado no laço consanguíneo, no casamento heterossexual, na definição de papéis a partir do gênero (pai=homem / mãe=mulher) e no protagonismo do sexo masculino (estrutura patriarcal).

## **4.2 De menino a adolescente**

Conforme se pretende demonstrar por meio da análise dos dois excertos que constituem esta unidade temática, Saramago, colocando em cheque o dogma da filiação divina de Cristo, retrata o comportamento de Jesus na infância e o temperamento rebelde na adolescência como típicos das respectivas fases. No primeiro caso, o cotidiano do menino é semelhante ao das outras crianças, isto é, circunscrito à escola e à casa, ambientes em que não se destaca por qualquer feito prodigioso, como se poderia imaginar que um menino com atributos divinos faria. No segundo caso, o contexto turbulento de Jesus o faz entrar em conflito com a mãe repetidas vezes. No ímpeto de obter respostas que possam ajudar a forjar sua identidade, Jesus transfere à Maria parte da responsabilidade pelos assassinatos cometidos contra outros meninos poucos dias após seu nascimento. Renegando a família e a memória do pai, decide partir. O rumo que a personagem toma é bastante inesperado quando se tem em vista o Jesus dotado de qualidades sobre-humanas, cuja sabedoria é plena e os atos, moderados.

Passando-se à análise das passagens selecionadas, indica-se a seguir o título dos excertos que constituem este segundo bloco:

4.2.1 Um menino dócil;

4.2.2 Deixando o lar e a família.

#### 4.2.1 Um menino dócil

Quando chegou aos cinco anos, o filho de José começou a ir à escola. Todas as manhãs, logo ao nascer do dia, a mãe levava-o ao encarregado da sinagoga, que, sendo os estudos do nível elementar, bastava para o efeito, e era ali, na própria sinagoga, feita sala de aula, que ele e os outros rapazinhos de Nazaré, até aos dez anos, realizavam a sentença do sábio, A criança deve criar-se na Tora como o boi se cria no curral. A lição acabava pela hora sexta, que era o nosso meio-dia de agora, Maria já estava à espera do filho, e, coitada, não podia perguntar-lhe como ia nos aproveitamentos, nem esse simples direito ela tem, pois lá diz a máxima terminante do sábio, Melhor fora que a Lei perecesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres, também não devendo ser esquecida a probabilidade de que o filho, já razoavelmente informado sobre o verdadeiro lugar das mulheres no mundo, incluindo as mães, lhe desse uma resposta torta, daquelas capazes de reduzir uma pessoa à insignificância [...]. Quando Jesus entrava em casa, o pai perguntava-lhe, Que foi que aprendeste hoje, e o menino, que tivera a sorte de nascer com uma excelente memória, repetia tintim por tintim, sem falhas, a lição do mestre, foram primeiro os nomes das letras do alfabeto, depois as palavras principais e, mais para diante, frases completas da Tora, passagens inteiras, que José acompanhava com movimentos rítmicos da mão direita, ao mesmo tempo que acenava lentamente a cabeça. Posta de lado, era por esta maneira que Maria ia tomando conhecimento do que não podia perguntar..." (SARAMAGO, 2010: p. 107 e 108)

Quanto ao excerto acima, observa-se que a referência a Jesus como “filho de José”, quando se sabe, pelo contexto, que ele também é filho de Maria, pode representar desde já algo que é bastante retratado no excerto, para além da docilidade que se verifica no comportamento de Jesus. Tratar-se-ia, no caso, da exclusão de que Maria é vítima (“o verdadeiro lugar das mulheres no mundo”), vivendo em uma sociedade que se pauta por valores patriarcais, para o que, a propósito, contribuiriam também a religião (“lá [na Tora] diz a máxima terminante do sábio”) e a escola (“na própria sinagoga, feita sala de aula”). A marginalização da mulher, latente no fragmento, pode ser verificada em várias passagens, como se verá mais adiante.

Outra possibilidade pode estar relacionada à ênfase do narrador em afirmar que Jesus é “filho de José” para, colocando de lado a tese religiosa de que Jesus é filho de Deus, produzir um efeito de ironia sobre o discurso bíblico, que, sublinhando o aspecto da virgindade de Maria, concebe sua gravidez como obra do Espírito Santo (“Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: estando Maria, sua mãe, desposada com José, sem que tivessem antes coabitado, achou-se grávida pelo Espírito Santo” Mt 1.18-25).

Apesar da discriminação que sofre em seu cotidiano, Maria é uma mãe comprometida com o filho, presença constante em sua vida, levando-o e buscando-o da escola diariamente (“Todas as manhãs, logo ao nascer do dia, a mãe levava-o ao encarregado da sinagoga [...]. A lição acabava pela hora sexta, que era o nosso meio-dia de agora, Maria já estava à espera do filho”). A respeito da referência temporal “logo ao nascer do dia”, parece plausível a possibilidade de leitura que a relaciona ao ato materno de dar à luz, como se o nascimento de um filho e os cuidados diários que a mãe em especial lhe dedica tivessem um elo em comum, possivelmente o do amor incondicional. Saramago, nesse sentido, parece exaltar, uma vez mais, a figura materna, por sua determinação em prover cuidado aos filhos e sanar suas necessidades mais básicas, independentemente do contexto desfavorável a ela.

Verifica-se, no excerto, do ponto de vista conotativo, o que pode ser considerada uma crítica ao sistema de ensino vigente à época e à doutrinação que, por meio dele, se promove, em função dos interesses da classe dominante. O fragmento “sendo os estudos do nível elementar, bastava para o efeito”, por exemplo, parece, do ponto de vista denotativo, dizer respeito ao ensino de nível mais básico, próprio às crianças que se encontram na fase inicial de seu desenvolvimento cognitivo; ao passo que, conotativamente, poderia estar relacionado à superficialidade que permearia o ensino como um todo, em consonância com “o efeito” esperado, provavelmente o de conformismo e obediência às normas vigentes.

Nesse sentido, a passagem que trata da “sinagoga feita sala de aula” pode ser interpretada, denotativamente, como a adaptação do espaço da sinagoga para receber alunos e professores. Conotativamente, porém, parece evocar o problema da ausência de laicidade no ensino, fator que, considerando o contexto do excerto, favoreceria a repetição mecânica de conteúdos e, por isso mesmo, a falta de reflexão, além da disseminação de preconceitos, no caso, aqueles ligados à mulher (“Melhor fora que a Lei percesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres”). A hipótese de se tratar de uma crítica à ideologização (no caso, religiosa) promovida pela instituição escolar que se confunde com instituição religiosa ganha força quando se apreende, a partir do texto, que a metodologia de ensino mantém-se a mesma durante anos (“até aos dez anos, realizavam a sentença do sábio”), o que

parece longe de constituir um processo de ensino-aprendizagem, mas próximo a uma espécie de lavagem cerebral.

Esse paradigma que privilegia conteúdos em lugar de conhecimento seria resultado, entretanto, de uma ideia religiosa, explicitada pelo narrador: “A criança deve criar-se na Tora como o boi se cria no curral” Pode-se dizer que, de acordo com esta máxima, é plenamente justificável que o mecanicismo seja a espinha-dorsal do ensino e que a única fonte de conhecimento seja o livro sagrado dos judeus. Note-se, ainda, que a concepção de ser humano que sustenta essa afirmação acaba por igualar homens e animais. Nesse sentido, o uso da palavra “sábio”, para nomear aquele que proferiu tal “sentença”, parece repleto de ironia, uma vez que o reducionismo de sua visão seria condizente com a ausência de sabedoria.

Tendo-se em vista a passagem “A lição acabava pela hora sexta, que era o nosso meio-dia de agora”, nota-se que o narrador interfere na narrativa para explicitar ao leitor contemporâneo que um mesmo evento, no caso um momento específico da passagem do dia, era designado de uma forma no passado e o é de outra no presente. É possível, entretanto, considerar que, valendo-se do artifício da categorização do tempo, o narrador estabelece um paralelo entre o passado e o presente. Sua crítica ao sistema de ensino vigente à época poderia, assim, valer para o atual sistema de ensino, considerando, também, que, ainda hoje, em muitos lugares do mundo, a jornada escolar inicia-se pela manhã e encerra-se pouco antes do período da tarde, e que muitas crianças são levadas à escola “logo ao nascer do dia” pelas mães. Sendo possível essa interpretação, poder-se-ia dizer, em suma, que, para Saramago, a estrutura educacional continuaria sustentada pelo pilar da doutrinação, disseminando preconceitos e privilegiando a fixação de conteúdos sem, em detrimento da reflexão mais profunda e da promoção do conhecimento, o que, em última instância, continuaria atendendo aos interesses da classe dominante.

Jesus, como uma criança que frequenta diariamente a “sinagoga, feita sala de aula”, estaria sendo ideologizado pela Tora e pelas autoridades do lugar, inclusive quanto ao “verdadeiro lugar das mulheres no mundo, incluindo as mães”. Por conta disso, apesar da assiduidade de Maria como mãe (“Maria já estava à espera do filho”), ela “não podia perguntar-lhe como ia nos aproveitamentos”, refletindo a restrição imposta às mulheres na Antiguidade, que, em larga medida, ainda hoje se

mantém em muitos lugares do mundo. Isso posto, poder-se-ia dizer, do ponto de vista conotativo, que, para Saramago, o ensino suprimido de laicidade, apregoaria verdades unívocas, inclusive quanto à proibição de as mulheres promoverem questionamentos (“nem esse simples direito ela tem”), de modo a se submeterem por completo aos desígnios religiosos e do sexo masculino. Nesse sentido, o trecho “também não devendo ser esquecida a probabilidade de que o filho [...] lhe desse uma resposta torta” já permitiria ao leitor antever as discussões que, como se verificará mais adiante, Maria e Jesus protagonizam quando, após a morte de José, o filho, indignado com a descoberta sobre o infanticídio promovido por Herodes, decide deixar o lar e a família.

É interessante observar que o narrador, interferindo uma vez mais na narrativa, explicita sua visão sobre a marginalização que a mulher sofre (“coitada”), valendo-se, inclusive, de uma citação (“Melhor fora que a Lei percesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres”) para expor as fontes que disseminam os preconceitos sexistas e, possivelmente, provocar a cumplicidade do leitor quanto à visão que expressa. Sua intrusão na narrativa pode, ainda, ser verificada no fragmento “resposta torta, daquelas capazes de reduzir uma pessoa à insignificância”, em que estabelece um contraponto entre “pessoa” e “insignificância”, possivelmente de modo a provocar no leitor, pelo que fica implícito, o entendimento de que qualquer ser humano longe está de ser insignificante, embora a religião, a educação e a cultura ensinem que o papel da mulher é submeter-se e, o que seria um ato de violência contra sua pessoa, porque a desproveria de sua verdadeira condição.

Quanto às últimas linhas do excerto, em que se verifica o contato mais estreito entre José e seu primogênito, poder-se-ia dizer, a respeito da passagem “Quando Jesus entrava em casa, o pai perguntava-lhe”, que, por um lado, ela refletiria o interesse e o carinho do pai por Jesus; por outro, entretanto, representaria a exclusão de Maria também no âmbito doméstico. O narrador, inclusive, parece adotar, neste momento da narrativa, a perspectiva de José, porque, ocultando a entrada Maria em casa, que havia ido buscar o filho na escola, trata somente da chegada de Jesus, quando é muito provável que, por sua assiduidade, Maria o estivesse acompanhado inclusive diante da porta de casa. Poder-se-ia, também, considerar, a passagem, do ponto de vista conotativo, como uma paródia do

relacionamento de Jesus com Deus, já que, na narrativa bíblica, Deus é chamado de “pai” por Jesus. A paródia estaria ligada à imagem que o texto suscita de Deus, em sua morada celeste (“casa”), perguntando ao filho o que ele aprendeu (“Que foi que aprendeste hoje”), tendo em vista o fato de que a bíblia afirma que Jesus, sendo o cordeiro de Deus, fora por Ele enviado para, através do sacrifício, redimir os homens de seus pecados.

Passando ao fragmento “e o menino, que tivera a sorte de nascer com uma excelente memória, repetia tintim por tintim, sem falhas, a lição do mestre”, poder-se-ia dizer que, no sentido denotativo, tratar-se-ia de um elogio a Jesus, bem como o prenúncio de sua habilidade discursiva, manifesta, entre outras ocasiões, quando faz perguntas ao escriba do Templo (“Assombrado estou que um rapaz da tua idade e da tua condição pareça saber tanto das Escrituras e seja capaz de discorrer sobre elas com tanta fluência” – SARAMAGO, 2010: p. 174). Já do ponto de vista conotativo, o fragmento estabeleceria uma dissidência quanto ao discurso religioso, por dois motivos: o primeiro estaria ligado ao fato de Jesus ter nascido “com uma excelente memória” por conta, menos do que sua origem divina, da “sorte” que teve, palavra, a propósito, que, em seu uso cotidiano, parece referir-se mais a uma obra do acaso do que a uma relação de causa e consequência. O segundo diria respeito ao uso de “tintim por tintim”, palavra tomada de empréstimo à cultura oral e, por isso mesmo, pertencente ao universo do profano, para definir o nível de detalhamento da Tora, que é o livro sagrado do judaísmo, e de seu ensino, que, no nível conotativo, pode ser entendido como promovido por vias da decoreba, por assim dizer.

Deve-se dizer, ainda, quanto ao emprego do substantivo “sorte” e do adjetivo “excelente”, este para qualificar “memória”, que essas palavras podem produzir um efeito de ironia quanto ao motivo de Jesus ter herdado o sonho (“afinal, estava a acontecer o que tanto temera, contra todo o senso comum e a razão Jesus herdara o sonho do pai” - SARAMAGO, 2010: p. 150) e a culpa de José (“A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai, Esse lobo de que falas já comeu o meu pai, Então só falta que te devore a ti” - SARAMAGO, 2010: p. 175), fatores que, no decorrer do romance, parecem absolutamente determinantes para o encontro de Jesus com seu destino.

Ainda retratando, por um lado, a relação de amizade existente entre pai e filho, o narrador, por outro lado, apresenta de maneira mais detalhada a metodologia

utilizada na sinagoga para o ensino religioso: “primeiro os nomes das letras do alfabeto, depois as palavras principais e, mais para diante, frases completas da Tora, passagens inteiras” Essa metodologia parece compatível, por exemplo, com o ensino tradicional de gramática normativa, vigente na grande maioria das escolas públicas e particulares dos países lusófonos, sistema que parte da fonética, passa pela morfologia e chega à sintaxe, deixando de lado, entre outros, a semântica, a pragmática e o discurso, perspectivas que, de acordo com os estudiosos, promoveriam uma reflexão mais profunda em torno das questões linguísticas e uma aprendizagem mais significativa aos alunos. Sendo possível a analogia entre o ensino religioso e o ensino de gramática normativa, considerando o ponto comum da metodologia tradicional, poder-se-ia afirmar que, do mesmo modo que abordagens linguísticas com potencial inovador costumam ser deixadas de lado no ensino básico, debates religiosos que ampliariam o conhecimento dos sujeitos para a escolha consciente de determinada fé também são desconsiderados. Talvez porque um e outro representariam uma ameaça à visão de mundo estabelecida pelas respectivas autoridades, em virtude dos questionamentos que incitariam sobre as realidades construídas por seus discursos.

Deve-se dizer, quanto à passagem “José acompanhava com movimentos rítmicos da mão direita, ao mesmo tempo que acenava lentamente a cabeça”, que, denotativamente falando, parece tratar-se de uma espécie de cotejo em que Jesus repete “passagens inteiras” do livro sagrado do judaísmo e o pai as aprova, refletindo sua amizade e cumplicidade. No sentido conotativo, é possível que represente o estímulo de José ao aprendizado de conteúdos sexistas pelo filho, à superficialidade dos ensinamentos obtidos pelo viés do automatismo. É notável que a linguagem corporal de José pode lembrar o tipo de gesto que, historicamente, reis ou autoridades imbuídas de poder, como Herodes ou Pilatos, fazem, por vezes de modo arrogante, para permitir o cometimento de atos violentos contra pessoas indesejadas ou proferir sentenças de morte. Pode lembrar, ainda, o movimento do soldado que crucificou José: “então o sargento olhou, [...] fez um gesto, os cravos foram espetados” (SARAMAGO, 2010: p. 134) Pode, por fim, representar, quando por exemplo do sacrifício da ovelha por Jesus, a exata postura do “Deus ambicioso, cruel, cínico” (p. 131) que, de acordo com Waldecy Tenório (1998), Saramago constrói: “Vá, despacha-te, tenho mais que fazer, disse Deus, não posso ficar aqui

eternamente. [...] O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente [...]. A ovelha não soltou um som, apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação” (SARAMAGO, 2010: p. 219 e 220)

Passando ao último trecho do excerto (“Posta de lado, era por esta maneira que Maria ia tomando conhecimento do que não podia perguntar...”), observa-se o que, por dois motivos, pode ser considerada uma nova interferência do narrador em favor de Maria. O primeiro seria a explicitação das violências que a personagem sofre, a da exclusão (“Posta de lado”) e a da censura (“não podia perguntar”). O segundo estaria ligado ao apontamento de que Maria “ia tomando conhecimento” de uma matéria proibida às mulheres em virtude do que poderia ser uma habilidade de improvisar (“por esta maneira”), possível por uma outra qualidade, implícita: a curiosidade, o interesse em conhecer.

Entende-se pela análise exposta, que, no excerto, Saramago, tratando da rotina (“Todas as manhãs”) da família de Jesus a partir do momento em que passou a frequentar a escola até quando já demonstrava domínio sobre o objeto de estudo na sinagoga, apresenta, por um lado, a relação amistosa entre José e seu primeiro filho, retratado como uma criança tranqüila e com qualidades positivas, apesar da doutrinação que passa a sofrer pela ausência de laicidade no ensino. Verifica-se, por outro lado, como resultado de uma cultura patriarcal, a falta de acesso de Maria à educação formal e sua marginalização na vida social e familiar; ao mesmo tempo que, por um procedimento de intrusão na narrativa, o narrador toma partido da figura feminina, ao expor as dificuldades que enfrenta no cotidiano e exaltar sua capacidade de, em alguma medida, contornar os obstáculos impostos. Além disso, Saramago estabelece uma analogia entre a educação no passado e no presente, retratando a metodologia de ensino e o conteúdo religioso como meios para a ideologização dos sujeitos desde a infância, do que, entretanto, Jesus vai pouco a pouco se libertando, exatamente pelo grau de consciência que vai adquirindo no decorrer do romance, até chegar ao ponto de se opor frontalmente aos desígnios de Deus.



#### 4.2.2 Deixando o lar e a família

Na manhã do segundo dia, Jesus disse à mãe, Não tenho paz nem descanso nesta casa, fica com os meus irmãos, que eu vou partir. Maria levantou as mãos ao céu, chorosa e escandalizada, Que é isto, que é isto, abandonar um filho primogênito a sua mãe viúva, onde é que já se viu, adeus mundo cada vez a pior, e porquê, porquê, se esta é a tua casa e a tua família, como vamos nós viver se aqui não estás, Tiago tem só menos um ano que eu, ele provera, como eu teria de prover faltando o teu marido. O meu marido era teu pai, Não quero falar dele, não quero falar de mais nada, dá-me a tua bênção para a viagem, se quiseres, eu vou de qualquer maneira, E para onde queres tu ir, filho meu, Não sei, talvez a Jerusalém, talvez a Belém, para ver a terra onde nasci, Mas lá ninguém te conhece, Ainda bem para mim, diz-me, mãe, o que achas que me fariam se soubessem quem eu sou, Cala-te, que te ouvem os teus irmãos, Um dia também eles saberão a verdade, [...] Teu marido morreu inocente, mas não viveu inocente, Jesus, o demônio fala pela tua boca, Como podes tu saber que não é Deus o que pela minha boca fala, Não pronunciarás o nome do Senhor em vão, Ninguém pode saber quando o nome de Deus é pronunciado em vão, não o sabes tu, não o sei eu, só o Senhor fará a distinção e nós não compreenderemos as suas razões, Meu filho, Diz, Não sei onde foste, tão novo, buscar essas ideias, essa ciência, E eu não saberia dizer-to, talvez os homens nasçam com a verdade dentro de si e só não a digam porque não acreditam que ela seja a verdade, [...] Foi depois de terem comido, toda a família reunida, que Jesus partiu. Despediu-se dos irmãos, um por um, despediu-se da mãe que chorava, disse-lhe, sem compreender porquê, Duma maneira ou doutra, sempre voltarei... (SARAMAGO, 2010: p. 156 a 159)

Pode-se afirmar, quanto ao excerto em questão, que sua abertura dialogaria com o episódio bíblico do Gênesis, por conta do paralelismo sintático que se verifica, por exemplo, entre “Na manhã do segundo dia” (romance) e “Houve tarde e manhã, o segundo dia” (Gn 1.8); e também pelo emprego comum do verbo dizer, em “Jesus disse à mãe” (romance) e “Disse Deus” (Gn 1.3), “Disse também Deus” (Gn 1.9, 1.14, 1.20, 1.24) e “E disse Deus ainda” (Gn 1.29). Esse diálogo permitiria dizer que, no excerto, Jesus é transposto para o lugar de Deus, mas de um modo particular, porque, enquanto Deus, num dado momento, encontra descanso em sua morada (“abençoou Deus o dia sétimo e o santificou; porque nele **descansou** de toda a obra que, como Criador, fizera” – Gn 2.3), Jesus desde logo (“Na manhã do **segundo dia**”) afirma o oposto: “Não tenho paz nem descanso nesta casa”. A propósito, é exatamente para os céus, criados por Deus, segundo a bíblia, no segundo dia (“E chamou Deus ao firmamento Céus. Houve tarde e manhã, o segundo dia” – Gn 1.8), que Maria gesticula após o filho afirmar que sairá de casa: “eu vou partir. Maria levantou as mãos ao céu, chorosa e escandalizada”

Ao comunicar a mãe de sua decisão, Jesus apela aos cuidados de Maria para com os outros filhos: “fica com os meus irmãos” Pode-se dizer, quanto a esta passagem, que, no sentido denotativo, os irmãos a que o filho primogênito se refere são seus irmãos de sangue, os outros filhos de José e Maria. Conotativamente, porém, o sentido da palavra poderia ser ampliado para toda a humanidade, como se Jesus, decidido a partir, estivesse renunciando à sua divindade, um dos fatores que promovem a irmandade entre os homens, e assumindo seu lado humano, sendo exatamente por isso impedido de desfrutar de “paz” e “descanso” genuínos. Sendo possível estabelecer outro paralelo, no caso entre os irmãos de Jesus e os anjos de Deus, a casa da família e o céu, poder-se-ia afirmar que, sendo incumbida por Jesus de cuidar de seus irmãos em âmbito doméstico, Maria é exaltada, no sentido a mulher tomar para si as responsabilidades, uma vez que Deus se faz ausente. Seria possível, ainda, apontar, nesse sentido, que Deus, por conta do legado de privilégios concedidos aos homens, representaria um obstáculo contra as mulheres, do qual, com sua ausência, elas poderiam libertar-se.

Ao mesmo tempo, considerando inclusive a resposta de Maria aos impropérios do filho (“Jesus, o demônio fala pela tua boca”), parece haver, no excerto, certo paralelo entre a saída de Jesus (“eu vou partir”) e a queda de Lúcifer.

Quanto à passagem “Maria levantou as mãos ao céu, chorosa e escandalizada, Que é isto, que é isto, abandonar um filho primogênito a sua mãe viúva”, pode-se dizer que, denotativamente, ela retrataria o apelo desesperado da mãe diante do comunicado do filho, como que para Deus intervir em seu favor e fazer o filho mudar de ideia. Note-se que o gesto de levantar as mãos ao céu, especialmente em momentos de comoção, é um dado cultural bastante relevante ainda nos dias hoje, refletindo, talvez, a permanência de uma religiosidade que se manifesta também na linguagem corporal do sujeito. Do ponto de vista conotativo, o movimento de Maria poderia ser interpretado como o apontamento da responsabilidade de Deus quanto aos sofrimentos historicamente impetrados às mulheres, o questionamento de qual seja a sua vontade e o motivo de sua ausência (“Que é isto, que é isto, **abandonar**...”) ou, ainda, uma pergunta sobre o que é o céu, o que é Deus. Sabe-se, pelo conhecimento de mundo, que, em muitas circunstâncias, maridos deliberadamente abandonam suas mulheres e filhos; em outras tantas, deixam o lar e a família para lutarem e morrerem nas guerras. O

desamparo causado às mulheres dificilmente resultaria, ao menos num primeiro momento, em algo diferente de choro e sofrimento.

Considerando a passagem do ponto de vista de sua sintaxe (“abandonar um filho primogênito a sua mãe viúva”), parece plausível a leitura que inverte o motivo que leva Maria ao desespero, como sendo, em paralelo com a saída do filho, ela própria o abandonar, se a ele permitir a saída de cada. Assim, uma primeira leitura, decorrente da ordem rigorosa das palavras no trecho, diria respeito à indignação da mãe com o anúncio rude de que Jesus irá embora de casa, num momento em que ela e a família ainda se encontram abaladas com a morte de José. Nesse sentido, ela e os demais filhos seriam castigados duplamente. A segunda leitura, a partir da possibilidade de se inverter o fragmento sintaticamente (abandonar a sua mãe viúva um filho primogênito), enfatizaria o amor incondicional de Maria por Jesus, a ponto de ela tomar para si a responsabilidade pelo que o filho está prestes a fazer.

Passando-se ao fragmento “onde é que já se viu, adeus mundo cada vez a pior, e porquê, porquê, se esta é a tua casa e a tua família, como vamos nós viver se aqui não estás”, pode-se dizer que, denotativamente, ele dá continuidade à expressão de inconformismo da figura materna perante o rompimento selado pelo filho, apreendendo-se, ainda, que Maria, como ser oprimido por uma sociedade que discrimina as mulheres e circunscreve seu papel ao lar e à família, tem sua vida atrelada exclusivamente à dos filhos (“como **vamos nós viver**”) e seu “mundo” limitado à “casa” em que mora. No sentido conotativo, sendo possível ler o fragmento “onde é que já se viu, adeus...” sem considerar a pausa estabelecida pela vírgula e valendo-se do aspecto sonoro de “adeus”, semelhante ao de “a Deus, apontar-se-ia que nele está contida uma pergunta: Onde é que já se viu a Deus? Tendo em vista o contexto, é provável que esta pergunta represente uma dúvida quanto à existência de Deus, como se nela estivesse pressuposta a ideia de que Deus inexistente porque nunca foi visto em parte alguma, mesmo com o “mundo” tornando-se um lugar “cada vez a pior”. Nesse sentido, a interjeição “porquê, porquê”, podendo também ser interpretada como uma pergunta, diria respeito à impossibilidade de o ser humano compreender a falta de interferência efetiva de Deus quanto ao mundo e à humanidade. Tendo sido ambos, de acordo com a bíblia, por Ele criados, poder-se-ia dizer que o mundo é também sua casa (“esta é a tua casa”), por nele viver sua “família”. Daí, a impossibilidade de se viver sem sua

efetiva participação (“se aqui não estás”), no sentido de desfrutar a vida plenamente, com “paz” e “descanso” verdadeiros, em lugar da mera sobrevivência repleta de indignidade.

Quanto à passagem “Tiago tem só menos um ano que eu, ele proverá, como eu teria de prover faltando o teu marido. O meu marido era teu pai, Não quero falar dele, não quero falar de mais nada”, pode-se dizer que, enquanto o questionamento de Maria relativo à ausência do filho parece refletir seu amor incondicional, a resposta de Jesus (“ele proverá, como eu teria de prover”) demonstraria que seu ponto de vista, limita-se à subsistência da família, esquecendo-se, talvez por conta do egoísmo da adolescência, da esfera afetiva da relação familiar. Verifica-se, assim, que Saramago constrói a personagem de Maria como figura materna centrada nos filhos, ao passo que retrata Jesus como um jovem que, de modo rebelde, resume o problema de sua ausência a algo quantitativo, certo da possibilidade de substituir mecanicamente um membro da família por outro, ele no lugar de José, Tiago no lugar de Jesus. Além disso, sua resposta a um só tempo agride Maria, talvez como reflexo da culpa que ele julga que ela tem pelo assassinato promovido por Herodes, e ofende a memória do pai, ao tentar desconsiderar o vínculo familiar existente entre ambos por meio do discurso (“teu marido”, em lugar de meu pai, por exemplo). À resposta de Maria (“O meu marido era teu pai”), em que ela explicita esse laço, Jesus reage enfaticamente, agredindo-a uma vez mais ao pontuar, por si, o fim da conversa (“não quero falar de mais nada”) e novamente ofendendo a memória do pai (“Não quero falar dele”, em lugar de meu pai, por exemplo).

Do ponto de vista conotativo, considerando a ambiguidade da palavra “pai”, poder-se-ia dizer que, na passagem, o leitor teria chance de antever o desenrolar da relação entre Jesus e Deus, tido pela narrativa bíblica como o verdadeiro pai de Cristo. A passagem “como eu teria de prover faltando o teu marido” poderia, nesse sentido, estar ligada ao fardo deixado para Jesus pela ausência de Deus. Do mesmo modo, verifica-se em “Não quero falar dele” e “não quero falar de mais nada” a existência de um paralelismo, a partir do qual “dele” e “mais nada” se equivaleriam, apreendendo-se daí uma voz ligada talvez à filosofia que apregoou a morte de Deus, por ausente que Ele sempre esteve, como se pode considerar a partir da leitura das entrelinhas do romance. É possível, ainda, considerar a passagem “como eu teria de

prover faltando o teu marido” como uma pergunta que expressa de modo latente a perspectiva do Jesus humano, do homem que, limitado à sua condição, questiona-se sobre como poderia assumir a responsabilidade de salvar todos os homens e cumprir um trajeto doloroso rumo à morte, ou ainda sobre como, do ponto de vista ético, é possível que uma pai de família, mediante a vontade de Deus, seja barbaramente executado e um jovem de catorze anos tenha de prover as necessidades da família.

### **4.3 Efeitos da barbárie**

Conforme se pretende demonstrar por meio da análise dos dois excertos que integram esta unidade temática, Saramago relativiza o dogma que parece ser o mais valoroso do cristianismo – aquele que enfatiza a morte de Cristo como sendo um ato de amor pelos homens perante Deus. Para tanto, estabelece um paralelo entre a violência dos rituais de sacrifício animal no templo de Jerusalém e a violência impetrada a Jesus em Gólgota. Embora a primeira tenha relação com uma tradição religiosa judaica e a segunda esteja ligada a uma prática adotada pelo estado romano para punir indivíduos ou grupos tidos como subversivos, o autor as filia a uma mesma matriz, que revelaria a verdadeira face de Deus.

Passando-se à análise das passagens selecionadas, indica-se a seguir o título dos excertos que constituem este terceiro e último bloco:

4.3.1 Sacrifício de animais;

4.3.2 A cruz de Jesus.

#### **4.3.1 Sacrifício de animais**

Junto ao altar, [...] um sacerdote, descalço, vestido com uma túnica de linho, espera que o levita lhe entregue as rolas. Recebe a primeira, leva-a até uma esquina do altar e aí, de um só golpe, separa-lhe a cabeça do corpo. O sangue esguicha. O sacerdote esparge com ele a parte inferior do altar, e vai depois colocar a ave degolada num escoadouro onde acabará de dessantrar-se, e aonde, acabado o turno de serviço, irá buscá-la, pois passou a pertencer-lhe. A outra rola gozará da dignidade do sacrifício completo, o que significa que será queimada. O sacerdote sobe a rampa que leva ao cimo do altar, onde arde o fogo sagrado, e, sobre a cornija, na segunda esquina do mesmo lado, sudeste esta, sudoeste a primeira,

descabeça a ave, rega com o sangue o chão da plataforma, em cujos cantos se erguem ornamentos como cornos de carneiro, e arranca-lhe as vísceras. Ninguém dá atenção ao que se passa, é apenas uma pequena morte. José, de cabeça levantada, quereria perceber, identificar, entre o fumo e o cheiro do seu sacrifício, quando o sacerdote, depois de salgar a cabeça e o corpo da ave, os atirar à fogueira. Mal pode ter a certeza. Ardendo entre as labaredas revoltas, aticadas pela gordura, o corpinho esventrado e flácido da rola não enche a cova de um dente de Deus. E em baixo, onde a rampa começa, já estão três sacerdotes à espera. Um bezerro cai fulminado pela choupa, meu Deus, meu Deus, que frágeis nos fizeste e que fácil é morrer. José já não tem mais que fazer ali, deve retirar-se, levar a mulher e o filho. Maria está outra vez limpa, de verdadeira pureza não se fala, evidentemente, que a tanto não poderão aspirar os seres humanos em geral e as mulheres em particular, foi o caso que com o tempo e o recolhimento se lhe normalizaram os fluxos e os humores, tudo voltou ao que era antes, a diferença é haver duas rolas a menos no mundo e um menino mais que as fez morrer (SARAMAGO, 2010: p. 80 e 81)

Quanto ao excerto acima, pode-se dizer que o sacerdote incumbido de sacrificar as rolas, o levita que a ele as entrega e os três sacerdotes que ficam à espera, além da própria sala onde ocorrem os sacrifícios, são caracterizados por Saramago de um tal modo que parece significativa a possibilidade de o leitor mais ou menos bem informado ver-se transportado para o mundo da mitologia grega, com o qual as personagens deste fragmento e o espaço que ocupam parecem apresentar semelhanças. Tendo isso em vista, pode-se estabelecer alguns paralelos entre o fragmento do romance de Saramago, que subverte o discurso religioso, e a mitologia grega.

O primeiro deles diria respeito à importância da figura do sacerdote no Templo e à do deus Hades nos Infernos. No discurso religioso, o sacerdote é a autoridade religiosa responsável por, num templo sagrado, conduzir rituais que têm por objetivo apresentar a Deus oferendas como forma de agradecimento pelo nascimento do filho primogênito de determinado casal, especialmente quando o bebê é do sexo masculino. Na mitologia grega, Hades, como é conhecido o deus da morte, governa o lugar para onde, necessariamente, vão homens e mulheres depois de morrerem.

Observe-se que o sacerdote, ocupando o altar, local sagrado e, por isso mesmo, de grande relevância para os religiosos, constitui-se como um seu prolongamento (“**Junto** ao altar”). Do mesmo modo, Hades, como autoridade do local que guarda, é com ele confundido: o nome do temido Deus grego é tomado de empréstimo à morada dos mortos, que, mesmo imbuída de mistérios, é matéria de

grande interesse para os vivos. O sacerdote, deslocando-se, no altar, de cima a baixo, de lado a lado (“um sacerdote [...] leva-a [a primeira rola] até **uma esquina do altar**”; “O sacerdote esparge [...] **a parte inferior do altar**”; “O sacerdote sobe a rampa que leva **ao cimo do altar**”; “rega com o sangue **o chão da plataforma**”), atua como senhor do lugar, em analogia com o poder que exerce sobre os animais (“de um só golpe, separa-lhe a cabeça do corpo”; “O sacerdote sobe a rampa que leva ao cimo do altar, [...] descabeça a ave, rega com o sangue o chão da plataforma [...] e arranca-lhe as vísceras”) e sobre seus corpos, já sem vida (“acabado o turno de serviço, irá buscá-la, pois passou a pertencer-lhe”). O deus da mitologia grega, sendo soberano em seus domínios, tem controle sobre o destino dos mortos, impedidos de sair dos Infernos, e sobre as fronteiras do lugar, impenetráveis a qualquer vivo que as tente cruzar.

Por se tratar de alguém bem posicionado na hierarquia religiosa, o sacerdote teria, ainda, seu poder estendido, do ponto de vista ideológico, à vida social, no sentido de controlar as massas a partir do medo instaurado em torno da figura religiosa, ela mesma tornada sagrada neste contexto temerário (“José, de cabeça levantada, queria perceber, identificar, entre o fumo e o cheiro do seu sacrifício, quando o sacerdote, depois de salgar a cabeça e o corpo da ave, os atirar à fogueira. Mal pode ter a certeza. [...] José já não tem mais que fazer ali, deve retirar-se, levar a mulher e o filho”). Quanto a isso, interpretando-se a passagem “meu Deus, meu Deus, que frágeis nos fizeste e que fácil é morrer” como um reflexo do pensamento de José expresso pela voz do narrador, poder-se-ia afirmar que, por um processo de identificação entre a personagem e os animais, a partir da fragilidade de ambos, a influência da figura religiosa, para Saramago, se estenderia, em última instância, à vida e morte do próprio homem. O paralelo, de todo modo, estaria mantido com Hades também nesse aspecto, porque, como deus da morte, também era temido e, por isso mesmo, evocado para modalizar as atitudes dos gregos. Caberia dizer, aqui, que a ausência de um nome, no romance, para o sacerdote e o fato de ele permanecer “descalço” no altar podem estar relacionados ao hábito de os gregos, proibidos uns pelos outros de pronunciar o nome de Hades, por conta do medo generalizado, fazerem referência ao deus por meio de batidas no chão.

Outro paralelo possível entre o excerto do romance e a mitologia grega estaria relacionado ao levita e à figura de Caronte. Sendo o primeiro responsável

pelo encaminhamento dos animais ainda vivos ao sacerdote, atua como uma espécie de auxiliar da autoridade do templo (“Junto ao altar, [...] um sacerdote [...] espera que o levita lhe entregue as rolas”). Caronte, por sua vez, é responsável pelo transporte das almas dos humanos para os Infernos, entregando-as a Hades. Considerando os papéis análogos de um e outro, observa-se que tanto o levita quanto Caronte atuam como mediadores da vida e da morte, ambos tendo sua parcela de poder sobre o destino das criaturas que transportam.

Note-se, também, a possibilidade de analogia entre os três sacerdotes e Cérbero, cachorro de três cabeças que, em auxílio a Hades, cuida do portal de entrada ao mundo dos mortos, do mesmo modo que os três sacerdotes, ajudantes do sacerdote principal cuidam dos cadáveres recebidos.

#### **4.3.2 A cruz de Jesus**

Levaram dali Jesus para uma altura a que chamavam Gólgota, [...] local onde estão levantadas três cruzes, duas ocupadas já por dois homens que berram e gritam e choram, e a terceira, ao meio, esperando o seu homem, direita e vertical como uma coluna sustentando o céu. Disseram os soldados a Jesus que se deitasse, e ele deitou-se, puseram-lhe os braços abertos sobre o patíbulo, e quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea, e Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis, depois o outro pulso, e logo a primeira dilaceração das carnes repuxadas quando o patíbulo começou a ser içado aos sacões para o alto da cruz, todo o seu peso suspenso dos frágeis ossos, e foi como um alívio quando lhe empurraram as pernas para cima e um terceiro cravo lhe atravessou os calcânhares, agora não há mais nada a fazer, é só esperar a morte. (SARAMAGO, 2010: p. 373 e 374)

Quanto ao excerto que retrata a crucificação de Jesus, poder-se-ia dizer, quanto à passagem “Levaram dali Jesus para uma altura a que chamavam Gólgota”, que o sujeito oculto ligado ao verbo “Levaram” designaria denotativamente os soldados, mas conotativamente talvez o próprio Deus, uma vez que, como afirmado pela bíblia e ironicamente repetido em diversos fragmentos do romance, tudo ocorre por vontade sua. Seria possível, ainda, designar o pai biológico de Jesus, de quem o filho herdara o sonho no qual era assassinado. No que se refere à palavra “altura”, ela, por um lado, parece designar um local reservado para execuções. Sabe-se, pelo conhecimento de mundo, que um lugar só é reservado para determinado fim quando o que lá ocorre é frequente. Apreende-se, assim, que o Império Romano e as



autoridades judaicas que buscaram condenar Jesus concebem a violência como algo natural, representando, um e outro, a barbárie. Por outro lado, a palavra pode estar ligada à divindade de Jesus, tendo em vista ser Deus designado também como o Altíssimo, isto é, aquele que está nas alturas. É possível, nesse sentido, que o cristianismo tenha herdado essa ideia da mitologia, cujos deuses vivem no Olimpo, que é um lugar situado acima do alcance dos homens.

Passando ao trecho “local onde estão levantadas três cruzes”, observa-se que a referência às “três cruzes”, ao mesmo tempo que conserva o relato bíblico, pode ser tratada, já numa perspectiva dissonante, como um número associado à trindade (pai, filho e espírito santo), composta, porém, por “dois **homens**” e à espera do terceiro. Esses homens são os dois ladrões de que Saramago trata na abertura do romance: “Pela expressão da cara, que é de inspirado sofrimento, e pela direcção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom Ladrão” (SARAMAGO, 2010: p. 7) e “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” (SARAMAGO, 2010: p. 10)

A propósito, ao descrever os dois ladrões a partir da gravura de Dürer, Saramago o faz de maneira invertida quanto à narrativa bíblica. No livro sagrado do cristianismo, o Bom Ladrão é aquele que ao Mal repreende e que se mostra ciente da ausência de culpa em Jesus, demonstrando nele crer; e o Mau Ladrão é aquele que questiona Jesus rudemente, conforme segue:

Um dos malfeitores crucificados blasfemava contra ele, dizendo: Não és tu o Cristo? Salva-te a ti mesmo e a nós também. Respondendo-lhe, porém, o outro, repreendeu-o, dizendo: Nem ao menos temes a Deus, estando sob igual sentença? Nós, na verdade, com justiça, porque recebemos o castigo que os nossos atos merecem; mas este nenhum mal fez. E acrescentou: Jesus, lembra-te de mim quando vieres no teu reino. Jesus lhe respondeu: Em verdade te digo que hoje estarás comigo no paraíso. (Lucas 23.39-43)

Saramago, ao representar, na abertura do romance, o Bom Ladrão como alguém a quem “corria-lhe bem a vida quando roubava” (SARAMAGO, 2010: p. 10) e o Mau Ladrão como um “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, 2010: p. 10 e 11). De acordo com Bridi (1998),

Saramago incorpora “novos significados aos convencionais [...] através de comentários que, se efetivamente partem do estabelecido, vão passo a passo desconstruindo a visão sedimentada, para construir outra em seu lugar” (p. 116).

No que diz respeito ao fragmento “dois homens que berram e gritam e choram”, aponta-se que Saramago, valendo-se de um recurso poético, cria uma imagem que apela ao sentido da audição, permitindo ao leitor, por conta do efeito de proximidade que produz, ouvir a expressão de agonia dos suplicados.

Passando-se ao trecho “a terceira, ao meio, esperando o seu homem”, é possível dizer que Jesus, terceiro e último a ser crucificado, seria, porém, o elemento mais importante dessa trindade formada por homens, considerando sua cruz estar localizada em lugar de destaque, “ao meio”. Haveria, ainda, a ênfase no Jesus histórico, aqui reafirmado como “homem”. A cruz, por sua vez, é retratada como ser animado e dotado de poder, por que ela espera “o seu homem”.

No que concerne ao trecho “direita e vertical como uma coluna sustentando o céu”, os adjetivos diriam respeito, ainda, ao poder intimidatório da cruz. Parece bastante interessante, nesse sentido, a imagem que criam na passagem. Uma leitura possível dessa imagem estaria relacionada a que a ideia de céu, apregoada amplamente pela cristandade como local de descanso e vida eterna, é alimentada pelo desamparo dos homens, em face da violência e da morte presentes no mundo. Nesse sentido, Deus, cuja morada é o “céu”, poderia ser considerada dependente, por exemplo, dos sacrifícios impetrados a homens e animais, como ocorre no caso da ovelha sacrificada por Jesus no deserto a mando de Deus. Haveria, ainda, a possibilidade de se conceber a passagem como análoga aos pilares que, na mitologia, sustentam os sete mares, cujo Deus é Poseidon.

Quanto ao trecho “Disseram os soldados a Jesus que se deitasse, e ele deitou-se, puseram-lhe os braços abertos sobre o patíbulo”, verifica-se que Jesus encontra-se resignado, incapaz de reagir ao que, em última instância, é vontade de Deus. Note-se que, a partir do fragmento (“e ele deitou-se”), o enquadramento do texto, diferentemente do que ocorrer na bíblia, como será verificado, passa a encerrar somente Jesus, como que para penetrar na consciência e na dor física da personagem. Antes disso, porém, observa-se que os soldados é que detêm a palavra (“Disseram”) e, assim, o poder sobre ele, que lhe obedece, e sobre seu

corpo (“puseram-lhe os braços”), como os sacerdotes incumbidos pelo sacrifício dos animais no templo de Jerusalém.

A respeito da passagem “quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea”, observe-se que o narrador vale-se de recursos sonoros caros à poesia para produzir imagens sonoras que, por um efeito de proximidade, transportam o leitor para a cena. Isso ocorre, por exemplo, em “bruta pancada do martelo”, cujas consoantes “b”, “p”, “c” e “t” representariam os instantes em que o martelo é batido. Do mesmo modo, em “perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos”, a aliteração em “p” reproduziria também o ritmo das batidas do martelo, permitindo ao leitor sentir a dor de Jesus. O fato, ainda, de “o tempo” fugir “para trás numa vertigem instantânea” diria respeito ao limite humano para suportar a dor física, que, sendo ultrapassado, provoca no sujeito, como uma defesa, o anestesiamiento dos sentidos.

Passando ao fragmento “e Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis”, aponta-se que o diálogo entre a cruz de Jesus e a cruz de José é explicitado pelo próprio narrador a partir de sua onisciência. Nesse sentido, conhecendo integralmente o protagonista, o narrador atuaria como intermediário do que se passa no interior da personagem e o leitor.

No que concerne ao trecho “depois o outro pulso, e logo a primeira dilaceração das carnes repuxadas quando o patíbulo começou a ser içado aos sacões para o alto da cruz, todo o seu peso suspenso dos frágeis ossos”, verifica-se que o foco narrativo se modifica, a perspectiva volta a ser externa, ainda que brevemente. Há também neste fragmento o emprego de recursos sonoros concernentes à poesia, a partir dos quais a aliteração em “s”, apelando aos sentidos da visão e da audição, permitiria ao leitor sentir o rompimento das carnes de Jesus e a desproporção entre o peso de seu corpo e a fragilidade de seus ossos e, ainda, ouvir o içar do patíbulo.

No que diz respeito à passagem “e foi como um alívio quando lhe empurraram as pernas para cima e um terceiro cravo lhe atravessou os calcanhares”, há nela, uma vez mais, mudança do foco narrativo, direcionado, a partir da palavra “alívio” ao interior de Jesus. Deve-se dizer que “como um alívio” é

empregado em lugar, por exemplo, de “foi um alívio” possivelmente por se tratar de um contexto de dor absoluta, em que uma outra violência, o empurrar das pernas e o terceiro cravo, paradoxalmente subtrai a intensidade da anterior. Outra possibilidade de leitura estaria ligada ao estado de anestesiamento em que Jesus, pelo grau elevado da dor, se encontra. Quanto ao “terceiro cravo”, explicita-se, uma vez mais, a referência à trindade, uma constante no cenário de morte de Jesus.

Passando-se, enfim, ao desfecho do excerto (“agora não há mais nada a fazer, é só esperar a morte”), entende-se que o enquadramento deixa de ser exclusivo de Jesus e passa ao fenômeno da morte, o que, por assim dizer, é sempre o que permanece.

Considerando a possibilidade de diálogo entre a crucificação de Jesus e a crucificação de José, alguns aspectos convergentes e divergentes podem ser tratados.

Fora da cidade, numa pequena elevação de terreno que a dominava, estavam cravados verticalmente, em filas de oito, quarenta grossos paus, robustos quanto bastava para aguentar um homem. Ao pé de cada um deles, no chão, havia um barrote comprido, o suficiente para receber um homem de braços abertos. [...] Começou então o vagaroso trabalho de cravar os condenados cada um ao seu barrote e içá-los sobre a grande estaca vertical. Ouviam-se por todo o campo gritos e gemidos, a gente de Séforis chorava perante o triste espetáculo a que, para escarmento, era obrigada a assistir. Aos poucos foram-se formando as cruzes, cada uma com seu homem pendurado, de pernas encolhidas, [...] José foi o último a ser crucificado, calhou assim, por isso teve de assistir, um por um, ao tormento dos seus trinta e nove companheiros desconhecidos, [...] os cravos foram espetados, José gritou e continuou a gritar, depois levantaram-no em peso, suspenso dos pulsos atravessados pelos ferros, e depois mais gritos, o prego comprido que lhe furava os calcanhares, oh meu Deus, este é o homem que criaste, louvado sejas, já que não é lícito maldizer-te. [...] Indiferentes ao fogo que outros soldados andavam ateando, quatro soldados do pelotão de execução percorriam as filas dos supliciados, partindo-lhes metodicamente as tíbias, estes usavam barras de ferro. Séforis ardeu toda, de ponta a ponta, enquanto, um após outro, os crucificados iam morrendo. O carpinteiro, chamado José filho de Heli, era um homem novo, na flor da vida, fizera há poucos dias trinta e três anos. (SARAMAGO, 2010: p. 133 a 135)

Tendo em vista o excerto acima, que trata da execução de José pelos soldados romanos na cidade de Séforis, pode-se dizer que, tanto na crucificação de Jesus quanto na de José, o deslocamento para um local de maior altitude é explicitado pelo narrador, como se se tratasse de um ritual de passagem entre a vida e a morte. Em ambos os casos, as cruzes já estavam preparadas para receber

os condenados antes de eles chegarem ao lugar. Enquanto, porém, no caso de José, todos os quarenta supliciados ficam à espera de sua vez de subir à cruz, no caso de Jesus, quando ele chega à Gólgota, os dois ladrões já estão içados.

O processo de crucificação é descrito em ambos os casos pormenorizadamente, com a diferença de que, quanto a José, o foco narrativo muda de perspectiva constantemente, alternando-se entre os outros trinta e nove condenados, o compadecimento dos habitantes de Séforis para com as vítimas, a crucificação de José propriamente dita, a atuação dos soldados e a destruição da cidade. Já, em relação a Jesus, o foco narrativo mantém-se especificamente direcionado à personagem, como já se viu, expondo a dor física e o aspecto interior do protagonista.

Na execução de José, os elementos que compõem as cruzes (“paus”, “barrote”, “estaca” e “prego”) são caracterizados com adjetivos que intensificam suas propriedades. Na crucificação de Jesus, porém, possivelmente em função do interesse do narrador direcionar-se à personagem, às suas sensações, a adjetivação, breve, relaciona-se não aos elementos que compõem a cruz, mas a ela integralmente (“direita e vertical”), havendo, ainda, uma comparação que a hiperboliza (“como uma coluna sustentando o céu”)

Por fim, uma diferença interessante diz respeito à presença, na conclusão do excerto sobre o pai de Jesus, de um resumo acerca de quem era José na ocasião de sua morte, lembrando talvez as inscrições que tradicionalmente se imprimem nas lápides nos cemitérios. Curiosamente, verifica-se nela a informação de que José morreria pouco depois de completar trinta e três anos, evocando, uma vez mais, a trindade e dialogando com a lenda que afirma que as pessoas costumam morrer próximo à data de aniversário. Além disso, a idade que José tinha seria exatamente aquela que Jesus teria quando foi crucificado. No excerto do romance que narra a morte de Jesus, não se verifica em nenhum momento qualquer menção a uma possível lápide da personagem, provavelmente porque, como figura de relevo, Jesus prescindiria de algo nesse sentido.

A partir da comparação entre o processo de crucificação de José e de Jesus, verifica-se que, a despeito de tantos anos terem se passado entre a execução de um e a de outro, o ritual da crucificação mantém muitas semelhanças, configurando-se como prática de longo prazo do Império Romano.

Tendo em vista, ainda, o diálogo existente entre a crucificação de Jesus no romance e o mesmo acontecimento no texto bíblico, cabe observar como esse ato bárbaro é retratado em cada texto. No caso da bíblia, será tomado como exemplo o que narra a respeito disso o Evangelho de Mateus (27.33-56):

“E, chegando a um lugar chamado Gólgota, que significa Lugar da Caveira, deram-lhe a beber vinho com fel; mas ele, provando-o, não o quis beber. Depois de o crucificarem, repartiram entre si as suas vestes, tirando a sorte. E, assentados ali, o guardavam. Por cima da sua cabeça puseram escrita a sua acusação: ESTE É JESUS, O REI DOS JUDEUS. E foram crucificados com ele dois ladrões, um à sua direita, e outro à sua esquerda. Os que iam passando blasfemavam dele, meneando a cabeça e dizendo: Ó tu que destróis o santuário e em três dias o reedificas! Salva-te a ti mesmo, se és filho de Deus, e desce da cruz! De igual modo, os principais sacerdotes, com os escribas e anciãos, escarnecendo, diziam: Salvou os outros, a si mesmo não pode salvar-se. É rei de Israel! Desça da cruz, e creemos nele. Confiou em Deus; pois venha livrá-lo agora, se, de fato, lhe quer bem; porque disse: Sou Filho de Deus. E os mesmos improperios lhe diziam também os ladrões que haviam sido crucificados com ele. Desde a hora sexta até à hora nona, houve trevas sobre toda a terra. Por volta da hora nona, clamou Jesus em alta voz, dizendo: Eli, Eli, lamá sabactâni? O que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? E alguns dos que ali estavam, ouvindo isto, diziam: Ele chama por Elias. E, logo, um deles correu a buscar uma esponja e, tendo-a embebido de vinagre e colocado na ponta de um caniço, deu-lhe a beber. Os outros, porém, diziam: Deixa, vejamos se Elias vem salvá-lo. E Jesus, clamando outra vez com grande voz, entregou o espírito. Eis que o véu do santuário se rasgou em duas partes de alto a baixo; tremeu a terra, fenderam-se as rochas; abriram-se os sepulcros, e muitos corpos de santos, que dormiam, ressuscitaram; e, saindo dos sepulcros depois da ressurreição de Jesus, entraram na cidade santa e apareceram a muitos. O centurião e os que com ele guardavam a Jesus, vendo o terremoto e tudo o que se passava, ficaram possuídos de grande temor e disseram: Verdadeiramente este era Filho de Deus. Estavam ali muitas mulheres, observando de longe; eram as que vinham seguindo a Jesus desde a Galiléia, para o servirem; entre elas estavam Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e de José, e a mulher de Zebedeu.”

Considerando a narrativa acima, extraída do Evangelho de Mateus, pode-se afirmar que, nela, são retratados, em lugar do processo de crucificação propriamente dito, as ações de escárnio dos algozes contra Jesus, as blasfêmias dos que passavam pelo local da execução, os escarnecimentos das autoridades religiosas e os insultos dos outros dois crucificados. No romance, ao contrário, Saramago descreve em pormenores o ritual da crucificação de Cristo, retratando o cumprimento de cada etapa do processo de execução, com o foco nas sensações da personagem.

No Evangelho de Mateus, a perspectiva de Jesus, privilegiada por Saramago, é trazida em momentos breves: quando ele recusa beber o vinho com fel, ao evocar Deus para exprimindo o sentimento de abandono e no exato instante de sua morte. Note-se, ainda, que no texto bíblico a natureza acompanha o desenrolar do processo de morte de Jesus, permanecendo em trevas durante todo o tempo em que o filho de Deus encontra-se sob a cruz, até entrar em descompasso a partir de sua morte. Isso, em nenhum momento, é evocado no romance.

Note-se, por fim, que os únicos contrapontos a toda humilhação que Jesus sofre dizem respeito ao homem da esponja, que procura amenizar seu sofrimento; ao centurião, que pela desordem da natureza reconhece a divindade de Jesus; e às mulheres que a tudo testemunharam. Esses contrapontos são conservados por Saramago, que a eles se refere não exatamente no episódio da crucificação, mas na abertura do romance.

## 5. Considerações finais

Tendo em vista a análise crítico-interpretativo empreendida quanto ao romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, entende-se que as relações entre história e ficção presentificam-se na obra do autor português no decorrer de inúmeras passagens, pelo amplo diálogo estabelecido entre o imaginário ficcional do escritor e eventos atribuídos a Jesus pela bíblia.

Podendo ser considerada, entre outras possibilidades, um documento histórico que narra a trajetória de Jesus, a partir dos prenúncios de seu nascimento, sua jornada em vida e seu legado após a morte, a bíblia é amplamente explorada por Saramago em suas potencialidades interpretativas. O autor português, movido pelo ímpeto pós-moderno de estabelecer novas possibilidades de leitura, mediante novos elementos que interagem com os já conhecidos, examina atentamente o que a tradição postula a respeito do filho de Deus, sobrepondo, por vezes, dados de seu imaginário ao sedimento religioso.

Alguns exemplos disso foram apresentados no trabalho com a análise dos sete excertos distribuídos pelos blocos temáticos “Origens de Jesus”, “De menino a adolescente” e “Efeitos da barbárie”. No primeiro bloco, Saramago trata em pormenores do contato sexual de José e Maria. De acordo com a tradição cristã e passagens dos evangelhos, Maria, até o momento em que o anjo a visita e o Espírito Santo concebe Jesus, não havia sido desposada pelo marido. Saramago, recuperando no romance este episódio, o retrata de outra maneira, explicitando a concepção de Jesus a partir do ato sexual de seus pais. No caso, quando o anjo manifesta-se à Maria, o faz depois de José já tê-la desposado. E, em lugar de lhe aparecer de sobreaviso, como ocorre na bíblia, bate à porta de sua casa, quando ela está acompanhada pelo marido. Esses desvios que Saramago propõe quanto às verdades cristalizadas pelo livro sagrado do cristianismo são resultantes de sua livre imaginação e criatividade. Por se chocarem com preceitos tão arraigados, podem causar surpresa no leitor, efeito que, de todo modo, está em consonância com o terreno da ficcionalidade.

Outro exemplo que ilustra a relação entre história e ficção, história tomada no sentido do lugar em que registros documentais se assentam por seu potencial interpretativo, podendo-se aí incluir o texto sagrado do cristianismo, diz respeito ao



relato do nascimento de Jesus. Enquanto nos evangelhos, o episódio é tratado como um dado pronto, sem qualquer menção a elementos empíricos, como o trabalho de parto por que passa Maria, a necessidade de auxílio à gestante e a exposição de matérias orgânicas como o sangue, a placenta e o cordão-umbilical, no romance ele é tratado minuciosamente por Saramago, que, com isso, objetiva, entre outras coisas, apresentar o aspecto de realidade ao leitor, a condição a que o ser humano está sujeito. Essa mudança de foco operada em relação ao discurso bíblico cria tensões profundas com a tradição cristã, porque coloca em dúvida valores caros a ela.

No segundo bloco, o autor português aborda pontos específicos da personalidade e temperamento de Jesus, primeiramente quando era menino, depois já adolescente. A forma como Saramago apresenta a personagem nessas diferentes etapas é bastante diferente do que se verifica no relato bíblico. A discordância do autor é manifesta a partir de estratégias literárias ligadas ao universo ficcional.

No excerto que trata dos sacrifícios dos animais no templo, Saramago descreve cruamente as etapas dos rituais, fazendo com que o leitor seja transportado à cena a partir do uso de recursos que apelam aos sentidos. O autor se vale de recursos semelhantes para tratar da crucificação de Cristo, apelando aos sentidos do leitor na descrição das sensações de Jesus e retomando o aspecto da violência.

Por meio da análise dos sete excertos selecionados e distribuídos nos três blocos temáticos, entende-se que Saramago mistura no romance o verdadeiro e o inventado, considerando a definição proposta por Alcmeno Bastos (2007) para esses termos. O autor português se vale por um lado do conteúdo de um registro escrito amplamente difundido, no caso a bíblia, e por outro de recursos oriundos da ficção, para criar uma narrativa sobre o que poderia ter acontecido com Jesus Cristo, em especial nos momentos de sua vida sobre os quais pouco ou nada se fala no livro sagrado do cristianismo. Estabelecendo um amplo diálogo com a bíblia, vale-se do potencial mimético da arte literária, já identificado por Aristóteles na Antiguidade Clássica, conforme apontado por Bridi (1998), para reconstruir de modo heterodoxo a história de Jesus. Nesse processo, o autor questiona dogmas arraigados, estabelecendo pontos de vista subversivos quanto ao cristianismo.

## Referências

- A Bíblia Sagrada. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec / Ed. Unesp, 1988.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Edições 70, 2001.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. EdUERJ: Rio de Janeiro, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I, II e III*. Vários tradutores. São Paulo: Brasiliense, 1986 a 1989.
- BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. In: Céu, inferno. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios, 3).
- BRIDI, Marlise Vaz. *O evangelho de Saramago: a paixão de Cristo em perspectiva*. In: LOPONDO, Lilian (Org). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANDIDO, Antonio (e outros). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *O observador literário*: Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios, 23).
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios, 4).

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José M. Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MESQUITA, Samira Nahid. *O enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática (Série Princípios, 36).

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Volume 1. São Paulo: Cultrix, 1994.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988 (Série Fundamentos, 31).

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *A teoria dos gêneros*. In: \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo, 1965.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. 12ª reimpressão.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SAYEG, João Hilton. *O texto: movimentos de leitura, táticas de produção, critérios de avaliação*. São Paulo: Selinunte, 1990.

TENÓRIO, Waldecy. *A confissão da nostalgia*. In: LOPONDO, Lilian (Org). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1998.

WARBURTON, Nigel. *Uma breve história da Filosofia*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.