

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANA**

**PAULO AUGUSTO NEDEL**

**O EVANGELHO SEGUNDO O NARRADOR:**

**O PAPEL DO NARRADOR EM *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO* DE  
JOSÉ SARAMAGO**

**Porto Alegre**

**2006**

**PAULO AUGUSTO NEDEL**

**O EVANGELHO SEGUNDO O NARRADOR:**

**O PAPEL DO NARRADOR EM *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO* DE  
JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira/Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre

2006

## **AGRADECIMENTOS**

Ao término desta dissertação, alguns nomes devem ser lembrados com muita gratidão e carinho:

A UFRGS, pela acolhida e pelo ensino público, gratuito e de qualidade que permitiram minha graduação e mestrado.

Meu pai (*In memoriam*), professor de português, pelo exemplo e inspiração profissional.

Minha mãe, pelo incentivo, apoio e constante paciência.

Todos os professores do Instituto de Letras, principalmente Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Lisboa de Mello, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gilda Neves da Silva Bittencourt, Prof<sup>o</sup> Dr. Luís Augusto Fischer e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rita Terezinha Schmidt, pelos ensinamentos e pelas aulas durante a Pós-Graduação.

Daniel Berwig, pela ajuda que permitiu que este trabalho não fosse entregue escrito à mão.

Minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jane Tutikian, por tudo: ter acreditado em mim, aceitando-me como orientando, pelo exemplo, inspiração profissional, incentivo, apoio, ensinamentos, aulas e paciência que permitiram que este trabalho chegasse ao fim.

*Jesus fez ainda muitas outras coisas. Se fossem escritas uma por uma, penso que nem o mundo inteiro poderia conter os livros que se deveriam escrever.*

JOÃO 21: 25

*Por muito tempo aqui ficarão estas árvores, e o dia chegará em que se terá perdido a memória do que aconteceu, então, dado que os homens para tudo querem explicação, falsa ou verdadeira, inventar-se-ão umas quantas histórias e lendas, ao princípio ainda conservando alguma relação com os factos, depois mais tenuemente, até tudo se transformar em pura fábula.*

JOSÉ SARAMAGO – *O evangelho segundo Jesus Cristo*

## RESUMO

Este trabalho tem por intuito analisar o narrador *d'O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, livro que reconta a vida de Jesus sob um novo ponto de vista, mantendo intenso diálogo com a História que nos chegou através dos relatos dos Evangelhos bíblicos. Saramago escreve um romance histórico, porém que objetiva rever o passado não de forma nostálgica, mas, sim, reflexiva e crítica. Para isso, utiliza um narrador de estilo próprio e linguagem envolvente, que joga com a ironia e a paródia, colocando em dúvida e questionando o que se tem como verdade e invertendo o papel das personagens, incluindo o leitor em seus comentários e reflexões, obrigando-o a uma leitura ativa, da qual faz parte.

Palavras-chave:

Relação Literatura/História, Narrador, Ironia, Intertextualidade.

## ABSTRACT

This document has intent to analyze the narrator of *The gospel according Jesus Christ* by José Saramago, a book that tells the life of Jesus Christ under a new point of view, keeping the intensive dialog that was told us through the reports of the biblical gospels. Saramago wroted a historical novel, aiming although to review the past not in a nostalgic way but reflexive and critic. For doing that, Saramago uses a narrator with its own style and involving language, one that plays with irony and parody, putting in doubt what is known by truth and inverting the role of the characters including the reader in his comments and reflexions, thus obligating the reader to make an active read in which he is inserted.

Keywords:

Relationship Literature/History, Narrator, Irony, Intertextuality.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 DAS RELAÇÕES ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA E DE COMO AMBAS VÊEM ESSE DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR.....	13
2 DA FIGURA DO NARRADOR E DAS IMPLICAÇÕES DESSE COMPONENTE NA NARRATIVA FICCIONAL E HISTÓRICA.....	54
3 O NARRADOR DE <i>O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO</i> : APLICAÇÃO DE TEORIAS EM PRÁTICA DE LEITURA E INTERPRETAÇÃO.....	87
4 DO CONCEITO DE IRONIA – CONSTANTEMENTE REFERIDO A JOSÉ SARAMAGO .....	106
5 DAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE <i>O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO</i> E AS OBRAS QUE EXPLÍCITA E IMPLICITAMENTE A COMPÕEM .....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS – UMA CONCLUSÃO QUE NÃO PRETENDE CONCLUIR .....	210

## INTRODUÇÃO

Tendo em vista o destaque da literatura portuguesa no cenário mundial nas últimas décadas, parece-me fundamental discutir a colaboração, em tal quadro, de um autor em especial: José Saramago. Indubitavelmente, um dos grandes nomes da literatura mundial contemporânea, sua rica obra permanece fornecendo amplo material para diversos debates relacionados aos estudos literários.

Vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1998, merecem relevo em sua vasta produção os livros: *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), *Ensaio sobre a cegueira* (1985), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *As intermitências da morte* (2005) e, principalmente para este trabalho, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

Alguns de seus romances retomam de forma inovadora a História de Portugal, recontando-a, reconstruindo-a, ou melhor, como ele próprio diria, corrigindo-a, através da reflexão e da ironia sobre a História. Mas isso apenas

serviria para explicar o sucesso em seu país. Como explicar sua fama e relevância inquestionáveis na literatura fora de Portugal?

Surgem possibilidades de respostas: sua linguagem envolvente, irônica, por vezes cômica, com extensos parágrafos onde se misturam diálogos de vários personagens e os comentários do narrador que são separados, por sua vez, apenas por uma inicial maiúscula; a já dita relação com a História, não só de Portugal, mas geral; a figura do narrador, que comanda a narrativa de forma a envolver o leitor incluindo-o na história, fazendo-o participar de forma ativa da leitura.

Saramago leva seu leitor, seja ele português ou não, a refletir sobre a escrita da História, e, assim, sobre a concepção da História que sempre ouviu e leu. O intuito do autor não é, obviamente, corrigir os fatos históricos, o que, de acordo com ele, não seria tarefa do romancista, mas, sim, “introduzir nela [História] pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido”.<sup>1</sup>

É isso, “substituir o que foi pelo que poderia ter sido”, ou seja, fazer o leitor refletir sobre tudo que ele sabe da História, jogar com ela, por que não dizer, brincar, para, então, imaginar não aquilo que realmente aconteceu – ou que se acredita ter acontecido –, porém o que poderia de alguma forma ter sido, pois a História tem lacunas que ainda não foram preenchidas e que permitem, portanto, que a imaginação o faça.

---

<sup>1</sup> SARAMAGO, José *apud* REIS, Carlos. “O diálogo com a História”. In: **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1995, p. 501.

Daí sua inovação em contar a história “arquiconhecida” da vida de Jesus. Já nas primeiras páginas de seu “evangelho”, o autor, referindo-se a uma das personagens de sua história, comenta que:

(...) tendo em conta o grau de divulgação operada por artes maiores e menores, destas iconografias, só um habitante doutro planeta, supondo que nele não se houvesse repetido alguma vez, ou mesmo estreado, este drama, só esse em verdade inimaginável ser ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José (...).<sup>2</sup>

Ou seja, Saramago tem noção de que a história que vai contar é conhecida de todos. Só um “habitante doutro planeta”, um “inimaginável ser” não a conheceria, pois Jesus é, possivelmente, o mais conhecido personagem da História, principalmente se se levar em conta que a *Bíblia* é o livro mais vendido no mundo. Além disso, segundo José Hildebrando Dacanal, apenas durante os séculos XIX e XX, estima-se que 60.000 obras tenham sido escritas referindo-se a Jesus.<sup>3</sup>

Qual seria, assim, a relevância em recontar uma história que todos conhecem? Nenhuma. A não ser que não a recontasse, mas, sim, a contasse de uma nova maneira, sob uma nova óptica, sob um ponto de vista inovador. É o que faz Saramago.

Dessa forma, o intuito desta dissertação é analisar o narrador d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Escrevo isso, porque é, inquestionavelmente, o narrador de Saramago quem desperta esse fascínio por suas narrativas. Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva, “grande parte dessa sedução (pelo romance) nasce do nosso envolvimento com a figura do narrador”.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. Rio de Janeiro: Record, [s.d.], p. 15.

<sup>3</sup> DACANAL, José Hildebrando. **Eu encontrei Jesus – Viagem às origens do Ocidente**. Porto Alegre: EST/Leitura XXI, 2004, P. 31, nota 1.

<sup>4</sup> SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p. 53.

Investigar o narrador d'*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* significa estudar questões como as ligações que esse narrador mantém, recontando aquilo que já foi tantas vezes contado, ou seja, sua relação com a História que chegou até nossos dias, e também com a forma como ele narra essa nova história em contraste com os outros modos de contar História e escrever ficção, em Portugal, anteriores a ele.

Além disso, o narrador das obras de Saramago é um narrador diferente, com características bem marcantes. Ele realmente seduz seu leitor, leva-o em suas reflexões, em suas divagações e em suas “viagens” pelo tempo, conta o que seu leitor ainda não sabe e cobra o que já deveria saber. Referindo-se de um modo íntimo ao leitor, ele conduz a narrativa de tal forma que aquele acaba por concordar que a ficção, se não tão verdadeira como o fato, pelo menos, assim, é muito mais interessante.

Seria um absurdo falar do narrador saramaguiano sem tratar da ironia, talvez sua marca maior, assim como também o seria analisar uma obra que já no título mantém fortes relações com os textos que a precederam contando a história de seu protagonista sem adentrar no assunto da intertextualidade, seja com os Evangelhos bíblicos como com aqueles que a Igreja refugou, mas que oralmente se perpetuaram e fizeram parte da tradição: os evangelhos apócrifos.

Tal decisão de trabalhar com a obra de Saramago, mais especificamente com o narrador do romance em questão, surgiu da constatação de que não foi efetuado ainda, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nenhuma Dissertação de Mestrado ou Tese de Doutorado sobre *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Há estudos sobre outras obras do autor, mas sobre essa, especificamente, não. Assim, faz-se importante uma pesquisa sobre o narrador desse romance para

investigar como ele constrói essas relações entre a sua história e a História, entre sua narração e narrações anteriores.

Não há como separar o Jesus de Saramago do Jesus bíblico, do Jesus que nos foi legado por dois mil anos. Dessa forma, para o estudo de uma obra com tal pano de fundo, é obrigatória uma análise dos textos bíblicos, pois é inquestionável que Saramago debruçou-se sobre eles para escrever seu romance. O autor, inclusive, não só se mostra um atento leitor e conhecedor da *Bíblia* e dos escritos apócrifos, como também dos estudos históricos que tanto têm feito descobertas nos últimos anos sobre a figura de Jesus.

Tendo em vista a intenção deste estudo, no primeiro capítulo trabalharei a relação entre História e Literatura, pesquisando como grandes teóricos de ambas as áreas analisaram e ainda analisam as possíveis ligações entre as disciplinas. Tomarei como base para isso, principalmente, os trabalhos desenvolvidos por Paul Ricoeur, Hayden White, Georges Duby e Linda Hutcheon, como também comentários de José Saramago sobre sua atividade de escritor preocupado com a reescrita histórica.

Ainda no primeiro capítulo será trabalhada a questão do tratamento histórico na literatura portuguesa, ou seja, como tem sido construída a relação entre História e Literatura, em Portugal, tendo como paradigma três expoentes: Fernão Lopes, Alexandre Herculano e, claro, José Saramago.

O segundo capítulo será dedicado à figura do narrador. Serão apontadas teorias de alguns autores sobre sua origem e importância, suas particularidades, sua distinção do autor, visando a, no terceiro capítulo, desenvolver uma análise prática de leitura e interpretação do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* e de seu

narrador. Na parte dedicada ao estudo do narrador, serão apresentadas três teorias – de Cândida Vilares Gancho, de Norman Friedman através de Lígia Chiappini Morais Leite, e de Gérard Genette através de Carlos Reis – para, posteriormente, classificar o narrador d’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* na que parecer mais apropriada.

No quarto capítulo será abordada a questão da ironia, onde investigarei sua história, suas concepções de Sócrates aos dias atuais, chegando a seu uso na literatura e, em especial, no evangelho de Saramago. Nessa parte, apóio-me em Alvaro Valls, D. C. Muecke, Beth Brait e, como não poderia deixar de ser, Søren Aabye Kierkegaard.

Por derradeiro, no quinto e último capítulo o estudo será focado na questão da intertextualidade. Para tanto, serão conceituados termos relacionados ao assunto e investigadas as relações estabelecidas de forma explícita e implícita pela obra em questão com os Evangelhos bíblicos e apócrifos. Aqui, recorrerei a Tânia Franco Carvalhal, Affonso Romano de Sant’Anna, Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon. Para a contextualização sobre a *Bíblia*, os apócrifos, Jesus e os evangelistas, utilizarei como base, respectivamente, os estudos de Merrill Tenney, Urbano Zilles e José Hildebrando Dacanal.

## 1 DAS RELAÇÕES ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA E DE COMO AMBAS VÊM ESSE DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR

*(...) Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lhe eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender.*

José Saramago – *História do cerco de Lisboa*

Tem sido muito comum, através dos tempos, a Literatura manter uma relação próxima com a História. O diálogo entre essas duas disciplinas não somente revelou ao mundo grandes autores, como forneceu obras clássicas, até hoje lidas, estudadas e admiradas.

Participando, em 1997, do Curso de Extensão Universitária *Literatura e História: Três Vozes de Expressão Portuguesa*, escutei o escritor José Saramago dizer que se os livros de História desaparecessem, os livros literários poderiam substituí-los perfeitamente.

Esse tipo de opinião justifica-se na afirmativa de que tanto o historiador como o escritor têm em comum a atividade de descrever eventos. Ambos estão contando como se passou uma determinada situação, contando uma história. Uma obra de ficção chega ao leitor sob a forma de texto, e, como escreveu Pedro Brum Santos:

(...) não é muito diferente quando se está no campo da historiografia uma vez que, aí, os fatos do mundo da vida também ficam submetidos às elaborações discursivas. Assim, a natureza das referências com que costumam trabalhar e o trato lingüístico que lhes emprestam, sugerem um relacionamento natural entre a ficção e a História. (...).<sup>5</sup>

No entanto, existem também diferenças nas atividades dos escritores de História e de ficção, e a maior delas é que o historiador tem um compromisso com a verdade dos fatos que narra e deve se ater a ela, enquanto o ficcionista não tem nenhuma responsabilidade com o que realmente aconteceu, podendo usar toda sua inventividade e imaginação. Na *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C.), encontra-se que:

(...) não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.<sup>6</sup>

A fronteira entre essas duas matérias seria muito mais simples, se elas não realizassem uma espécie de troca. A História é, para a literatura, uma vasta e eterna fonte de inspiração. Estão aí, para provar isso, obras clássicas da literatura universal como, por exemplo, *A Ilíada*, de Homero (século IX ou VIII a.C.), e *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói (1828-1910). Ambas são inspiradas em episódios bélicos famosos da História: a primeira, na Guerra de Tróia, e a segunda, na invasão napoleônica à Rússia no começo do século XIX.

Isso se dá porque a literatura fornece aos escritores a oportunidade de escrever a história não-oficial, aquela que não foi contada, ou, simplesmente, uma nova versão da História. A literatura não é, e nem precisa ser, uma descrição fiel e exata da realidade. Ela é, sim, uma imitação da realidade; ela imita a visão que um escritor tem de alguma realidade. Enquanto a História busca ser um discurso da

<sup>5</sup> SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996, p. 10.

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 78.

verdade, a literatura age na esfera da verossimilhança. E o próprio Aristóteles, que postulou a diferença entre o historiador e o poeta pelo compromisso de cada um com a verdade do que escreve, também concluiu que: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”.<sup>7</sup>

A literatura, por sua vez, além de ter conservado em suas páginas elementos mitológicos de remota antiguidade, descreveu, não raras vezes, de maneira admirável, episódios, e até detalhes, da vida e dos costumes das sociedades do passado. Como exemplo, tem-se *A Odisséia*, de Homero, e o *Antigo Testamento*.

Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*, traça uma comparação entre um trecho da *Odisséia*, quando Ulisses retorna a Ítaca, e sua antiga escrava reconhece a cicatriz do patrão desaparecido enquanto lava seus pés, e um do *Gênesis*, do *Antigo Testamento*, especificamente o capítulo 22, onde Deus ordena que Abraão sacrifique seu único filho, Isaac. Os dois textos são bem distintos em todos os sentidos:

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilos mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente épicos. De um lado [n’*A Ilíada*], fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado [n’*Antigo Testamento*], só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso

---

<sup>7</sup> ARISTÓTELES. Op. cit., p. 78.

mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. (...).<sup>8</sup>

O autor contrapõe essas características das obras para explicar que, apesar do texto homérico ser muito mais completo e acabado que o texto bíblico – lacunar e absolutamente deficiente de maiores explicações –, é o último que possui uma preocupação maior com a verdade. A *Odisséia*, por sua completude, apresenta um panorama sócio-cultural e, portanto, histórico da Grécia antiga, mas os autores do *Antigo Testamento* tinham uma “intenção religiosa” que “condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica”.<sup>9</sup> Isso porque “o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a persistência das ordens sagradas repousava na verdade dessa história e de outras semelhantes”.(...).<sup>10</sup>

Pode-se não acreditar que Deus tenha aparecido a alguém e pedido seu filho em sacrifício, pode-se não acreditar em nada disso, inclusive na existência de Deus, mas quem escreveu, e o público – por assim dizer – a quem o texto bíblico era destinado, acreditava, e isso dá a noção de realidade da época de tal produção. Assim, mesmo que de maneira distinta, a leitura do *Antigo Testamento* fornece também o contexto sócio-cultural e histórico no qual foi escrito.

Ocorre nesse ponto um problema, pois os historiadores que são contra a interdisciplinaridade costumam se negar a aceitar a literatura como sendo uma possível fonte para seus estudos, visto que essa, como já foi dito, não necessita ter nenhum compromisso com a verdade, permitindo ao escritor lançar mão de toda sua subjetividade, diferente da maneira objetiva em que consistiria o trabalho do

---

<sup>8</sup> AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9.

<sup>9</sup> Idem, ibidem.

<sup>10</sup> Idem, ibidem.

historiador. Conforme Stephen Bann, no intuito de descrever os fatos exatamente “*wie es eigentlich gevesen*” (como realmente aconteceu), “a historiografia (...) carregou, necessariamente, o maior peso na defesa desta oposição”.<sup>11</sup>

Foi no século XIX que os estudos historiográficos estiveram em alta. O historiador Guy Lardreau, inclusive, refere-se a ele como aquele “a que se chamou o século da História”.<sup>12</sup> A primeira fase da historiografia oitocentista pertenceu ao período final do Iluminismo. Em seu esforço de valorizar a razão, e, portanto, a verdade, os iluministas desprezaram a imaginação. Para Voltaire, grande representante desse movimento cultural, os elementos fabulosos deveriam ser separados dos elementos verdadeiros para que se pudesse “escrever uma história em que só os elementos verdadeiros seriam tratados como os ‘fatos’ dos quais podiam ser inferidas verdades mais gerais – intelectuais, morais e estéticas”.<sup>13</sup> Outro pensador do período iluminista, Pierre Bayle, resumiu bem a concepção de História predominante:

Observo que a verdade sendo a alma da história é uma coisa essencial para uma composição histórica estar isenta de mentiras; de modo que embora tenha todas as outras perfeições, não será história, mas mera fábula ou estória romanesca, se faltar verdade.<sup>14</sup>

Terem os iluministas excluído os elementos fabulosos de suas obras historiográficas tem, para o teórico Hayden White, uma implicância significativa:

Isso significava que conjuntos completos de dados provenientes do passado – tudo que estava contido na lenda, no mito, na fábula – eram excluídos como testemunho potencial para determinar a verdade acerca do passado, isto é, aquele aspecto do passado que tais conjuntos de dados diretamente representavam para o historiador empenhado em reconstruir uma vida em sua integridade e não somente em função de suas manifestações mais

<sup>11</sup> BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1994, p. 86.

<sup>12</sup> DUBY, Georges & Lardreau, Guy. **Diálogos sobre a Nova História**. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p. 19.

<sup>13</sup> WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 65-66.

<sup>14</sup> BAYLE, Pierre *apud* WHITE, Hayden. Op. cit., 63.

*racionalistas*. Como os próprios iluministas eram devotados à razão e estavam interessados em firmar a autoridade dela contra a superstição, a ignorância e a tirania de sua própria época, eram eles incapazes de enxergar qualquer coisa mais que o mero testemunho da essencial irracionalidade das épocas passadas nos documentos em que aquelas épocas representavam suas verdades para si mesmas, em mitos, lendas, fábulas e outras coisas mais. (...).<sup>15</sup>

Dessa forma, a visão auerbachiana, que localiza elementos representativos da realidade cultural, social e histórica dos hebreus no *Antigo Testamento*, seria automaticamente refutada pelos iluministas, conforme se vê em outra citação de White:

Não tinham necessidade alguma de dar maior atenção à representação de eventos do passado remoto (como o dos antigos hebreus de que trata o Antigo Testamento), visto que todos aqueles eventos retratavam a verdade única de absoluta determinabilidade da humanidade daquele tempo. Tudo era concebido como manifestação de uma paixão, ignorância ou irracionalidade (muitas vezes qualificada por Voltaire de insanidade) essencial e absoluta. Atenção especial poderia merecer a representação de algum protótipo de homem racional reverenciado como um ideal em seu próprio tempo, mas não podiam explicar o aparecimento desses homens racionais no meio de uma invariável irracionalidade, da mesma forma que não podiam explicar o desabrochar da razão no seio da própria desrazão. (...).<sup>16</sup>

A segunda fase da historiografia no século XIX estende-se entre os anos 30 e 70. É a fase que Hayden White chama de “madura” ou “clássica”, e cujos representantes são “os quatro grandes mestres da historiografia oitocentista”: Jules Michelet (1798-1877), Leopold Von Ranke (1795-1886), Alexis de Tocqueville (1806-1859) e Jacob Burckhardt (1818-1897). O que esses historiadores têm em comum é a intenção de escrever uma história objetiva, realista, livre da imaginação e de fatos duvidosos ou fabulosos.

Impera, assim, a regra de Ranke do “*wie es eigentlich gevesen*”, isto é, de escrever a História como ela realmente aconteceu. Essa atitude de tratar a História de modo objetivo e “verdadeiro” é um ataque claro ao ideal subjetivo de valorização

<sup>15</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., p. 66.

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 76.

do passado efetuado pelos escritores românticos, como se vê nitidamente na extensa citação abaixo, na qual White conta como surgiu em Ranke o interesse pela História:

Numa passagem que se tornou canônica no credo da ortodoxia da profissão historiográfica, o historiador prussiano Leopold Von Ranke caracteriza o método histórico, de que foi fundador, nos termos de oposição aos princípios de representação encontrados nos romances de aventura de Sir Walter Scott. Ranke ficara encantado com os quadros que Scott havia pintado da época da cavalaria. Eles lhe tinham inspirado o desejo de conhecer mais amplamente aquela época, de vivê-la de maneira mais imediata. E por isso fora às fontes de história medieval, aos documentos e aos relatos contemporâneos da vida naquele tempo. Escandalizou-se ao descobrir não só que os quadros de Scott eram em grande parte produtos da fantasia mas também que a vida real da Idade Média era mais fascinante do que qualquer descrição novelística dela jamais poderia ser. Ranke descobrira que a verdade era mais estranha do que a ficção e, para ele, infinitamente mais satisfatória. Resolveu, por isso, limitar-se no futuro apenas à representação daqueles fatos que eram atestados pelo testemunho documental, reprimir os impulsos “românticos” de sua própria natureza sentimental e escrever história para relatar exclusivamente o que houvesse de fato sucedido no passado. Esse repúdio do romantismo foi a base da marca da historiografia realista de Ranke, marca que, desde a popularização do termo por Meinecke, veio a ser chamada de “historicismo” e que ainda serve como modelo daquilo a que uma historiografia realista e profissionalmente responsável deve aspirar.<sup>17</sup>

Isso contrastava também com as idéias de outro estudioso do assunto que esses historiadores pretendiam atacar: o filósofo alemão Georg Hegel (1770-1831). Para ele, a escrita da História era uma forma de arte, a “representação em prosa de um intercâmbio dialético entre externalidade e internalidade, tal como esse intercâmbio é *vivido*, precisamente do mesmo modo que o drama é a representação poética desse intercâmbio tal como é *imaginado*”.<sup>18</sup> A observação de Hegel dessa característica artística da escrita histórica é importantíssima. Em vez de separar a História de outras formas de escrita tipicamente artísticas, ele, se não as une completamente, pelo menos salienta o traço em comum de serem produções em prosa. Sua teoria ainda vai mais além, pois, conforme comenta White, para Hegel:

<sup>17</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., p. 175.

<sup>18</sup> Idem, ibidem, p. 102.

(...) a imaginação do historiador deve atuar em duas direções ao mesmo tempo: *criticamente*, de modo a lhe permitir decidir o que pode ser omitido de um relato (embora não possa inventar ou fazer acréscimos a fatos conhecidos); e *poeticamente*, de modo a pintar, em sua vitalidade e individualidade, a miscelânea de acontecimentos como se eles estivessem diante dos olhos do leitor.<sup>19</sup>

De fato, tanto a História como a literatura apresentam-se ao leitor sob a forma de texto. São, portanto, o que é evidente, escritas para serem lidas. Mas, se o meio é o mesmo, o fim não o é, pois são destinadas a públicos distintos, ou, o que seria melhor dizer, a públicos com intenções diferentes. Enquanto o leitor de um livro histórico parte do princípio de que está lendo a “verdade” sobre um fato, o leitor de uma obra de ficção deve ter consciência da liberdade permitida ao artista que a produziu e, assim, de sua falta de compromisso com a tal “verdade”. Como explica White numa nota de seu livro:

(...) “Ao contrário de ficções literárias como o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Os acontecimentos relatados num romance podem ser inventados de um modo que não podem ser (ou não devem ser) inventados numa história. Isso dificulta a distinção entre a crônica de eventos e a história contada numa ficção literária. (...) Diversamente do romancista, o historiador defronta com um verdadeiro caos de acontecimentos já constituídos, dos quais há de escolher os elementos da estória que vai contar. Realiza a sua estória mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir *uma estória de tipo particular*. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua estória. (...)”<sup>20</sup>

Essa noção de que o historiador coloca os acontecimentos em enredo não seria aceita sob hipótese alguma pelos historiógrafos oitocentistas. Suas idéias de descrição objetiva e realista do passado não davam margem a arroubos subjetivos de tal ordem. Essa questão, no entanto, também não passava absolutamente despercebida por eles: “Que diferentes ‘pontos de vista’ fossem aplicados ao passado ninguém negava, mas esses ‘pontos de vista’ eram encarados mais como

<sup>19</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., p. 105.

<sup>20</sup> Idem, ibidem, p. 21-22, nota 5.

vieses a serem suprimidos do que como perspectivas poéticas que poderiam iluminar tanto quanto obscureciam”.<sup>21</sup>

Quão diferente da concepção moderna de historiadores como Hayden White sobre a História! Já nas primeiras páginas de sua obra *Meta-História – a imaginação historiográfica no século XIX*, o autor afirma tratar “o trabalho histórico como o que ele manifestadamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa”. (...).<sup>22</sup>

Opinião defendida também por outros historiadores da atualidade como Georges Duby e Guy Lardreau que, em *Diálogos sobre a Nova História*, refletem sobre essas mesmas questões. Duby, comentando sobre a tentativa de se escrever a verdade completa de uma história, expõe o seu intuito como historiador: analisar como aquele fato foi apreendido num determinado momento por outros estudiosos.

Cito o autor:

(...) aquilo que procuro quando estudo um relato genealógico, uma crônica, não é estabelecer a *materialidade* das coisas, saber se Pedro casou “realmente” com Maria em tal dia, a tal hora, isto é, prosseguir o inquérito policial da história positivista, mas sim ver como é que as pessoas foram percebidas, porque é que foram apresentadas desta ou daquela maneira em determinado texto, recuperar o olhar lançado pelas pessoas da época sobre o acontecimento atual, ou sobre o acontecimento passado, sobre as estruturas atuais ou passadas.<sup>23</sup>

Isso porque Duby está ciente de que a História, como texto que é, não é imparcial. Sua escrita faz parte de um processo de produção em que o autor seleciona, inclui e exclui dados. Essas informações são selecionadas à medida que correspondem à visão do historiador, e, assim, não são neutras. Para ele: (...) “O ponto de vista sobre o passado, a manipulação da memória, por parte das pessoas

<sup>21</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., 153.

<sup>22</sup> Idem, ibidem, p. 11.

<sup>23</sup> DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. Op. cit., p. 76.

que sucessivamente se entregaram a fazer o relato do passado, nunca são inocentes”.<sup>24</sup>

Assim, pode-se dizer que uma das funções do historiador atual é, ao debruçar-se sobre um texto, analisá-lo para descobrir suas brechas e lacunas. De acordo com Duby, “somos obrigados a contentar-nos com pedaços de discurso, fixos, fechados sobre si próprios, que por acaso não foram ocultados, sufocados, e que talvez não sejam os mais significativos”.<sup>25</sup> Em caso contrário, não haveria sentido em se escrever novamente sobre um mesmo fato. É, pois, a indubitável falta de completude da descrição de qualquer acontecimento que torna a História sempre possível de ser reescrita. Daí a certeza de Duby em afirmar que “a história é uma ciência viva, os seus progressos estão vivos”.<sup>26</sup>

Esses conceitos de White, Duby e Lardreau caminham junto com os de uma atual teórica da literatura: Linda Hutcheon. Em seu livro sobre a arte pós-moderna, a autora explica que:

É simplesmente errada a opinião segundo a qual o pós-modernismo relega a história à “lixeira de uma *episteme* obsoleta, afirmando euforicamente que a história não existe a não ser como texto” (Huysen 1981, 35). Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada – como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais.<sup>27</sup>

O que fica claro com a leitura dos trabalhos de White e de Hutcheon é a visão reflexiva e crítica sobre a própria atividade escritural que a meta-história e o

<sup>24</sup> DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. Op. cit., p. 76.

<sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 92.

<sup>26</sup> Idem, ibidem, p. 83.

<sup>27</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, Teoria e Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 34.

pós-modernismo fazem hoje da História e da ficção. Inclusive, a grande preocupação do pós-modernismo concentra-se exatamente numa reavaliação crítica do passado, pois sua arte é “caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte”.<sup>28</sup> É por isso que a autora chama a arte ficcional pós-moderna de “metaficção historiográfica”.

Acusado de tentar apagar a História devido à maneira irônica e paródica como a aborda, o pós-modernismo, longe disso, leva o leitor a refletir e repensar seus conceitos sobre o passado e a maneira que ele foi escrito até agora: (...) “Assim como as definições daquilo que constitui a literatura se modificaram ao longo dos anos, também as definições daquilo que torna histórica a redação da história se modificaram desde Tito Lívio até Ranke, e daí até Hayden White” (...).<sup>29</sup>

E modificaram-se mesmo, como se pode observar pelas diferenças entre esses três historiadores que Hutcheon cita. Tito Lívio (59 a.C. – 17 d.C.) foi um historiador romano, autor de *Ab urbe condita libri*, obra em que, como o próprio nome indica, relata a história de Roma de sua fundação até o ano 9 d.C. O autor via a História como um gênero literário, não se preocupava com documentações e fontes confiáveis, preferindo basear-se nas tradições lendárias. Já Ranke é seu total oposto, pois afastava de suas representações todo e qualquer episódio não comprovado. White diferencia-se do último ao enxergar as lendas e os mitos como “documentos em que aquelas épocas representavam verdades para si mesmas” (...).<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 42.

<sup>29</sup> Idem, ibidem, p. 129.

<sup>30</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., p. 66.

Porém, entre Tito Lívio e Hayden White, outros merecem ser lembrados por suas definições distintas sobre a escrita histórica. Apesar de quase contemporâneo de Ranke, Hegel, como já foi visto, havia se manifestado a respeito da natureza discursiva da História. Outra contribuição desse filósofo para a relação entre História e literatura foi “o modo dialético com que ele imprime rigor contudístico a suas propostas”.<sup>31</sup> A dialética hegeliana, que expõe uma tese e uma antítese para obter como resultado uma síntese, serviu de base para estudiosos literários da corrente sociológica, como Georg Lukács e Lucien Goldmann. Como resumiu Pedro Brum Santos:

No tocante à sociologia do romance, é particularmente sensível o influxo representado pelas elaborações de Hegel, segundo as quais os gêneros literários constituem-se como formas particulares que obedecem a leis gerais de desenvolvimento, as quais regem toda a literatura e garantem o seu caráter orgânico. Essas leis, conforme os preceitos do filósofo, significam a força viva que é inerente à natureza das coisas e responsável pelo estímulo do pensamento na construção das etapas do conhecimento.<sup>32</sup>

Hegel distingue dois momentos históricos “para explicar o processo de evolução dos gêneros literários”. O primeiro seria o momento da epopéia, de cunho coletivo, caracterizado “pela amplitude com que descreve uma façanha notável”, e cujo resultado seria “um quadro objetivo onde se observa um distanciamento entre o narrador e a matéria narrada”.<sup>33</sup> O segundo momento é representado pela lírica, caracterizada pela individualidade e pela subjetividade do autor, que cria “mediante a força da fantasia pessoal e livre, um universo poético assinalado pela função de expressar os sentimentos humanos”.<sup>34</sup> Na forma dialética de Hegel, a epopéia equivale à tese, enquanto que a lírica equivale à antítese, e a síntese dessas duas modalidades é representada pelo drama, pois, para ele:

---

<sup>31</sup> SANTOS, Pedro Brum. Op. cit., p. 25.

<sup>32</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>33</sup> Idem, ibidem, p. 27.

<sup>34</sup> Idem, ibidem, p. 27.

(...) a arte dramática, diversamente das formulações épicas e líricas, corresponde a um período médio ou tardio da vida nacional. Nesse estágio, o povo já teria despertado para a vivência completa dos fins, complicações e destinos do homem. Por isso mesmo, como representações desse povo, podem surgir espécies de heróis pessoais e independentes que, em períodos assim caracterizados, concebem a finalidade de uma ação e são capazes de realizar empreendimentos individuais.<sup>35</sup>

Fora o esquema dialético que já será retomado, tem-se aqui outro ponto importante: a idéia de que o período de produção do drama se dá num momento histórico em que o homem entende a complexidade de sua existência e começa a escrever sobre isso. A literatura, por conseguinte, passa a representar esse homem e seu momento histórico. O artista não precisa estar escrevendo sobre um fato histórico para que exista a ligação entre literatura e História, pois essa “permanece como um dado subjacente que não se inscreve diretamente no texto literário, mas que serve para situá-lo em relação ao transcurso do tempo e aos eventos verificados na sociedade”.<sup>36</sup>

Seguindo essa linha de Hegel, o teórico húngaro Georg Lukács desenvolveu sua teoria sobre o romance, onde se pode observar “a proximidade existente entre as manifestações que compõe as narrativas do gênero e a realidade factual”.<sup>37</sup> O modelo dialético da evolução dos gêneros literários feito por Hegel é modificado, e a tragédia é apresentada como tese, o drama como antítese e, finalmente, o romance como síntese. Conforme sua teoria, somente nesse último gênero:

(...) herói e mundo mostram-se degradados em relação a uma ordem de valores autênticos que é sempre disposta de maneira implícita e segundo a particularidade de cada escritor. Com base nessas ocorrências, o teórico busca apontar a efetividade artística da expressão romanesca, algo que, na sua visão, deve ser levantado junto à organização da narrativa, levando em conta, de uma parte, o mundo representado e, de outra, a forma de representação desse mundo.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> SANTOS, Pedro Brum. Op. cit., p. 28.

<sup>36</sup> Idem, ibidem, p. 29.

<sup>37</sup> Idem, ibidem, p. 30.

<sup>38</sup> Idem, ibidem, p. 33.

No “Prefácio” d’A *teoria do romance*, Lukács afirma que a problemática da forma romanesca é o reflexo de um mundo deslocado”.<sup>39</sup> Para o autor, o romance é a trajetória de um indivíduo “problemático”, ou “demoníaco”. Goldmann, referindo-se ao herói lukacsiano, conclui:

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, em todo caso, como já dissemos, um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram “romance”.<sup>40</sup>

O herói vive toda uma difícil trajetória para poder descobrir seu lugar no mundo. Essa marca de individualidade do herói do romance contrasta totalmente com o do herói da epopéia, que, segundo Lukács:

(...) nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade.<sup>41</sup>

Mas o que também interessa a este trabalho é a teoria desenvolvida por Lukács sobre o romance histórico. Gerson Luiz Roani, em sua tese de doutorado, resume bem a concepção lukacsiana exposta na obra *La novela historica*:

No romance histórico, interagem dois grupos de personagens. De um lado, observa-se a presença de um “protagonista-tipo”, cuja trajetória no desenvolvimento da trama narrativa personifica um determinado meio ou classe social, cujas ações transfiguram as mudanças históricas ocorridas no âmbito de uma determinada sociedade, atribuindo às informações, dados e opiniões expressos pelo romance, uma autoridade histórica. Esse tipo de personagem representa as lutas, as oposições, as correntes sociais e os poderes históricos. Para cumprir essa função, terá que tornar concretos, através das suas ações, os traços de uma sociedade inteira. Nesse sentido, no romance histórico tradicional, jamais são criadas figuras excêntricas, que possam destoar do espírito vigente na época. Por outro lado, no romance histórico, convivem com esses “protagonistas-tipo” figuras históricas cuja existência é mencionada e comprovada pelos registros historiográficos. Da mesma maneira que as personagens-tipo, as figuras históricas personificam

<sup>39</sup> LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d. , p. 14.

<sup>40</sup> GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 9.

<sup>41</sup> LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 67.

traços e aspectos do movimento social ou da mudança histórica em que participam.<sup>42</sup>

Outro estudioso que fez análises de cunho sociológico da literatura é Lucien Goldmann, para quem o momento de produção da obra é de extrema importância. A obra de ficção seria um reflexo da maneira de pensar de um determinado tempo e lugar. Segundo Santos:

De acordo com Goldmann, a literatura expressa uma visão do mundo, ou seja, sistematiza uma ordem de pensamento grupal. (...) A um escritor cabe a tarefa de captar e transformar em uma elaboração discursiva os elementos considerados essenciais de sua época e as transformações que aí percebe.<sup>43</sup>

As teorias de Lukács e Goldmann também tiveram a influência de outro pensador, o economista Karl Marx (1818-1883). Sua famosa obra, *O manifesto comunista*, de 1848, justamente, logo no início, demonstra sua definição de História:

A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes.

Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor feudal e servo, mestre de corporação e companheiro, em resumo, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido numa guerra ininterrupta, ora franca, ora disfarçada; uma guerra que terminou sempre ou por uma transformação revolucionária da sociedade inteira, ou pela destruição das duas classes em conflito.

Nas mais remotas épocas da História, verificamos quase por toda parte, uma completa estruturação da sociedade em classes distintas, uma múltipla gradação das posições sociais. (...).

A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classe. Não fez mais do que estabelecer novas classes, novas condições de opressão, novas formas de lutar em lugar das que existiam no passado.

Entretanto, a nossa época, a época da burguesia, caracteriza-se por ter simplificado os antagonismos de classe. A sociedade divide-se cada vez mais em dois campos opostos, em duas grandes classes em confronto direto: a burguesia e o proletariado.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> ROANI, Gerson Luiz. **A História comanda o espetáculo do mundo: ficção, história e intertexto em *O ano da morte de Ricardo Reis*** de José Saramago. Porto Alegre, UFRGS, Tese de doutorado, 2001, p. 32.

<sup>43</sup> SANTOS, Pedro Brum. Op. cit., p. 38.

<sup>44</sup> MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 40-41.

A influência de Hegel é inquestionável, principalmente no que diz respeito ao uso do método dialético, mas Marx modifica um pouco as concepções de seu antecessor. Para o primeiro, o mundo real era resultado do pensamento, das idéias, daí ser chamado idealista. Segundo sua teoria, os pensamentos criavam as condições subjetivas e objetivas para a compreensão da realidade histórica e natural.

Marx, por sua vez, pensava o contrário, isto é, que o campo das idéias não passava do reflexo do mundo real na consciência dos sujeitos históricos. Para ele, as relações sociais, econômicas e materiais são a “base” de uma sociedade, a “infraestrutura”. Já as idéias, o pensamento, a arte, a religião, a política e as leis dessa sociedade são chamadas de “superestrutura”. Utilizando esses termos, é a infraestrutura que determina a superestrutura, por ser sua base. Essa teoria de Marx é chamada de “Materialismo histórico”. Conforme Arnold Hauser:

O real significado do materialismo histórico (...) consiste antes na percepção de que os desenvolvimentos históricos têm sua origem não em princípios, idéias e entidades formais, não em substâncias que se desdobram e produzem, no curso da história, simples “modificações” de sua natureza fundamentalmente não-histórica, mas no fato de que o desenvolvimento histórico representa um processo dialético, no qual todos os fatores se encontram em movimento e sujeitos a constante mudança de significado, no qual nada existe de estático, nada eternamente válido, mas também nada unilateralmente ativo, e em que todos os fatores, materiais e intelectuais, econômicos e ideológicos, estão entrelaçados num estado de interdependência indissolúvel, ou seja, que somos inteiramente incapazes de retroceder para algum ponto no tempo em que uma situação historicamente discernível já não seja o resultado dessa interação.<sup>45</sup>

Ao se observar que Marx considera os movimentos intelectuais, políticos e sociais como determinados pela conjuntura econômica do período histórico em que acontecem, fica mais fácil entender o quanto sua visão influenciou nos escritos de Lukács e de Goldmann.

---

<sup>45</sup> HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 670.

Como se vê, o método de Hegel foi sendo desenvolvido e ampliou os horizontes da relação entre História e literatura. Contudo, retomando especificamente um dos detalhes tratados por Hegel – o da natureza discursiva da História – outro pensador alemão merece destaque: Friedrich Nietzsche (1844-1900), pois “sustentou que a história pode servir à vida tornando-se uma forma de arte. Insistiu em que a tendência a transformar a história numa ciência é fatal à sua função vivificante”.<sup>46</sup> Segundo White, a intenção de Nietzsche era acabar com a idéia da possibilidade de uma apreensão única e verdadeira da História.<sup>47</sup> Nas palavras do próprio Nietzsche, escritas em *O uso e abuso da História*:

(...) a história não é senão a maneira pela qual o espírito do homem apreende fatos que para ele são obscuros, associa coisas cuja conexão só Deus sabe qual é, substitui o ininteligível por algo inteligível, põe suas idéias de causação no mundo externo, idéias que talvez só se expliquem a partir do mundo interior, e admite a existência do acaso onde milhares de pequenas causas podem estar realmente em ação.<sup>48</sup>

Esses comentários de Nietzsche são bastante pertinentes, pois a metaficção historiográfica, através do uso da paródia e da ironia, faz seu leitor refletir justamente sobre essa antiga concepção de História única e verdadeira a qual o autor se referiu. De acordo com Linda Hutcheon:

(...) o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os “objetos fundamentais” do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente.<sup>49</sup>

Referir-se à questão do postulado discursivo da História remete o assunto automaticamente para outro teórico da literatura e da linguagem: Mikhail Bakhtin (1895-1975). Até pouco menos de três décadas, tinha-se conhecimento de apenas

<sup>46</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., p. 359.

<sup>47</sup> Idem, ibidem, p. 340.

<sup>48</sup> NIETZSCHE, Friedrich *apud* WHITE, Hayden. Op. cit., p. 360.

<sup>49</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 45.

dois livros seus: *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1963, publicado inicialmente em 1929 sob o título de *Problemas da Obra de Dostoiévski*, e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, de 1965. Posteriormente, outras obras que haviam sido atribuídas a outros pensadores russos, Volochínov e Medviédiev, que faziam parte do conhecido Círculo de Bakhtin, passaram a constar como obras de sua autoria também. É o caso, por exemplo, de *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1929. Em seu último ano de vida, reuniu alguns de seus trabalhos e artigos feitos em épocas diferentes numa coletânea sob o nome de *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*.

O primeiro livro supracitado do autor apresenta uma teoria inovadora: coloca o escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881) como o criador de um novo tipo romanesco, o romance polifônico, e demonstra que ele construiu suas obras de forma singular, diferentemente de outros escritores, seus antecessores e conterrâneos: “Consideramos Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos condicionalmente de tipo *polifônico*”.<sup>50</sup>

De seu último livro, o artigo “Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica”, escrito em 1937 e 1938, interessa por apresentar as idéias de Bakhtin sobre o romance histórico. Antes de qualquer coisa, faz-se necessário definir que cronotopo, segundo o próprio autor, é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”.<sup>51</sup> Tendo isso em vista, ele se propõe a analisar como se dá essa relação

<sup>50</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. VII.

<sup>51</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1993, p. 221.

entre tempo e espaço na literatura desde a Grécia antiga, mostrando a evolução da consciência histórica presente nas obras.

Bakhtin começa pelo romance grego de aventuras e de provações, onde o tempo não é levado em conta. É certo que ele existe, mas não interfere no desenvolvimento da personagem, seja psicológica ou biologicamente. O herói vive uma série de aventuras, num longo espaço de tempo, mas, no final, ele é o mesmo do começo. E o espaço onde essas aventuras são vividas também não influencia na trajetória das personagens. Como escreveu Bakhtin: (...) “As peripécias aventurosas do romance grego não têm quaisquer ligações substanciais com as particularidades de cada país que figura no romance, com sua estrutura sócio-política, sua cultura, sua história”. (...).<sup>52</sup>

No segundo tipo de romance antigo, o romance de aventuras e costumes, o tempo e o espaço deixam de ser abstratos: (...) “O espaço torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial. O espaço é preenchido pelo sentido real da vida e entra numa relação essencial com o herói e seu destino”. (...).<sup>53</sup> O autor cita como exemplo *O asno de ouro*, de Apuleio<sup>54</sup>, onde Lúcio, transformado em asno, pôde escutar tudo graças às suas grandes orelhas e também porque as pessoas não se importavam de falar de sua vida na frente de um animal. Assim, o romance apresenta ao leitor os costumes da vida privada dos espaços onde a história decorre. Todavia, apesar da diversidade social apresentada, não surgiram, nesse tipo de romance, contradições sociais, que, para Bakhtin, são a marca de

---

<sup>52</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op cit., 1993, p. 224.

<sup>53</sup> Idem, ibidem, p. 242.

<sup>54</sup> Lucius Apuleius é um escritor latino nascido em 125 d.C., em Madaura, atual Argélia, e falecido em 180, em Cartago. Estudou em Roma e Atenas. Sua obra mais famosa é *Metamorphoseon Libri XI* (*Onze livros de metamorfose*), mais conhecida como *O asno de ouro*.

historicidade no romance. Mesmo em Petrónio<sup>55</sup>, onde “a diversidade social tornou-se quase contraditória”, há apenas “traços rudimentares de tempo histórico, indícios de época”. (...).<sup>56</sup>

Sobre o terceiro tipo, a biografia e a autobiografia antigas, faz-se necessário citar o autor:

Ao falar desse tipo clássico, é preciso antes de tudo notar o seguinte: essas formas clássicas de autobiografias e biografias não eram obras de caráter livresco, desligadas do acontecimento político-social e concreto, e da sua publicidade retumbante. Ao contrário, elas eram inteiramente definidas por esse acontecimento, eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas. É justamente nas condições desse cronotopo real que se revela (se publica) a sua vida e a dos outros, que se especificam as facetas da figura do homem e da sua vida, que se dão esclarecimentos definidos a respeito delas.<sup>57</sup>

Enquanto as autobiografias gregas eram destinadas apenas ao público das ágoras, das praças públicas, as romanas eram guardadas em arquivos familiares e, portanto, orientadas para a posterior leitura dos descendentes. (...) “Isso faz da consciência autobiográfica *um fato público-histórico e nacional*”.<sup>58</sup>

De acordo com Bakhtin, é com o surgimento da agricultura que surge a noção de tempo:

(...) Aqui se forma aquele sentimento que foi a base da articulação e da elaboração do tempo sócio-familiar, das festividades, das cerimônias relativas ao ciclo do trabalho agrícola, às estações do ano, às horas do dia, aos estágios do desenvolvimento das plantas e do gado. É aqui que se cria o reflexo desse tempo na linguagem, nos mais antigos motivos e temas que refletem as relações temporais do crescimento e da *contigüidade temporal* dos fenômenos de aspecto diverso (vizinhanças baseadas na unidade de tempo).<sup>59</sup>

Aqui, explica o autor, o tempo é totalmente coletivo. Não existe vida individual. Os acontecimentos são todos da vida coletiva. Cada aspecto da vida

<sup>55</sup> Gaius Petronius Arbiter (século I d. C.) foi um escritor latino, autor de *Satyricon*.

<sup>56</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., 1993, p. 249.

<sup>57</sup> Idem, ibidem, p. 251.

<sup>58</sup> Idem, ibidem, p. 256.

<sup>59</sup> Idem, ibidem, p. 317.

individual é histórico, pois é um aspecto do todo social. Diferente de um estágio posterior, “quando o tempo dos acontecimentos pessoais, quotidianos, familiares se individualizou e se destacou do tempo da vida histórica coletiva do todo social, quando surgiram várias escalas para medir os acontecimentos da vida *privada* e os acontecimentos da *História*” (...).<sup>60</sup> Nessa nova fase, segundo Bakhtin:

(...) Os temas da vida privada não se propagam, não se transferem sobre a vida de uma entidade social (estado, nação); os temas (acontecimentos) históricos tornaram-se algo especificamente distinto dos temas da vida privada (amor, casamento); eles se cruzam somente em alguns pontos específicos (guerra, casamento de um rei, crime), porém se dissipando, a partir desses pontos, em várias direções (o tema duplo dos romances históricos: acontecimentos históricos e a vida de um personagem histórico como pessoa privada). (...).<sup>61</sup>

Apesar de sua obra ser também de cunho sociológico, Bakhtin diferencia-se de Lukács e Goldmann por não adotar o método dialético e por não procurar o equivalente do mundo retratado no romance na realidade ou na sociedade em que a obra foi produzida. Para ele, a problemática do romance era classificada no “âmbito lingüístico”.<sup>62</sup> Sandra Gardini T. Vasconcelos, numa nota explicativa de um livro de Jonathan Culler, resume da seguinte maneira o trabalho do filósofo russo: “Bakhtin via a linguagem como determinante dos e determinada pelos componentes históricos de elocuições específicas. Definia a linguagem como um ‘evento’ no qual tanto os elementos lingüísticos quanto sociais predeterminam um ao outro numa luta em direção ao sentido textual”.<sup>63</sup>

Conforme Bakhtin, “o romance é uma forma puramente composicional de organização das massas verbais, por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que

<sup>60</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., 1993, p. 319.

<sup>61</sup> Idem, ibidem.

<sup>62</sup> SANTOS, Pedro Brum. Op. cit., p. 43.

<sup>63</sup> CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999, p. 89, nota 62.

constitui uma variante da forma da *realização épica*". (...).<sup>64</sup> É necessário acrescentar que, em sua teoria:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranqüilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade.<sup>65</sup>

Escreve Bakhtin que o romance é *uma forma (...) de organização das massas verbais*. Daí seu trabalho ser de base lingüística. De acordo com ele, o romance seria o campo ideal para o debate de diferentes vozes, "as quais comportam representações de discursos individuais e sociais que se referem tanto ao presente como ao passado da produção".<sup>66</sup> Noções como dialogismo (as diversas vozes presentes no texto), polifonia (a não predominância de nenhuma voz sobre as demais), heteroglossia (uso de diferentes tipos de linguagem no discurso) e carnavalização (paródia) são, para ele, o que caracterizam o romance. Sua teoria, como observou Santos, estabelece "uma conexão entre o romance, pelas peculiaridades apontadas em seu discurso, e outras expressões de linguagem". (...).<sup>67</sup>

Para Bakhtin, todos os discursos são carregados de outros discursos anteriores. O estudioso Boris Schnaideman, referindo-se ao assunto, começa citando um trecho do ensaio "O discurso no romance" (1934-1935), que ele traduz como "A palavra no romance", para concluir:

(...) "O romance como um todo – escreve ele – é um fenômeno pluriestilístico, contraditório, multívoco." O que o romance expressa melhor que outros gêneros é o fato de que a própria palavra é, em sua essência, dialógica, e somente Adão no Éden poderia nomear um objeto sem esperar

<sup>64</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op, cit., 1993, p. 24.

<sup>65</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>66</sup> SANTOS, Pedro Brum. Op. cit., p. 50.

<sup>67</sup> Idem, ibidem, p. 51.

a ressonância de vozes alheias que se referiram a ele anteriormente e lhe deram outros matizes semânticos. (...).<sup>68</sup>

Ou seja, os discursos sempre mantêm relações com outros discursos, com outros textos produzidos em outros contextos. Qualquer discurso é carregado de sentido de outros anteriores a ele, e ele também acrescentará novos sentidos às produções posteriores. Segundo Bakhtin: “Vários aspectos essenciais da criação literária, o *discurso do herói* (a estruturação do herói de maneira geral), o ‘Skaz’ [narrativa em primeira pessoa], a *estilização*<sup>69</sup>, a *paródia*, nada mais são do que refrações diretas do ‘discurso de outrem’”.<sup>70</sup> Conforme sua teoria, um texto deixa de ser considerado fechado em si mesmo, pois sua significação se renova, continua. De acordo com Santos:

“Os princípios de montagem, inacabamento e intertextualidade, apontados por Bakhtin como caracterizadores do romance, servem para posicionar uma reflexão teórica que (...) enfatiza o profundo ceticismo frente a todo e qualquer tipo de fórmula acabada, fechada”.<sup>71</sup>

A noção da relação que um texto mantém com outros servirá de base para a crítica Julia Kristeva ampliar o estudo da intertextualidade. De acordo com Linda Hutcheon:

(...) A partir dessas idéias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irredutível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico, da noção do sujeito (o autor) para a idéia de produtividade textual. No final dos anos 60 e início dos 70, Kristeva e seus colegas da *Tel Quel* organizaram um ataque coletivo contra o “sujeito fundamentador” (ou seja, a noção humanista do autor) como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do

<sup>68</sup> SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**: ensaios sobre Dostoievski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 87-88.

<sup>69</sup> Em *Problemas da poética de Dostoievski*, p. 165, Bakhtin explica o termo *Skaz* como um “discurso falado”: “Nesta narração, pois, importa ao autor não só a maneira individual e típica de pensar, viver, falar, mas acima de tudo a maneira de ver e representar: nisto reside sua função direta como narrador, substituto do autor. (...) Mesmo sendo o narrador representado como escrevendo a sua estória e dando-lhe um certo acabamento literário, seja como for não é um profissional das letras, não possui um estilo definido mas tão-somente uma determinada maneira social e individual de narrar, que tende para o *skaz* verbal. Se, contudo, ele possui um certo estilo literário, que é reproduzido pelo autor a partir da pessoa do narrador, então estamos diante da estilização e não da narração (...).”

<sup>70</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 27.

<sup>71</sup> SANTOS, Pedro Brum. Op. cit., p. 18-19.

texto. E, naturalmente, isso também questionou a noção de “texto” como entidade autônoma, com um sentido imanente.<sup>72</sup>

Daí também o atual interesse de teóricos da literatura sobre as obras do teórico russo. Sabendo-se que a paródia é uma das grandes características do pós-modernismo, fica fácil observar a dívida com as idéias de Bakhtin. Desagravo feito por Hutcheon, como se vê na citação abaixo:

(...) Talvez a recente popularidade de Mikhail Bakhtin deva muito ao fato de, ao mesmo tempo, apresentarem uma estrutura na qual se pode lidar com aquelas formas paródicas, irônicas e paradoxais da prática pós-modernista e também evidenciem o vínculo entre o estético e o social, o histórico e o institucional.<sup>73</sup>

Observa-se, então, que, de longa data, a discussão das relações entre a Literatura e a História tem inquietado filósofos, historiadores e artistas. Ora distinguindo-as totalmente, ora unindo-as, os mais diferentes pensadores pelo menos concordam com a natureza discursiva de ambas. E, se isso tem se mostrado um problema para os historiadores, no ramo artístico, pelo contrário, tal ligação apenas acrescentou.

Essa relação não poderia deixar de existir na literatura de Portugal, país de forte tradição histórica e também literária. Dos inúmeros escritores lusitanos que se utilizaram desse diálogo interdisciplinar, três serão tomados, nesta dissertação, como paradigma para essa afirmação: Fernão Lopes, Alexandre Herculano e José Saramago.

Fernão Lopes nasceu, segundo se acredita, em 1380, e veio a falecer em 1460. Assim, ele vive justamente numa época de afirmação nacional devido ao expansionismo em direção à África. Em 1418, foi nomeado por D. Duarte Guarda-Mor da Torre do Tombo e também desempenhou, de 1434 a 1449, o cargo de

---

<sup>72</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 165.

<sup>73</sup> Idem, ibidem, p. 81.

Cronista-Mor do reino. Ficando, devido a essa função, incumbido de reescrever a história de Portugal, redige as crônicas sobre as vidas de todos os reis da Dinastia de Borgonha e do primeiro rei da Dinastia de Avis, D. João I. Ficaram inacabadas as de D. Henrique e de D. Afonso IV. Credita-se a ele também a *Crônica do Condestável*, mas “parece que sem fundadas razões”.<sup>74</sup> De toda sua vasta obra, chegaram até nossos dias apenas três de autoria indiscutível: *Crônica de El Rei D. Pedro*, *Crônica de El Rei D. Fernando* e a *Crônica de El Rei D. João de Boa Memória*.

O cargo de Cronista-Mor “significava reconhecimento público dos méritos e utilidades da historiografia, facilidade de acesso aos arquivos e a certo desafogo econômico para o cronista”.<sup>75</sup> Ciente dessas vantagens, Fernão Lopes trouxe uma inovadora concepção de História. Na busca da verdade, ele recorreu às fontes históricas, como o Arquivo da Torre do Tombo, aos cartórios das igrejas e às lápides de cemitérios. Além disso, procurava testemunhas vivas e, quando não achava provas suficientes, abandonava os fatos duvidosos ou inseria as diversas versões encontradas. Para ele, os fatos documentados eram muito mais importantes do que simples lendas e relatos orais. Dessa maneira, “Fernão Lopes inicia, em Portugal, a historiografia com base científica, procurando separar a história da lenda, dando início à pesquisa histórica para escrever suas crônicas”.<sup>76</sup>

Em sua concepção de História, visava a escrevê-la da maneira mais completa possível, inclusive, indagando-se do porquê de outros historiadores não o fazerem:

<sup>74</sup> MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 43.

<sup>75</sup> FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura portuguesa**. Livraria Acadêmica, 1955, p. 58.

<sup>76</sup> GOULART, Audemaro Taranto; SILVA, Oscar Vieira da. **Estudo dirigido de literatura portuguesa**. São Paulo: Ed. do Brasil, [s.d.], p. 30.

Não sabemos por que razão as histórias calam algumas cousas que muitos que as lêem desejam saber. Outras, quase mudas, não falam como devem aquilo de que um homem queria ser informado. É o que sucede neste capítulo: falando da avença entre esses reis [D. Fernando e D. João de Castela], nenhum autor escreve claramente qual foi o que a propôs. E porque nos parece justo falar nisto, posto que não saibamos como ao certo se passou, diremos as opiniões que uns e outros têm.<sup>77</sup>

E é isso que Fernão Lopes faz sempre que encontra fontes divergentes: escreve as duas versões. Isso porque era ciente da dificuldade de precisar os fatos históricos, como se vê abaixo, num trecho que é logo posterior ao comentário de que alguns nomes de pessoas do passado são enterrados “dentro do jazigo com eles”:

E querendo nós obviar a tal falta e a outras em que os antigos não cumpriram o nosso desejo, achamos que não se pode já fazer inteiramente porque, envelhecendo os nomes desses tais, morreu a claridade da sua nobreza. Quem quereis vós que tire já agora da escuridão de tantos anos os nomes daqueles que outras testemunhas não têm senão esquecimento e cinza que mal pode já ser achada? Quem cuidais que não se enfade em revolver cartórios de podres escrituras cuja velhice e desfazimento negam o que o homem queria saber? Quem achará tantos epitáfios antigos, que os monumentos em que estão escritos dêem testemunho de quem jaz neles? Quem contentará vontades alheias e tão diversos juízos dos homens de forma que a todos agrade o que dizer queremos. Certamente é coisa impossível.<sup>78</sup>

Mas todas essas dificuldades não impediram Fernão Lopes de tentar fazer seu trabalho da melhor maneira possível. Por conhecer bem os aspectos da corte, do povo e das batalhas, possuía uma visão crítica bastante apurada que forneceu à sua obra um caráter social, pois dava igual tratamento ao monarca, aos nobres e ao povo. Isso se deve, talvez, às suas origens populares, pois acredita-se que era filho de plebeus. Sobre a relação de Fernão Lopes com o povo, escreveu Antônio José Saraiva:

A alma que anima as crônicas é evidentemente a que animava as praças onde se reuniam, em magotes ou em assembléias, os homens das vilas. A voz popular, a opinião pública, tem um papel fundamental nessas crônicas. Sempre que relata um acontecimento saliente ou de grande importância, Fernão Lopes dedica algumas páginas, às vezes um capítulo inteiro, a

<sup>77</sup> LOPES, Fernão *apud* SARAIVA, Antônio José. **As crônicas de Fernão Lopes**: em português moderno. Lisboa: Portugalia, 1969, p. 157.

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*, p. 322-323.

expor o que pensavam dele as pessoas, e em especial os povos das vilas e cidades.<sup>79</sup>

Sua identidade com o povo era ainda maior porque, em suas obras, dava importância tanto aos feitos individuais, como aos feitos de massa. Seu conhecimento histórico aliado à realidade social e à análise psicológica das personagens transformaram suas crônicas em textos onde a leitura da História era muito mais atraente.

No prólogo da *Crônica de D. João I*, Fernão Lopes deixa clara sua idéia sobre a atividade historiográfica: “nosso desejo foi em esta obra escrever verdade, sem outra mistura, deixando nos bons aquecimentos todo fingido louvor, e nuamente mostrar ao povo, quaisquer contrárias acusas, da guisa que avierem”.<sup>80</sup> Seu compromisso com a verdade do que conta é constantemente referido, como se pode observar no trecho abaixo, retirado da *Crônica de el-rei D. Pedro*, em que distingue seu relato realista de outros inventados:

E se alguém disser que já houve muitos que tanto e mais que ele amaram, como Adriana e Dido e outros que não nomeamos segundo se lê nas suas epístolas, responda-se que não falamos em amores inventados, os quais alguns autores abastados de eloquência e floridos em bem ditar, compuseram segundo lhes aprouve, dizendo em nome de tais pessoas frases que nunca nenhuma delas cuidou. Mas falamos naqueles amores que se contam e lêem nas histórias que têm o fundamento na verdade.<sup>81</sup>

Como se vê, Fernão Lopes não escrevia com pretensões literárias, mas, sim, somente de escrever História, e História verdadeira. Mas seu texto possui tantas características literárias que ele é considerado por alguns, como, por exemplo, Adolfo Casais Monteiro, o pai da prosa portuguesa.<sup>82</sup> Saraiva vai ainda mais longe, referindo-se a ele como “o maior escritor português da Idade Média”.<sup>83</sup>

<sup>79</sup> LOPES, Fernão *apud* SARAIVA, Antônio José. Op. cit., p. 22.

<sup>80</sup> LOPES, Fernão *apud* MOISÉS, Massaud. Op. cit., p. 44.

<sup>81</sup> LOPES, Fernão *apud* SARAIVA, Antônio José. Op. cit., p. 58.

<sup>82</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. **Crônicas de Fernão Lopes**. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

<sup>83</sup> SARAIVA, Antônio José. Op. cit., p. 7.

Trechos de suas crônicas, como a “História do Infante D. João”, presente na *Crônica de el-rei D. Fernando*, principalmente a narração de seu casamento e o posterior sentimento de inveja da rainha, são uma ótima leitura. Na *Crônica de el-rei D. João*, a maneira como conta a morte do bispo D. Martinho chega a beirar a hilaridade, apesar do assunto sério do qual trata: um assassinato. Apenas como contexto para a citação desse episódio, o fato se dá na turbulenta época que antecedeu a sucessão do rei de Avis ao trono. O bispo, castelhano, estava trancado com outros homens na torre da igreja, onde se sentia seguro não só pelo local, mas também por sua posição eclesiástica. Fora da igreja, outros homens desejavam matá-lo, porém vendo que não podiam entrar, mandaram que aqueles que estavam dentro entregassem-no. Ao que se segue:

Os de cima, que não tinham vontade de lhe fazer mal nem contrariedade, era-lhes muito pesado fazê-lo, a uma por ser bispo, e mais seu prelado, depois pelo seguro que lhe tinham dado. E não sabiam que fizessem.

A sanha apressava os corações de todos, e com ira grande começaram a bradar, olhando todos para cima e dizendo:

- Que demora é essa que lá fazeis, que não deitais esse traidor abaixo? E como? Já vos tornastes castelhanos como ele? Pagou-vos para não o atirardes e entendestes-vos com ele?

Então começaram todos a jurar que se não atiravam o bispo, iriam lá acima e então viriam todos abaixo. E, porquanto todo o temor é justo quando um homem está em perigo de morte ou perto disso, tiveram disto os de cima tão grande receio que logo o bispo foi morto com golpes e atirado à pressa abaixo, onde lhe foram dados outros muitos golpes – como se ganhassem perdões –, que sua carne já pouco sentia.

Ali desnudaram de toda a vestimenta, dando-lhe pedradas com muitos e feios doestos, até que se enfadaram dele os homens e os garotos. E foi roubado de quanto tinha.<sup>84</sup>

As inovações de Fernão Lopes fizeram a historiografia evoluir da simples descrição de nomes, datas e fatos, muitas vezes errados, para um patamar superior em que o literário e o histórico caminham juntos, um enriquecendo o outro. Em suas crônicas, o artista acabava se manifestando. Seu estilo e sua linguagem diferem

<sup>84</sup> LOPES, Fernão *apud* SARAIVA, Antônio José. Op. cit., p. 202.

muito da pretensão objetiva e imparcial de alguns historiadores de simplesmente descrever fatos. Referindo-se ao amor de D. Pedro por Inês de Castro, na crônica do respectivo rei, cria um conceito de amor: (...) “não há amor tão verdadeiro como aquele ao qual o grande espaço de tempo não faz perder da memória a pessoa amada que morreu”.<sup>85</sup> Ou quando anuncia a morte de D. Pedro, e, ao invés de escrever que simplesmente ele morreu ou faleceu, poetiza: (...) “adoeceu da sua última doença”.<sup>86</sup>

Aproximadamente quatro séculos depois de Fernão Lopes, em 1810, nasceu Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo. É, ao lado de Almeida Garrett, a figura mais destacada do Romantismo português. Para ele, a História era uma ciência de aplicação, com fins muito objetivos, sendo um dos maiores engrandecer o sentimento pátrio. Por isso, a época histórica a qual mais se dedicou em suas obras foi a Idade Média, visto que esse período servia como exemplo perfeito para ele poder cumprir a função social que creditava à historiografia: firmar uma consciência de nacionalismo, característica marcante não apenas de sua obra, mas do período no qual se insere, o Romantismo.

No livro *Lendas e Narrativas*, de 1851, Herculano escreveu importantes dados para o estudo medieval e apresentou a tentativa de um gênero novo: o romance histórico. Inclusive, na “Advertência da primeira edição”<sup>87</sup>, lê-se que estão contidas, nessa obra, “as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. Monumentos dos esforços do autor para introduzir na literatura nacional um gênero amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos

---

<sup>85</sup> LOPES, Fernão *apud* SARAIVA, Antônio José. Op. cit., p. 58.

<sup>86</sup> Idem, *ibidem*. p. 59.

<sup>87</sup> Quando necessário, adaptei as citações das obras de Alexandre Herculano nas regras vigentes de português.

os países da Europa” (...).<sup>88</sup> Na continuação desse prefácio, Herculano lista outros autores de romances históricos portugueses e modestamente coloca-se num grau inferior em qualidade “às publicações que se lhes seguiram”, no entanto ressalta que as suas lendas e narrativas “foram a sementinha donde proveio a floresta”.<sup>89</sup>

É importante salientar que, quando, nesse momento, se fala em romance histórico, está se falando no romance produzido no século XIX, isto é, com um propósito explícito de criar uma consciência nacional e assegurá-la, agindo, portanto, com base na História oficial e cercando-a de imagens idealizantes.

Herculano escreveu também outras obras do gênero, como *O Monge de Cister* (1848) e *O bobo* (1866). Contudo, há de se considerar que mesmo tendo inaugurado o romance histórico em Portugal, ele sempre foi, principalmente, historiador, reconstituindo após sólidas investigações, da maneira mais fiel possível, o passado. Esforçando-se em conservar a verdade dos acontecimentos, procurou relacionar a História com a ficção em seus romances, mostrando “uma consciência muito nítida do que era a responsabilidade do autor de romances históricos”.<sup>90</sup> Para ele, a História era a ciência da verdade e, por isso, tentava aproveitar o máximo do material descoberto. De acordo com Massaud Moisés, esse teria sido o grande erro de Alexandre Herculano, pois suas obras:

(...) padeciam do mal que compromete pela base a narrativa, seja ela romance ou conto: o ficcionista vê-se obrigado a debruçar-se sobre documentos historicamente fidedignos sob pena de não realizar o que pretende. (...) Em resultado o historiador acaba afogando o ficcionista, graças e excessivos enxertos eruditivos em forma de descrição de usos e costumes e narração minuciosa de fatos e acontecimentos.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> HERCULANO, Alexandre. 1. **Lendas e narrativas**. Tomo I. Lisboa: Bertrand, [s.d.], p. VI.

<sup>89</sup> Idem, ibidem.

<sup>90</sup> REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1995, p. 89.

<sup>91</sup> MOISÉS, Massaud. Op. cit., p. 194-195.

Mas, se essas tentativas são acusadas de terem sido prejudicadas pelo excesso de zelo em reconstruir o passado de maneira fidedigna, pode-se dizer que Herculano atingiu o ápice de sua maturidade como romancista histórico em *Eurico, o presbítero*, de 1844, obra em que se permite usufruir mais da imaginação e da lírica para apresentar a História. Na introdução desse romance, Herculano comenta que “essa crônica” sobre o celibato foi procurada nos “mosteiros”, mas ele encontrou apenas “alguns fragmentos avulsos” (...) “e, por isso mesmo que sobre ela pesava o mistério, a imaginação vinha aí para suprir a história”.<sup>92</sup>

A obra conta as aventuras e desventuras de Eurico, presbítero num mosteiro onde escreve cantos e hinos religiosos, ao mesmo tempo em que chora o antigo amor sentido por Hermengarda, impedido pelo pai da moça. A época é a da invasão árabe na Península Ibérica, e durante uma batalha, Eurico, numa armadura negra, surge e, de maneira fantástica, consegue ajudar seus compatriotas e sobreviver ao massacre. Aliando-se ao grupo de Pelágio, irmão de sua amada, que ainda desconhece quem é o Cavaleiro Negro que está a seu lado, fica sabendo que Hermengarda está sob o poder dos inimigos e resolve buscá-la. A donzela, por sua vez, encontra-se na tenda de Abdulaziz, o amir árabe, que a seqüestrou em um convento e a quer no seu harém. Mas na exata hora em que ele vai possuí-la à força, Eurico a salva. Depois de uma árdua fuga, com o exército muçulmano em seu encalço, Eurico e Hermengarda conseguem chegar à caverna de Pelágio, onde ele revela quem é. Após quase sucumbir à tentação, relembra-se de seus votos e volta para a batalha. Eurico morre como mártir em luta contra os traidores de seu povo, e Hermengarda enlouquece.

---

<sup>92</sup> HERCULANO, Alexandre. 2. **Eurico, o presbítero**. Lisboa: Bertrand, 1944, p. vi.

Esse resumo pode ser útil para demonstrar as concepções de Herculano, se contrastado com uma outra produção do autor, *História de Portugal – desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III*, escrita entre 1846 e 1853. Nessa obra de História, composta de vários volumes, encontra-se também um capítulo sobre a invasão e o domínio muçulmano na Península Ibérica. Mas aqui não há intenção nenhuma de se escrever ficção; ao contrário, o propósito claro de Herculano é escrever História, baseado numa busca pelas fontes que lhe pareceram as mais confiáveis possíveis, mesmo quando secundárias, como quando introduz o assunto do período de domínio árabe, que ele alerta ter extraído “das narrativas dos escritores modernos que parece haverem-nas melhor estudado”.<sup>93</sup>

Herculano refere-se a personagens históricos também presentes em *Eurico, o presbítero*, tanto alguns que foram apenas citados para contextualizar o momento em que se passava a ação, como Ruderico e Musa, como outros que fizeram parte da própria ação do romance, como Pelágio e Abdu-l-aziz.

É importante ter em vista que, mesmo escrevendo uma vasta obra, composta, como já foi dito, de diversos volumes, Herculano também deixa lacunas em seu texto histórico. Existem dúvidas que não são supridas sobre o destino de alguns indivíduos, como, por exemplo, se Okbah “faleceu ou foi morto”<sup>94</sup>; se Yahya, quando capturou seu tio, “o mandou prender no fundo de um cárcere, onde dizem que fora logo morto, bem que outros pretendam que haja vivido ainda alguns anos”<sup>95</sup>; se Ordonho “viveu o resto de seus dias na obscuridade, e, porventura, na miséria; porque não tornam a fazer menção dele os historiadores”.<sup>96</sup> O texto

---

<sup>93</sup> HERCULANO, Alexandre. 3. **História de Portugal**. Tomo I. Lisboa: Bertrand, [s.d.], p. 100.

<sup>94</sup> Idem, ibidem, p. 112.

<sup>95</sup> Idem, ibidem, p. 179.

<sup>96</sup> Idem, ibidem, p. 211.

histórico, assim, também se mostra incompleto, dando margem a indagações. Por vezes, Herculano busca auxílio nas fontes árabes<sup>97</sup>, devido à insuficiência das fontes “cristãs”, como ele chama. Mas, outras vezes, demonstra as duas versões e aí, sim, não se sabe em quem crer: “Se acreditarmos os autores árabes, chegou a apoderar-se dela; mas o silêncio das crônicas cristãs e os sucessos posteriores tornam mais que duvidosos esses sucessos”.<sup>98</sup>

Apesar de sempre examinar profundamente as fontes e documentos de maneira detalhada, fez também análises críticas. Na citação abaixo, recolhida por Vitorino Nemésio, e introduzida no prefácio da edição do centenário de *Eurico, o presbítero*, pode-se observar a opinião de Herculano sobre a relação entre História e literatura, e também do papel do historiador e do escritor em lidar com suas fontes e produzir seu trabalho:

“Novela ou História”, – escrevera Herculano no PANORAMA, – “qual destas duas cousas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o caráter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crônicas desenharam esse caráter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o gênio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dito ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente, de um fato ou de muitos fatos deduz um afeto ou muitos afetos, que se revelaram. Essa é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isso chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores. – Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir à posteridade, enquanto a história da alma do homem deduzida logicamente de suas ações incontestáveis não pode falhar, salvo se a natureza pudesse mentir e contradizer-se, como mentem e se contradizem os monumentos”.<sup>99</sup>

Herculano estava ciente da dificuldade de escrever uma história verdadeira, completa, e isso tanto seu artigo supracitado como também a leitura de sua *História*

<sup>97</sup> HERCULANO, Alexandre. 3. Op. cit., p. 240.

<sup>98</sup> Idem, ibidem, p. 129.

<sup>99</sup> HERCULANO, Alexandre. 2. Op. cit., p. XXI-XXII.

*de Portugal* demonstram. A literatura forneceu-lhe a oportunidade de completar algumas brechas da História. É o que fez, como já se viu, no *Eurico, o presbítero*.

Porém, foi a historiografia que lhe deu poder e prestígio, mas também problemas devido às suas idéias polêmicas sobre o clero e a política. Faleceu em 1877, deixando para a posteridade não só romances e obras de História como também contos e poesias. É ainda considerado o maior historiador português de seu tempo e, mesmo com as críticas de alguns, também um dos maiores escritores de seu país.

No século seguinte, em 1922, nasceu José Saramago, em Azinhaga. Com ele acontece uma retomada da relação entre História e literatura em Portugal, mas agora com uma nova maneira de se escrever ficção histórica, não mais da maneira tradicional. Segundo Jane Tutikian, com José Saramago há a redescoberta da “vertente histórica do romance português. Não como um romance histórico português escrito nos anos 80 do século XX, ou seja, tradicionalmente concebido, mas inserindo-o na cena da ruptura”.<sup>100</sup>

Para Tereza Cristina Cerdeira da Silva, Saramago escreve conciliando as “duas formas de discurso aparentemente diversas em seus objetivos”, cuja relação tenho analisado: “o discurso histórico ou discurso da verdade; o discurso literário ou ficcional”.<sup>101</sup> Isso demonstra uma preocupação com a reescrita literária e também com a histórica, assim como com a alteração e/ou a correção do passado. Saramago escreve dessa maneira porque tem consciência de que a História é incompleta e lacunar; e que não há como preencher todas suas lacunas com a

---

<sup>100</sup> TUTIKIAN, Jane Fraga. A redescoberta da vertente histórica no romance de José Saramago. In mimeo.

<sup>101</sup> SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p. 26.

“verdade”. A citação que segue demonstra a concepção e as intenções literárias e históricas do trabalho de Saramago, descritas por ele mesmo:

Creio bem que o que subjaz a esta inquietação é a consciência da nossa incapacidade final para reconstruir o passado. E que, por isso, não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu, pelo menos – a **corrigi-lo**. Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. Certamente se argumentará que se trata de um esforço gratuito, pouco menos que inútil, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mas do que efectivamente foi. Simplesmente, se a leitura histórica, feita por via do romance chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então esta nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quicá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu.<sup>102</sup>

O comentário de Saramago lembra uma das idéias de Walter Benjamin (1892-1940) contidas em seu ensaio “Sobre o conceito de história”: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.<sup>103</sup>

O passado não pode ser alterado, mas o escritor pode reinventar um passado na intenção de sugerir um novo presente e um novo futuro. E é aqui que está a grande inovação de Saramago. Ele reflete sobre o que já foi contado, reescrevendo e contestando. Tendo em vista que a própria História é uma indagação da verdade (e essa difícilíssima de ser alcançada em sua plenitude), Saramago opta pela verossimilhança e conta a história que ainda não foi contada. Num trecho da obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador mostra claramente sua opinião a respeito desse assunto:

<sup>102</sup> SARAMAGO, José *apud* REIS, Carlos. O diálogo com a História. In: **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1995, p. 501.

<sup>103</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, [sd.], p. 224.

Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecruzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não seja transformado em um ser de exceção a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que é esse o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verossimilhança, pois se o episódio imaginado e descrito não é nem poderá tornar-se nunca em facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer.<sup>104</sup>

Em várias obras do autor prevalece essa temática de reconstrução da História, mas creio que aquela que melhor representa a intenção de Saramago de questionar a reescrita histórica e literária é *História do cerco de Lisboa*.

Esse livro de ficção, que desde o início joga com a ironia, por apresentar-se com um trocadilho em que o título é típico de um livro de História – em sua concepção realista –, tem como personagem principal Raimundo Silva, empregado de uma editora, que, encarregado de revisar uma obra de História (cujo título é o mesmo do romance em questão), insere um NÃO numa passagem, mudando totalmente a concepção histórica do fato narrado.

As implicações de tal atitude dentro da narrativa não servem à angulação temática deste trabalho, mas as reflexões que a leitura impõe, sim. O livro inicia com uma discussão sobre o ato de escrever entre Raimundo e o autor do referido livro:

(...) Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lhe eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender (...).<sup>105</sup>

Essa é apenas a discussão inicial da obra, onde Raimundo coloca ao historiador que escrever História é uma forma de escrever literatura. Raimundo ainda não acrescentou o advérbio de negação no dito texto. Ele o fará depois de começar

<sup>104</sup> SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. Rio de Janeiro: Record, [s/d.], p. 222. A partir daqui, utilizarei para referência dessa obra apenas o número da página.

<sup>105</sup> SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 15.

a ler a nova versão do cerco de Lisboa que tem em mãos. Nova? Não. Como se pode ver:

(...) Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um facto novo, uma interpretação polêmica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco, a descrição dos lugares, as falas e as obras da real pessoa, a chegada dos cruzados ao Porto e sua navegação até entrarem no Tejo, os acontecimentos do dia de S. Pedro, o ultimato à cidade, os trabalhos do sítio, os combates e os assaltos, a rendição, finalmente o saque (...).<sup>106</sup>

Ou seja, para Raimundo, aquele livro não apresentava nada de novo, não acrescentava nada a ninguém. Muito pelo contrário, encontrava-se, no texto, inclusive, erros históricos. Era “um discurso falso, embora coerente – e esse é o perigo maior” (...).<sup>107</sup> Note-se que, para o revisor, o perigo não se encontra nos erros, mas, sim, na coerência com que os erros são apresentados. Isso se dá porque Raimundo tem consciência da impossibilidade de escrever uma história absolutamente real. Ele sabe que a História é viva, sofre novas descobertas, novas interpretações, em suma, modifica-se:

(...) os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade de uma contradição latente, a evidência do seu erro próprio. (...).<sup>108</sup>

E é exatamente o que Raimundo faz, procura um sentido novo, reescreve sobre um fato histórico modificando-o na medida do possível, pois também está cômico de que nem tudo pode ser mudado, afinal ele está em Lisboa, jantando acompanhado de sua namorada, e que eles não são “mouros, nem turistas numa terra de mouros” (...).<sup>109</sup> Essa consciência de Raimundo Silva vai ao encontro do que

<sup>106</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., 1989, p. 39.

<sup>107</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>108</sup> Idem, ibidem, p. 26.

<sup>109</sup> Idem, ibidem, p. 299.

escreveu Carlos Reis sobre o romance histórico. Utilizando como exemplo *A cartuxa de Parma*, de Stendhal, ele questiona se a batalha de Waterloo, fato histórico ao qual a narrativa faz referência, poderia ter “um desfecho outro que não a derrota de Napoleão? Em outras palavras: a ficção pode mudar os fatos que conhecemos como *verdades históricas*, de modo a nos apresentar Napoleão como um vencedor da Batalha de Waterloo?”.<sup>110</sup> Tal indagação tem, para Carlos Reis, duas possibilidades de resposta:

1) (...) de um ponto de vista *ontológico*, ninguém pode impedir um romancista de construir os desfechos que ele julga necessários, seja inventando unicórnios e sereias, seja descrevendo as montanhas e os rios de Vênus, seja transformando os vencidos em vencedores.

2) Por outro lado, é preciso não esquecer que as ficções são lidas por pessoas talvez tão prudentes que não estejam dispostas a aceitar audácias históricas. Por isso, é necessário dizer que, de um ponto de vista pragmático, não há dúvida: Napoleão está condenado a ser vencido em Waterloo. É o que a História nos impôs, é, então, o que deve ser integrado a um romance que, mesmo que não seja estritamente um romance histórico, obedece às exigências requeridas pelos romances históricos, notadamente no que diz respeito aos fatos históricos; a ficção não os transforma porque eles funcionam como cenários enquadrando as personagens que, de um ponto de vista semântico, são condicionadas por esses mesmos cenários.<sup>111</sup>

Raimundo Silva modifica apenas o necessário, questiona as lacunas da História, preenche algumas, às vezes concordando com o que outros historiadores (como Alexandre Herculano)<sup>112</sup> escreveram sobre o episódio, outras não. Isso porque Raimundo é “um narrador preocupado com a verossimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável”.<sup>113</sup>

O ato de inclusão do NÃO no texto implica uma outra reflexão: o que é verdadeiro ou falso? Pois, partindo-se do princípio de que um livro de História conta

<sup>110</sup> REIS, Carlos. “Fait historique et référence fictionnelle: le roman historique.” **Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada**. Nº 2. Lisboa, Cosmos, dez. 1992. p. 141-147. Trad. Jane Tutikian.

<sup>111</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>112</sup> Esse assunto é excelentemente discutido na dissertação de mestrado de Gerson Luiz Roani: **O que está envolvido nesse cerco de Lisboa?** Uma leitura de *História do cerco de Lisboa* de José Saramago. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

<sup>113</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., 1989, p. 198.

verdades, um de Literatura contará, então, o quê? Mentiras? Isso é questionado na obra, pois Raimundo, quando imagina a sua versão da história, insere nela verdades que não constavam na versão do historiador, que, lembre-se, apresentava equívocos históricos. Cito o trecho da transgressão e as reflexões do revisor nesse momento:

(...) com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como.<sup>114</sup>

O NÃO de Raimundo Silva é um dos “pequenos cartuchos” que fazem “explodir o que até então parecia indiscutível”.<sup>115</sup> E é isso que Saramago, tal como seu personagem – ou vice-versa –, faz em suas obras: insere esses cartuchos, discute a História, aproveita-se das brechas e das lacunas que ainda não foram preenchidas. No momento em que nenhum texto histórico pode ser absolutamente completo, o escritor tem a chance de utilizar sua imaginação para sugerir um suposto passado. Segundo o próprio autor:

Diria que a História, tal como se escreve, ou (...) tal como a fez o historiador, é primeiro livro, não mais que o primeiro livro. Claro que não esqueço que o mesmo historiador fará, ele próprio, outras viagens ao tempo por onde antes viajara, esse tempo que por sua intervenção deixará de ser informe, que passará a ser História, e que, graças a visões novas, a novos pontos de vista, a novas interpretações, irá tornando sucessivamente mais densa a imagem histórica que do passado nos vinha dando. Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho.<sup>116</sup>

O que se dá nos livros de Saramago é, justamente, uma discussão sobre a relação entre História e literatura, fato e ficção, verdadeiro e falso, dentro de uma obra de ficção cujo assunto é a História, e na qual se discute tanto seu discurso

<sup>114</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., 1989, p. 50.

<sup>115</sup> Saramago, José *apud* REIS, Carlos. Op. cit., p. 501.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 500-501.

literário como seu discurso histórico. Nesse caso, a obra de Saramago se enquadra na classificação das teorias de Linda Hutcheon, como se vê:

Menos do que desgastar nosso “senso de história” e referência (...), o pós-modernismo desgasta nosso velho e firme senso sobre o que significam a história e a referência. Ele nos pede que repensemos e critiquemos as noções que temos com relação às duas.<sup>117</sup>

Paulo Becker, que classifica a obra de Saramago como uma narrativa pós-moderna, afirma que, em sua obra, “a leitura deve ser ativa, perquiridora, e buscar os sentidos novos que um texto pode ocultar. O leitor jamais deve submeter-se simplesmente à autoridade do texto”.<sup>118</sup>

Realmente, Saramago convoca seu leitor a pensar sobre a reescrita histórica em suas obras. Nessas, a História não é mais vista do modo idealizado e saudosista de Alexandre Herculano. A História, agora, é questionada e refletida; exatamente da forma pós-moderna em que Becker o classificou, pois, na arte do pós-modernismo: “O passado é sempre colocado criticamente – e não nostálgicamente – em relação com o presente”.<sup>119</sup>

Aprofundarei essa análise com base em outro livro de Saramago, o mais instigante deles, sob meu ponto de vista: *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991. Nesse romance, o mais conhecido protagonista da História e da literatura aparece de maneira polêmica, destoando da maneira apresentada pelas fontes oficiais: os evangelhos bíblicos. Uma obra onde personagens clássicos e santificados na *Bíblia* têm seu papel modificado, assim como personagens tidos como irrelevantes adquirem importância e mostram claramente a intenção de

---

<sup>117</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 67.

<sup>118</sup> BECKER, Paulo. A narrativa pós-moderna de José Saramago. In: **Anais do XIV encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994, p. 510.

<sup>119</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 70.

Saramago de defender aqueles que a História oficial desprestigiou ou prestigiou de forma equivocada.

O que Saramago faz em seu evangelho é parecido com o que fez em *História do cerco de Lisboa*: uma revisão da História, uma reflexão sobre a história que chegou até nós, um olhar crítico sobre o que achamos saber dessa história “arquiconhecida”, como ele se refere. Arquiconhecida, talvez, mas não totalmente, senão não haveria por que ser recontada. Ler Saramago, como se verá, é descobrir que a História realmente não é completa, nem fechada em si mesma.

## 2 DA FIGURA DO NARRADOR E DAS IMPLICAÇÕES DESSE COMPONENTE NA NARRATIVA FICCIONAL E HISTÓRICA

*Chegando ao fim desta minha vida de pecador, enquanto, encanecido, envelheço como o mundo, à espera de perder-me no abismo sem fundo da divindade silenciosa e deserta, participando da luz inconversível das inteligências angélicas, já entrevado com meu corpo pesado e doente nesta cela do caro mosteiro de Melk, apresto-me a deixar sobre este pergaminho o testemunho dos eventos miríficos e formidáveis a que na juventude me foi dado assistir, repetindo verbatim quanto vi e ouvi, sem me aventurar a tirar disso um desenho, como a deixar aos que virão (se o Anticristo não os preceder) signos de signos, para que sobre eles se exercite a prece da decifração.*

Umberto Eco – *O nome da Rosa*

Por certo, desde que o homem começou a falar, ou, mais especificamente, desde o momento em que conseguiu articular palavras ligando-as com sentido a outras, começou também a contar acontecimentos, simples ou importantes, para outras pessoas. Assim, desde sempre, é comum ao homem narrar fatos.

O escritor Ítalo Calvino (1923-1985) inicia seu artigo intitulado “A combinatória e o mito na arte da narrativa” com a seguinte e extensa citação:

O primeiro contador da tribo começou a dizer palavras, não para que os outros lhe reenviassem outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto estas palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras. Isto, a fim de deduzir uma explicação do mundo do fio de todo discurso-narrativa possível, do arabesco dos nomes e dos verbos, dos sujeitos e dos predicados; que eles desenhavam, empoleirando-se uns sobre os outros. Os personagens de que o narrador dispunha eram pouco numerosos: a onça, o coitote, o tucano, a piranha; ou então o pai, o filho, o cunhado, o tio, a mulher, a mãe, a irmã, a nora; os atos que esses personagens podiam realizar eram também limitados: nascer, morrer, acasalar-se, dormir, pescar, caçar, subir nas árvores, cavar tocas na terra, comer, defecar, fumar fibras vegetais, interditar, transgredir interdições, fazer presentes ou roubar objetos e frutos, eles próprios suscetíveis de serem classificados num catálogo limitado. O contador explorava as possibilidades contidas na sua própria linguagem, combinando e permutando os personagens e os atos; e os objetos aos quais se referiam

estes atos. É assim que vinham à luz histórias, construções lineares que apresentavam sempre simetrias e oposições: o céu e a terra, a água e o fogo, cada termo sendo acompanhado de seu aparato de atributos, de seu repertório de atos. O desenrolar das histórias permitia certas relações entre os diversos elementos e não outras; certas sucessões e não outras: a proibição devia vir antes da transgressão, a punição depois da transgressão, o dom dos objetos mágicos antes das provas. O mundo fixo que cercava o homem da tribo – constelação de signos, de correspondências lábeis entre palavras e coisas – se animavam à voz do contador; no fluxo do discurso-narrativa, cada palavra adquiria novos valores que ela transmitia às idéias e às imagens que designava. Cada animal, cada objeto, cada relação, adquiria poderes benéficos ou maléficos, os mesmos que serão chamados de poderes mágicos e que se deveria chamar ao contrário de poderes narrativos, poder detido pela palavra; e que consistem na faculdade de se ligar com outras palavras no plano do discurso.<sup>120</sup>

Como se vê, segundo o autor, o primeiro contador teria apenas ligado as palavras produzindo assim frases, e por fim uma história, mesmo que limitada de personagens, objetos e ações. O que mais importa, agora, é afirmar que esse primeiro contador da tribo, durante o ato de ligar as palavras produzindo um efeito de história, isto é, enquanto contava essa história, fazia uma narração. Como escreveu Roland Barthes, (...) “a narrativa é uma grande frase, como toda frase constatativa, é de certa maneira o esboço de uma pequena narrativa”.<sup>121</sup>

A palavra “narrador” tem origem latina no verbo *gnarurio*, que significa “fazer conhecer, relatar, informar”. Encontra-se também, no latim, o verbo mais próximo *narrare*, cuja tradução é “contar, expor”. Logo, o narrador é aquele que desempenha a função de dar a conhecer, relatar alguma coisa, seja de maneira oral ou escrita.

Assim, o narrador seria aquele que, desculpando a obviedade do comentário, conta uma narrativa. Resta, dessa forma, definir o que é uma narrativa.

Roland Barthes assevera que:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes,

<sup>120</sup> CALVINO, Ítalo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 75-76.

<sup>121</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 24.

como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí como a vida.<sup>122</sup>

Todas essas explicações à guisa de introdução ao assunto fazem-se necessárias para a diferenciação entre duas entidades distintas que não podem ser confundidas: o narrador e o autor. Segundo Carlos Reis: “O ato de enunciação do discurso, ou seja, a narração, é um processo ficcional que não se confunde com o ato de escrita levado a cabo pelo autor”.<sup>123</sup> Acresce, ainda, que o autor da obra “corresponde a uma entidade real e empírica (normalmente com biografia conhecida e historicamente atestada)”, enquanto o “narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso”.<sup>124</sup> É extremamente didática a distinção feita por Cândida Vilares Gancho:

As variantes de narrador em primeira pessoa ou em terceira pessoa podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra. Por isso é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação lingüística do autor, e, portanto, só existe no texto.<sup>125</sup>

Conforme Barthes escreveu, ainda em seu artigo supracitado:

Ora, ao menos em nosso ponto de vista, narrador e personagens são essencialmente “seres de papel”; o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa; os signos do narrador são imanentes à narrativa, e por conseguinte perfeitamente acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir que o próprio autor (que se mostre, se esconda ou se apague) disponha de “signos” com os quais salpicaria sua obra, é necessário supor entre a “pessoa” e sua

<sup>122</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p. 19 e 20.

<sup>123</sup> REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 368.

<sup>124</sup> Idem, ibidem, p. 354.

<sup>125</sup> GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1999, p.29.

linguagem uma relação sinalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não se pode resolver: *quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida) e *quem escreve* não é *quem é*.<sup>126</sup>

O teórico russo Mikhail Bakhtin também se preocupou com esse assunto, escrevendo o seguinte em sua já citada obra *Questões de literatura e de estética*:

Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, *como narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem.<sup>127</sup>

Assim, fica claro que o narrador é a voz utilizada como recurso de manifestação do escritor. Ele faz parte do texto narrativo tanto quanto os outros componentes: personagens, tempo, espaço, enredo, conflito. Não se pode ignorar que o narrador é uma criação do autor: cada escritor cria um narrador que pode, inclusive, variar de uma obra para outra.

Isso é facilmente compreensível na narrativa ficcional, mas e na narrativa histórica, como funciona? Ora, já foi amplamente discutido aqui, no primeiro capítulo deste trabalho, a íntima ligação entre ambas formas narrativas. Assim, é de supor que a narrativa histórica também apresente, além de um autor, um narrador, levando em consideração que: “Vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros”.<sup>128</sup> Alertando sobre esse assunto, Hayden White põe em relevo que:

(...) houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestadamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum

<sup>126</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p. 48 e 49.

<sup>127</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., 1993, p. 360.

<sup>128</sup> WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 138.

com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências.<sup>129</sup>

A idéia de uma distinção tão acentuada entre o escritor de narrativas históricas e o de narrativas ficcionais deve-se, em grande parte, à diferenciação feita por Aristóteles, que atribuía ao historiador a função de narrar aquilo que aconteceu e ao poeta a de narrar aquilo que poderia acontecer. White amplia os horizontes da classificação aristotélica, como se pode ver abaixo:

No intuito de antecipar algumas das objeções que os historiadores opõem muitas vezes ao argumento que segue, quero admitir desde já que os *eventos históricos* diferem dos *eventos ficcionais* nos modos pelos quais se convencionou caracterizar as suas diferenças desde Aristóteles. Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. O problema não é a natureza dos tipos de eventos com que se ocupam historiadores e escritores imaginativos. O que nos deveria interessar na discussão da “literatura do fato” ou, como preferi chamar, das “ficções da representação factual”, é o grau em que o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente. Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial, ou diccional, dos seus textos.<sup>130</sup>

Em resumo, para White:

O historiador – como qualquer autor de prosa discursiva – molda os seus materiais. Pode moldá-los de maneira a adaptá-los a uma “estrutura de idéias preconcebidas” (...) ou de molde a conformá-los a um “ponto de vista seletivo preconcebido” igual ao do romancista na função de narrador de uma estória.<sup>131</sup>

Paul Ricoeur, que analisa tanto a narrativa ficcional como a histórica, relacionando-as, comenta que “uma história de acontecimentos, uma história factual,

<sup>129</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., 2001, p. 98.

<sup>130</sup> Idem, ibidem, p. 137.

<sup>131</sup> Idem, ibidem, p. 124.

só pode ser uma história-narrativa. História política, história factual, história-narrativa são a partir de então expressões quase sinônimas”.<sup>132</sup>

É fundamental ressaltar que Ricoeur, assim como Hayden White, apenas “aproxima” o historiador do narrador; não os identificando completamente. Mais adiante, observa que: “É por aí que o historiador não é um simples narrador: dá as razões pelas quais considera tal fator, *mais que tal outro*, como causa suficiente de tal curso de acontecimentos”.<sup>133</sup> Isso devido ao fato do historiador ter de argumentar, “porque sabe que se pode explicar *de modo diverso*”.<sup>134</sup> Ao poeta, só cabe produzir, ele não precisa argumentar nada. O que se conclui, então, é que, nos momentos em que o historiador “supõe, pelo pensamento, um dos antecedentes desaparecidos ou modificados, depois trata de construir o que teria se passado nessa hipótese”, ele “comporta-se como um narrador que redefine, em relação a um presente fictício, as três dimensões do tempo”.<sup>135</sup>

É de bom alvitre retomar, neste ponto, Hayden White, e ater-se àquilo que ele classifica como uma função do historiador contemporâneo: “estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo”.<sup>136</sup>

Conforme White, houve uma crise da História logo após a Grande Guerra de 1914:

A primeira Guerra Mundial muito fez para destruir o que restava do prestígio da história entre os artistas e os cientistas sociais, pois a guerra parecia

<sup>132</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994, p. 147.

<sup>133</sup> Idem, *ibidem*, p. 266.

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>135</sup> Idem, *ibidem*, p. 268.b

<sup>136</sup> WHITE, Hayden. *Op. cit.*, 2001, p. 53.

confirmar o que Nietzsche sustentara duas gerações antes. A história que se supunha fornecer algum tipo de preparação para a vida, que se julgava ser “o ensino da filosofia por meio de exemplos”, pouco fizera no sentido de preparar os homens para o advento da guerra; não lhes ensinara o que deles se esperava durante a guerra; e, quando esta acabou, os historiadores pareciam incapazes de elevar-se acima das estreitas alianças partidárias e de compreender a guerra de algum modo significativo. Quando não se limitavam a papaguear os *slogans* em voga dos governos com respeito ao propósito criminoso do inimigo, os historiadores tendiam a recorrer à concepção de que ninguém quisera absolutamente a guerra; de que ela “apenas acontecera”.<sup>137</sup>

Esse último comentário de White relaciona-se com o que Walter Benjamin escreveu em dois artigos seus: “Experiência e Pobreza”, de 1933, e “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, de 1936, do qual me sirvo da citação abaixo:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.<sup>138</sup>

Aquilo que White classifica como a causa de uma crise da História é, para Benjamin, a causa última de uma outra crise que já vinha desenvolvendo-se há algum tempo: uma crise na arte de narrar; arte que, para ele, estaria “em vias de extinção”:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.<sup>139</sup>

<sup>137</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., 2001, p. 48.

<sup>138</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: Op. cit. , p. 198.

<sup>139</sup> Idem, ibidem, p. 197-198.

Benjamin credita isso ao fato de que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que desapareça de todo”.<sup>140</sup> O ápice dessa falta de experiência comunicável teria ocorrido no retorno da Primeira Grande Guerra, porque a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”.<sup>141</sup> Como quem voltava da guerra não contava suas experiências, não conseguia comunicá-las, não havia como elas passarem de pessoa a pessoa e, portanto, serem narradas.

Benjamin também traz a lume a idéia de que existiriam dois grupos de narradores anônimos modelos para todos os outros:

1- aquele homem que teria viajado muito pelo mundo e adquirido a experiência de vida através dessas viagens que lhe apresentaram várias culturas e, assim, várias experiências comunicáveis. O protótipo desse grupo é o “marinheiro comerciante”;

2- aquele que não saiu para viajar, mas, em compensação, conhece muito bem o seu lugar, seu país, suas tradições e a sua cultura, tem a experiência de vida adquirida com o passar dos anos, é sábio e prudente. Seu protótipo é o “camponês sedentário”.

Mas o autor alerta que a “extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos”.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 198.

<sup>141</sup> Idem, ibidem.

<sup>142</sup> Idem, ibidem, p. 199.

Como causas do declínio da narrativa, Benjamin aponta o surgimento do romance (pois esse se afasta da narrativa e das outras formas de prosa por não se relacionar com a tradição oral<sup>143</sup>) e a difusão da informação:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.<sup>144</sup>

A última frase da citação acima é de cabal importância: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”. Benjamin cita, como exemplo, aquele que ele chama de “o primeiro narrador grego”, Heródoto (século V a.C.), conhecido como o Pai da História. Esse, num de seus livros, conta a história do rei egípcio Psammenit que, derrotado e preso pelos persas, foi obrigado a ver o cortejo triunfal dos inimigos, onde lhe expuseram, respectivamente, sua filha, seu filho e um de seus servidores na condição de cativos. Enquanto viu seus filhos na degradada situação, permaneceu mudo e estático. Contudo, quando viu seu antigo servo, desesperou-se a ponto de golpear-se na cabeça.

Benjamin recorre aos comentários sobre essa remota narrativa feitos pelo escritor francês Montaigne (1533-1592), que se pergunta por que o rei somente se lamenta quando vê seu servidor, e não quando vê os filhos.

Sua resposta é que ele “já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas”. É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: “O destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino”. Ou: “muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator”. Ou: “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. O espetáculo do servidor foi essa distensão”. Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas

<sup>143</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 201.

<sup>144</sup> Idem, ibidem, p. 203.

hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.<sup>145</sup>

Daí a narrativa ter de evitar explicações: porque, assim, permite ao ouvinte/leitor tirar suas próprias conclusões: “Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”.<sup>146</sup> Por isso Heródoto é um grande narrador, porque não apresenta explicações para sua história, apenas a narra. É importante lembrar que Heródoto é justamente o historiador citado por Aristóteles na sua diferenciação anteriormente tratada.

Benjamin também comenta a aversão que a morte causa nas pessoas, e sua relação com o declínio da narrativa. Para ele, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.<sup>147</sup> Com o passar do tempo, os homens começaram a ser abandonados na hora de morrer, deixados em asilos e hospitais, o que, de certa forma, é um sintoma de que o ser humano não se interessa mais tanto por aquilo que os outros têm para transmitir.

Talvez esteja deixando de existir aquele interesse pelas experiências de vida adquiridas pelos mais velhos, portanto mais sábios, que lentamente se aproximam do momento derradeiro e que, por isso, necessitam comunicar, passar adiante, narrar o que viveram, tal como o velho monge que, na epígrafe que abre este capítulo, chegando ao fim da vida, resolve contar “aos que virão” os “eventos

---

<sup>145</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 204.

<sup>146</sup> Idem, ibidem, p. 203.

<sup>147</sup> Idem, ibidem, p. 207.

miríficos e fantásticos”<sup>148</sup> que testemunhou na juventude, e que despertam no leitor o interesse em encarar as quase seiscentas páginas de sua narrativa.

Paul Ricoeur, em sua magistral obra *Tempo e Narrativa*, levanta uma teoria interessante para o desenvolvimento deste trabalho. Nas palavras do próprio:

(...) minha hipótese de base, a saber, que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.*<sup>149</sup>

Para defender tal idéia, o autor recorre às *Confissões* de Santo Agostinho (354-430) e à *Poética* de Aristóteles, buscando, no primeiro livro, a base para trabalhar a questão do tempo, e, no segundo, desenvolvê-lo com relação à intriga.

Ricoeur retoma a análise de uma palavra grega que sempre permite espaço para dúvidas: *mimese*. A primeira referência ao termo, ao que tudo indica, remonta a Platão (427?-347? a.C.). No Livro III d’A *República*, o filósofo grego coloca, nas palavras de seu mestre, Sócrates, em seu diálogo com Adimanto, o primeiro conceito de *mimese*:

Sócrates: Já falamos muito a respeito dos discursos. Falemos agora do estilo, e então teremos analisado completamente tanto os temas quanto as formas.

Adimanto: Não entendo o que queres dizer.

Sócrates: Contudo, é necessário que entendas. Explicarei de forma diferente. Tudo o que dizem os poetas e prosadores não se refere a acontecimentos passados, presentes ou futuros?

Adimanto: Não poderia ser diferente.

Sócrates: E para isso não se servem de simples narrativa, por intermédio da imitação, ou por meio de ambas?

Adimanto: Ainda preciso entender com maior clareza.

<sup>148</sup> ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Record, s/d, p. 21.

<sup>149</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 85.

Sócrates: Parece que sou um mestre confuso e obscuro. Sendo assim, tal qual aqueles que são incapazes de se explicar claramente, tentarei demonstrar o que quero dizer não em seu conjunto, mas por partes. Sabes o começo da *Ilíada*, quando o poeta relata que Crises pediu a Agamenon que lhe devolvesse a filha, mas este foi hostil, e aquele, não tendo conseguido seu objetivo, invocou a divindade contra os aqueus?

Adimanto: Sei.

Sócrates: Então, sabes que até este ponto da epopéia:

*Ele dirigiu súplicas a todos os aqueus,*

*especialmente aos dois átridas, comandantes dos povos,*

É o próprio poeta que fala, e ele não tenta fazer-nos crer que aquelas palavras fossem ditas por outra pessoa. Porém, em seguida, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta fazer com que suponhamos que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião, sacerdote de Apolo. E quase todo o restante da narrativa foi feito do mesmo modo, a respeito dos acontecimentos em Tróia, em Ítaca e os sofrimentos em toda a *Odisséia*.

Adimanto: Com certeza.

Sócrates: Existe, então, narrativa, seja quando se refere aos discursos de ambas as partes, seja quando se trata do intervalo entre eles?

Adimanto: E como poderia ser diferente?

Sócrates: Mas, quando ele faz um discurso como se se tratasse de outra pessoa, não dizemos que aproxima o máximo possível seu estilo àquele da pessoa que fala?

Adimanto: Sim, dizemos.

Sócrates: Aproximar-se de alguém na voz e na aparência não significa imitar aquela pessoa com quem queremos assemelhar?

Adimanto: Sem dúvida.

Sócrates: Portanto, tenho a impressão de que tanto este quanto os outros poetas realizam sua narrativa por intermédio da imitação.

Adimanto: Exatamente.

Sócrates: Contudo, se o poeta jamais se ocultasse, seus versos e suas narrativas seriam criados sem imitações. Não me digas de novo que não entendes; explico-te como isso poderia acontecer. Se Homero, após ter dito que Crises trouxe o resgate da filha, como suplicante dos aqueus, principalmente dos reis, em seguida falasse, não como se fosse o próprio Crises, mas ainda como Homero, não se trataria de imitação, porém de mera narrativa. Seria aproximadamente desta maneira (exprimo-me sem metro porque não sou poeta): "O sacerdote chegou e pediu aos deuses que permitissem aos gregos conquistar Tróia e regressar sãos e salvos, mas que libertassem sua filha mediante resgate, por temor aos deuses. Ouvindo estas palavras, os outros concordaram. Contudo, Agamenon, irado, ordenou-lhe que se retirasse e não voltasse, sob pena de nada lhe valer sua condição de sacerdote. Antes que sua filha lhe fosse devolvida, ela deveria envelhecer em Argos, junto com ele. E mandou que se retirasse e nada o irritasse mais, se quisesse voltar para casa a salvo. Ao ouvir estas palavras,

o ancião teve medo e se retirou do acampamento; em seguida dirigiu numerosas preces a Apolo, invocando os atributos do deus, conjurando-o a recordar-se e a recompensar o seu sacerdote, que sempre, quer construindo templos, quer sacrificando vítimas, o honrara com presentes agradáveis. Como retribuição, pediu-lhe ardentemente que fizesse pagar os aqueus, com suas flechas divinas, as lágrimas que agora ele vertia”. É desta maneira, amigo, que se faz uma narrativa simples, sem imitação.

Adimanto: Compreendo.

Sócrates: Compreende, então, que existe também uma espécie de narrativa oposta a esta, quando se retiram as palavras do poeta no meio das falas, permanece o diálogo.

Adimanto: Também compreendo que se trata da forma própria da tragédia.

Sócrates: A tua observação é corretíssima, e creio que agora vês com clareza aquilo que não pude demonstrar-te antes: que na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação da duas precedentes, utilizada na epopéia e em muitos outros gêneros. Estás me compreendendo?

Adimanto: Sim, agora compreendo o que querias dizer-me há pouco.<sup>150</sup>

Como se vê, Platão diferencia três tipos de narrativa: um imitativo, porque nele o poeta dá voz à personagem e imita seu suposto modo de falar; outro em que o poeta fala como ele mesmo; e um terceiro no qual mistura os dois tipos. A *mimese*, para Platão, é apenas o primeiro desses três tipos; sendo o segundo aquilo que ele chama de “narrativa pura”.

A segunda referência que se tem do termo encontra-se na *Poética* de Aristóteles, cujo título do Capítulo I é “Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o *meio* da imitação”.<sup>151</sup> Nesse primeiro capítulo, o filósofo já afirma que:

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

<sup>150</sup> PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 84.

<sup>151</sup> ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 68.

Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente.<sup>152</sup>

Aristóteles dedica-se um pouco mais demoradamente à arte que se utiliza da linguagem:

Mas [a epopéia] e a arte que apenas recorre ao simples verbo, quer metrificado quer não, e, quando metrificado, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica, – eis uma arte que até hoje permaneceu inominada. Efetivamente, não temos denominador comum que denomine os mimos de Sófron e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais. Porém, ajuntando à palavra “poeta” o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de “poetas elegíacos”, a outros de “poetas épicos”, designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado.

Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de “fisiólogo”, mais que de poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Quéremón no *Centauro*, que é uma rapsódia tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de “poeta”.<sup>153</sup>

Quanto ao objeto da imitação, ao qual o segundo capítulo é dedicado, Aristóteles assevera que, obrigatoriamente, se imitaria homens que praticam alguma ação, e, portanto, “são indivíduos de elevada ou de baixa índole”, porque, “quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude”; assim, “necessariamente também sucederá que os poetas também imitam homens melhores, piores ou iguais a nós” (...).<sup>154</sup>

Por sua vez, o terceiro capítulo refere-se à classificação da imitação segundo seu modo:

Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer

<sup>152</sup> ARISTÓTELES. Op. cit., p. 68-69.

<sup>153</sup> Idem, ibidem, p. 69.

<sup>154</sup> Idem, ibidem, p. 70.

mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. (...) Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de carácter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram directamente.

Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem *agentes (drontas)*.<sup>155</sup>

Como se pode observar, há algumas diferenças entre o que Platão e Aristóteles escreveram sobre a *mimese*. Enquanto Platão diferencia a *mimese* da narrativa pura, Aristóteles inclui todos os tipos de narrativas como formas de imitação que variam conforme o meio, o objeto e o modo. Mas, para ele, todas são uma forma de *mimese*.

Creio interessante aproveitar a análise de Gérard Genette sobre as partes citadas d'*A República* e da *Poética* para introduzir aqui um outro termo: *diegese*.

Segundo Genette:

Como se sabe, Platão opõe aí dois modos narrativos, segundo o poeta “fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala” (e é aquilo a que ele chama de narrativa pura), ou, pelo contrário, “se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala”, mas uma personagem, se se tratar de falas pronunciadas: e é o que Platão chama propriamente a imitação, ou *mimese*. E, para aparecer bem a diferença, chega a escrever em *diegese* o fim da cena entre Crises e os Aqueus, que Homero tinha tratado em *mimese*, ou seja, por falas directas, à maneira do drama. A cena dialogada directa torna-se então uma narrativa mediatizada pelo narrador, na qual as “réplicas” das personagens se fundem e se condensam em discurso indirecto. (...).

Sabe-se de que modo essa oposição, um pouco neutralizada por Aristóteles (que fez da narrativa pura e da representação directa duas variedades da *mimese*) e (por essa mesma razão?) desprezada pela tradição clássica, de qualquer das formas pouco atenta aos problemas do discurso narrativo, ressurgiu bruscamente na teoria do romance, nos Estados Unidos e na Inglaterra, no fim do século XIX e no princípio do século XX, em Henry James e seus discípulos, sob os termos meramente transpostos de *showing* (mostrar) vs. *telling* (contar) (...). Desse ponto de vista normativo, Wayne Booth criticou de forma decisiva essa valorização neo-aristotélica do mimético ao longo da sua *Retórica da Ficção*. Do ponto de vista puramente analítico que é o nosso, há que acrescentar (o que, aliás, a argumentação de Booth não deixa de revelar, de passagem) que a própria noção de *showing*, como a de imitação ou de representação narrativa (e mais ainda, por causa do seu carácter ingenuamente visual) é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta. Mais não pode que contá-la de

<sup>155</sup> ARISTÓTELES. Op. cit., p. 70-71.

modo pormenorizado, preciso, “vivo”, e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que é a única mimesis narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.<sup>156</sup>

Tal afirmação pode ser melhor compreendida se se tiver conhecimento de certos detalhes que escapam ao leitor da *Poética* já traduzida e que não tem, portanto, acesso aos termos gregos. Genette explica a definição de Aristóteles, isto é, que “a narrativa (*diegesis*) é um dos modos da imitação poética (*mimesis*), o outro sendo a representação direta dos acontecimentos por atores falando e agindo diante do público”.<sup>157</sup> E, então, conclui o autor de maneira elucidativa:

A representação literária, a *mimesis* dos antigos, não é portanto a narrativa mais os “discursos”: é a narrativa, e somente a narrativa. Platão oporia *mimesis* a *diegesis* como uma imitação perfeita a uma imitação imperfeita; mas a imitação perfeita não é mais uma imitação, é a coisa mesmo, e finalmente a única imitação é a imperfeita. *Mimesis* é *diegesis*.<sup>158</sup>

Como se vê até aqui, *mimese* parece ser um termo confundido ora por “imitação”, ora “representação”. Barthes vai mais adiante quando escreve que:

(...) em toda narrativa, a imitação permanece contingente; a função da narrativa não é de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma seqüência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, que aí se arrisca e que aí satisfaz; poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a origem de uma seqüência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira *forma* que se ofereceu ao homem, a saber, a repetição (...).<sup>159</sup>

Tal concepção parece andar junto à didática definição de Angélica Soares, que resume a *mimese* como uma “recriação da realidade pela qual o objeto perde seu caráter de utensílio, ganhando uma existência estética”.<sup>160</sup> A autora, inclusive, faz um apanhado da história do termo, no qual credita à crítica renascentista a

<sup>156</sup> GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1980, p. 160-162.

<sup>157</sup> GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 256.

<sup>158</sup> Idem, *ibidem*, p. 262.

<sup>159</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p. 59 e 60.

<sup>160</sup> SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1993, p. 79.

equivocada leitura da *mimese* “como um processo de imitação da natureza e não como um processo de recriação”.<sup>161</sup>

Mas o que, afinal, pode-se concluir ser a *mimese*? Imitação? Representação? Ou recriação? Para a compreensão da resposta a esse questionamento, faz-se necessário retornar a Paul Ricoeur, cuja leitura será de extrema valia.

A problemática da obra *Tempo e Narrativa*, segundo o próprio autor, é “a da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga”.<sup>162</sup> Para isso o termo *mimese* será amplamente discutido e ampliado. Porém, inicialmente, o que Ricoeur tenta deixar claro ao seu leitor é que:

(...) quer se diga imitação, quer representação (como os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar. É preciso, pois, entender a imitação ou a representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas.<sup>163</sup>

Ao contrário do que vinha sendo feito, discutir qual a interpretação mais adequada do termo, Paul Ricoeur não se importa tanto com isso, deixando margem para traduzi-lo de qualquer uma das formas:

A Poética de Aristóteles só tem um conceito englobante, o de *mimese*. Esse conceito só é definido contextualmente num só de seus empregos, o que nos interessa aqui, a imitação ou a representação da ação. (...).

O que retenho, para a seqüência do meu trabalho, é a quase identificação entre as duas expressões: imitação ou representação da ação e agenciamento dos fatos. A segunda expressão é (...) o definidor que Aristóteles substitui ao definido *muthos*, intriga. (...) Essa quase identificação é assegurada pela fórmula: “É a intriga que é a representação da ação”.<sup>164</sup>

Para Ricoeur, tanto faz, então, entender a *mimese* como imitação ou representação. Mas o teórico alerta para que não se cometa o equívoco de entender

<sup>161</sup> SOARES, Angélica. Op. cit., p. 12.

<sup>162</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo I, p. 55.

<sup>163</sup> Idem, ibidem, p. 58.

<sup>164</sup> Idem, ibidem, p. 59.

essa imitação “em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga”.<sup>165</sup> Ainda conforme o autor:

(...) se continuarmos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzirmos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença, como se poderia ainda entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção. O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se. Nesse sentido o termo aristotélico *mimese* é o emblema dessa desconexão que, para empregarmos um vocabulário que hoje é o nosso, instaura a literariedade da obra literária.<sup>166</sup>

Paul Ricoeur ilumina o conceito de *mimese* ao ampliá-lo ao mesmo tempo em que o subdivide em três etapas distintas que se interligam para formar um todo: a criação artística. Dessa forma, existe uma *mimese* I, a referência que precede a composição poética – a *mimese* II – que, por sua vez, abre espaço para a *mimese* III – atividade mimética efetuada pelo leitor ou espectador.<sup>167</sup>

A *mimese*, então, passa a ser vista como um processo de criação artística efetuada em três etapas, no qual cada uma é indispensável para formar o todo. O alvo principal da análise do professor francês é a *mimese* II, a *mimese*-criação ou *mimese*-invenção, que, para sua realização plena, necessita da *mimese* I, o montante, o ponto de partida, e da *mimese* III, a jusante, seu ponto de chegada: (...) “a *mimese* II extrai sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é de conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante por seu poder de configuração”.<sup>168</sup>

<sup>165</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo I, p. 60.

<sup>166</sup> Idem, ibidem, p. 76.

<sup>167</sup> Idem, ibidem, p. 77.

<sup>168</sup> Idem, ibidem, p. 86.

Assim sendo, *Mimese I* realiza-se antes da produção, é anterior, mas também interior. É a primeira etapa do processo de criação. Ricoeur explica seu sentido:

(...) imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-concepção, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.<sup>169</sup>

*Mimese II* é que faz a mediação entre a *mimese I* e a *mimese III*. É a produção, recriação da realidade, a imitação ou representação efetuada no texto, na narrativa. Já *mimese III* “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica”.<sup>170</sup> E como se efetua a *mimese III*? Pelo ato da leitura. De acordo com Ricoeur, “é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura”.<sup>171</sup>

No terceiro tomo da obra, o autor dedica-se, justamente, à intersecção efetuada pela *mimese III* (e que dá nome ao capítulo), isto é, entre o “Mundo do texto e mundo do leitor”. Para ele, a literatura atual dirige-se a um leitor novo, *desconfiado*, “um leitor que responde”.<sup>172</sup> Isso porque os escritores deixaram de criar obras nas quais o narrador guia o leitor por um caminho certo e sem sobressaltos. O leitor da literatura atual não encontra mais esse narrador digno de confiança, mas, sim, um narrador suspeito, duvidoso, que não o conduz pela mão, apenas mostra o caminho, um narrador *não digno de confiança*. De acordo com Ricoeur:

<sup>169</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo I, p. 101.

<sup>170</sup> Idem, ibidem, p. 110.

<sup>171</sup> Idem, ibidem, p. 117 e 118.

<sup>172</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997, p. 282.

Ao contrário do narrador digno de confiança, que garante a seu leitor que não realiza a viagem da leitura com vãs esperanças e falsos temores acerca não só dos fatos relatados como também das avaliações explícitas ou implícitas dos personagens, o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar.<sup>173</sup>

Conforme Paul Ricoeur, o narrador indigno de confiança é aquele que desordena as “expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar”.<sup>174</sup> Tal incerteza gera um estranhamento que cria um leitor também desconfiado, porém um leitor que reflete e que responde à leitura, que participa atribuindo sentidos ao texto. Essa leitura desconfiada é ativa e, por isso, mais propícia à crítica e à reflexão. Segundo o autor:

Assim, o romance moderno exercerá tanto melhor sua função de crítica da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e insulto, quanto mais suspeito for o narrador e mais apagado for o autor, já que essas duas fontes da retórica da dissimulação se fortalecem mutuamente.<sup>175</sup>

Preenchendo as lacunas deixadas pelo e no texto, o leitor produz a refiguração que retoma *mimese* III, tudo isso simplesmente sob a mediação da leitura, mas de uma leitura inteligente, ativa, incluída no processo de criação artístico:

Ao contrário de um leitor que corra o risco de se entediar com uma obra didática demais, cujas instruções não dão lugar a nenhuma atividade criadora, o leitor moderno ameaça dobrar sob o peso de uma tarefa impossível, quando lhe é pedido que supra a carência de legibilidade maquinada pelo autor. A leitura torna-se esse piquenique em que o autor leva as palavras e o leitor, a significação.<sup>176</sup>

Essa metáfora de Paul Ricoeur comparando a leitura a um piquenique é perfeita. O autor, através do narrador *não digno de confiança*, leva as palavras que o leitor deverá interpretar e atribuir sentido para suprir o que aquele deixou implícito. E, aqui, forma-se uma ligação entre a teoria de Paul Ricoeur e aquilo que Walter

<sup>173</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo III, p. 281.

<sup>174</sup> Idem, ibidem, p. 281.

<sup>175</sup> Idem, ibidem, p. 282.

<sup>176</sup> Idem, ibidem, p. 289.

Benjamin tantos anos antes preconizava: uma liberdade para o leitor interpretar a história, o que afastaria o caráter de explicação típico da informação e não da narrativa.

Paul Ricoeur chega a comentar o ensaio de Benjamin sobre o fim da narrativa. Contudo, o teórico francês vê uma luz no fim do túnel. Segundo ele, deve-se confiar ainda na impossibilidade dessa morte, e a confiança é depositada, justamente, no leitor:

Talvez seja necessário, *apesar de tudo*, confiar na exigência de concordância que estrutura, ainda hoje, a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestarão que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer idéia de que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*.<sup>177</sup>

Referir-se ao leitor num capítulo que se propõe a analisar a figura do narrador traz consigo a necessidade de introduzir um outro componente da narrativa: o narratário. Esse não pode ser confundido com o leitor da mesma forma que o narrador com o autor. Narrador e narratário são seres existentes apenas no texto. Portanto, o narratário é aquele para quem o narrador dirige-se dentro do seu texto, às vezes, inclusive, deixando marcas de segunda pessoa; num romance epistolar, por exemplo, o narratário será aquele a quem a carta foi escrita. Ocorre, em algumas narrativas, do narrador referir-se diretamente ao leitor, mas um leitor indefinido, com quem qualquer leitor real pode identificar-se: o leitor virtual.<sup>178</sup>

Tratar desses assuntos acaba conduzindo o estudo a uma outra questão vinculada ao narrador: a de sua relação com o tempo da narrativa. Conforme Genette, introduzindo tal problemática: “A narrativa é uma seqüência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do

<sup>177</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995, p. 46.

<sup>178</sup> GENETTE, Gérard. Op. cit. 1980, p. 259.

significado e tempo do significante).<sup>179</sup> Dois tempos, portanto, e a narrativa tendo como função “cambiar um tempo num outro tempo”.<sup>180</sup> Observa-se, entretanto, que Genette leva a discussão para o ramo da lingüística:

Como se sabe, a lingüística levou algum tempo até abalançar-se a tratar aquilo a que Benveniste chamou a *subjetividade na linguagem*, ou seja, a passar da análise dos enunciados e a sua instância produtiva – o que se chama hoje a sua *enunciação*. Parece que a poética experimenta uma dificuldade parecida em abordar a instância produtiva do discurso narrativo, instância para que reservamos o termo, paralelo, de narração.<sup>181</sup>

Pode-se observar que, trabalhando em cima de conceitos do lingüista Émile Benveniste, Genette associa o termo enunciação ao de narração. Genette também se ocupou do tempo necessário para percorrer, para “consumir” uma narrativa. Para tal, utiliza alguns termos que não podem ficar de fora desta análise. Esses termos designam artifícios utilizados pelo narrador e que dariam algumas indicações de referência temporal na narrativa, como, por exemplo, o uso de *anacronias*, isto é, narrativas segundas, inseridas na primeira. O autor aponta, como tipos de anacronias, a *analepse*, quando há uma retrospecção, um episódio anterior ao do momento da narrativa é inserido; e a *prolepse*, uma alusão ao futuro, uma antecipação na narrativa.

Tratar do tempo na ficção, automaticamente, faz com que Paul Ricoeur retorne à pauta deste trabalho. Segundo esse teórico, conforme já foi dito em outras palavras:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.<sup>182</sup>

<sup>179</sup> Idem, ibidem, p. 31.

<sup>180</sup> GENETTE, Gérard. Op. cit., 1980, p. 31.

<sup>181</sup> Idem, ibidem, p. 212.

<sup>182</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo I, p. 15.

Ricoeur refere-se àquilo que Genette escreveu sobre o tempo do contar (*Erzählzeit*) e o tempo contado (*erzählte Zeit*). Antes, todavia, também entra no assunto comentando o lingüista supracitado:

Se é na própria narrativa que se deve discernir entre a enunciação (o discurso no sentido de Benveniste) e o enunciado (a narrativa em Benveniste), então, o problema torna-se duplo: por um lado, é o das relações entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado; por outro, o da relação entre esses dois tempos e o tempo da vida e da ação.<sup>183</sup>

A teoria de Benveniste citada por Ricoeur, no entanto, “só é lembrada para ser recusada”<sup>184</sup>, pois: “Existe discurso em qualquer narrativa, na medida em que a narrativa não é menos proferida do que, digamos, o canto lírico, a confissão ou a autobiografia. É ainda um fato de enunciação o narrador estar ausente de seu texto”.<sup>185</sup> Por questões como essa, Ricoeur amplia os horizontes da teoria de Genette por achá-la incompleta. Para ele: “Com Gérard Genette, a distinção entre tempo da enunciação e tempo do enunciado mantém-se dentro do texto, sem implicação mimética de qualquer espécie”.<sup>186</sup>

Ricoeur, então, postula a necessidade de um esquema em três níveis: num, a *enunciação*, relacionada ao tempo de contar; noutro, o *enunciado*, relacionado ao tempo contado; e introduz uma nova associação: o *mundo do texto*, que, por sua vez, relaciona-se a “uma *experiência fictícia do tempo*, projetada pela conjunção/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado”.<sup>187</sup>

Tendo isso em vista, a grande pergunta que fica para Ricoeur é *o que medimos?* Ao que responde:

---

<sup>183</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo II, p. 114.

<sup>184</sup> Idem, ibidem, p. 139.

<sup>185</sup> Idem, ibidem.

<sup>186</sup> Idem, ibidem, p. 132.

<sup>187</sup> Idem, ibidem.

O que se mede sob o nome de *Erzählzeit* é, por convenção, um tempo cronológico cujo equivalente é o número de páginas e de linhas da obra publicada, em virtude da equivalência preliminar entre o tempo transcorrido e o tempo percorrido no mostrador dos relógios. Portanto, não se trata, de forma alguma, do tempo levado para compor a obra. A que tempo o número de páginas e de linhas equivale? A um tempo de leitura convencional, que é difícil distinguir do tempo variável da leitura real. O último é uma interpretação do tempo levado para contar, comparável à interpretação que este ou aquele regente de orquestra dá do tempo teórico de execução de uma partitura musical. Admitidas essas convenções, é possível dizer que contar requer “um lapso determinado de tempo físico”, que o relógio mede. O que se está comparando a partir de então são os “comprimentos” de tempo, tanto do lado do *Erzählzeit*, tornado mensurável, quanto do lado do tempo contado, também medido em anos, dias e horas.<sup>188</sup>

Conforme Paul Ricoeur, um autor pode evitar a cronologia na escrita de uma obra, mas não tem como evitar o tempo, e, portanto, alguma outra forma de configuração:

O tempo do romance pode romper com o tempo real: é a própria lei da entrada na ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo novas normas de organização temporal que sejam ainda percebidas pelo leitor como temporais (...). Acreditar que se terminou com o tempo da ficção, porque se perturbou, desarticulou, inverteu, interpenetrou, reduplicou as modalidades temporais às quais os paradigmas do romance “convencional” nos familiarizaram, é acreditar que o único tempo concebível é o tempo cronológico. É duvidar dos recursos de que a ficção dispõe para inventar suas próprias medidas temporais, e duvidar que esses recursos possam encontrar no leitor expectativas referentes ao tempo, infinitamente mais sutis do que as relacionadas à sucessão retilínea.<sup>189</sup>

Para Ricoeur, tanto a narrativa ficcional como a narrativa histórica efetuam a refiguração do tempo graças a empréstimos de uma da outra, uma utilizando recursos da outra. “Desses intercâmbios íntimos entre historicização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o que chamamos de tempo humano, e que não é senão o tempo narrado”.<sup>190</sup>

Chega-se, então, no momento de entrar mais a fundo na análise da figura propriamente dita do narrador. Não que isso se afaste do que foi feito até aqui, mas, agora, esse componente da narrativa será caracterizado, dividido segundo as classificações de alguns estudiosos do assunto, para que, assim, seja possível

<sup>188</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo II, p. 134.

<sup>189</sup> Idem, ibidem, p. 41-42.

<sup>190</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo III, p. 177.

escolher, entre as teorias, a mais adequada e completa com a finalidade de utilizá-la, posteriormente, na prática.

Cândida Vilares Gancho divide o narrador em dois tipos, “identificados à primeira vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular)”.<sup>191</sup> Para ela, o narrador em terceira pessoa “está fora dos fatos narrados, portanto seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. (...) É conhecido também pelo nome de narrador observador”.<sup>192</sup> Suas principais características são a onisciência (“o narrador sabe tudo sobre a história”<sup>193</sup>) e a onipresença (“o narrador está presente em todos os fatos da história”<sup>194</sup>). Para ela, o narrador em terceira pessoa pode possuir duas variantes: narrador intruso, ou seja, “que fala com o leitor ou que julga diretamente o comportamento dos personagens”<sup>195</sup>; narrador parcial, aquele “que se identifica com determinado personagem da história, mesmo não o defendendo explicitamente, permite que ele tenha mais espaço, isto é, maior destaque na história”.<sup>196</sup>

Por sua vez, o narrador em primeira pessoa, chamado pela autora de narrador personagem, “é aquele que participa do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente nem onisciente”.<sup>197</sup> Existem também duas variantes deste tipo de narrador: o “narrador testemunha” que “geralmente não é o personagem principal, mas narra

---

<sup>191</sup> GANCHO, Cândida Vilares. Op. cit., p. 26.

<sup>192</sup> Idem, ibidem, p. 27.

<sup>193</sup> Idem, ibidem.

<sup>194</sup> Idem, ibidem.

<sup>195</sup> Idem, ibidem, p. 28.

<sup>196</sup> Idem, ibidem.

<sup>197</sup> Idem, ibidem, p. 29.

acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque”<sup>198</sup>; o “narrador protagonista” (...) “que é também o personagem central”.<sup>199</sup>

Já Lígia Chiappini Moraes Leite, seguindo a linha teórica de Norman Friedman, prefere dividir o narrador em oito tipos:

**Autor onisciente intruso:** “tem liberdade para narrar à vontade, (...) adotando um ponto de vista divino (...) para além dos limites de tempo e espaço. (...) Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, seus caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada”,<sup>200</sup>

**Narrador onisciente neutro:** tem basicamente as mesmas características do anterior; “do qual se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara”,<sup>201</sup>

**“Eu” como testemunha:** “narra em 1ª pessoa, mas é um eu já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil”.<sup>202</sup> Por ser uma testemunha do que aconteceu, passa a ter uma visão limitada, deixando de ser onisciente;

**Narrador protagonista:** aqui o narrador é o personagem principal da narrativa. Assim como o anterior narra na 1ª pessoa, e deixa de ser onisciente, pois

<sup>198</sup> GANCHO, Cândida Vilares. Op. cit., p. 29.

<sup>199</sup> Idem, ibidem.

<sup>200</sup> LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2000, p. 26-27.

<sup>201</sup> Idem, ibidem, p. 32.

<sup>202</sup> Idem, ibidem, p. 37.

está “limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”,<sup>203</sup>

**Onisciência seletiva múltipla**, ou **Multisseletiva**: aqui “não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas, (...) o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens”,<sup>204</sup>

**Onisciência seletiva**: difere da anterior, onde os ângulos de visão podem ser vários, unicamente por agora ser de um único personagem. “O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente”,<sup>205</sup>

**Modo dramático**: “limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro (...). O ângulo é frontal e fixo, e a distância entre a história e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas”,<sup>206</sup>

**Câmera**: “serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente”.<sup>207</sup>

Pode-se observar, na classificação de Friedman, uma crescente “objetivação do material da história”.<sup>208</sup> A cada tipo vai perdendo-se, respectivamente, a interferência do autor, a onisciência, o próprio narrador, as impressões dos personagens, restando, assim, apenas a história propriamente dita.

<sup>203</sup> LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Op. cit., p. 43.

<sup>204</sup> Idem, ibidem, p. 47.

<sup>205</sup> Idem, ibidem, p. 54.

<sup>206</sup> Idem, ibidem, p. 58.

<sup>207</sup> Idem, ibidem, p. 62.

<sup>208</sup> Idem, ibidem, p. 47.

A divisão feita por Cândida Gancho torna-se um pouco simplista quando colocada ao lado da classificação proposta por Friedman, através de Lígia Chiappini Leite, mais abrangente e detalhista que a primeira. Todavia, para Carlos Reis, “as oito modalidades de Norman Friedman pecam tanto pela excessiva compartimentação como pela inflexibilidade que as caracteriza”.<sup>209</sup>

Adotando a teoria de Gerárd Genette, Reis desenvolveu um estudo que será, posteriormente, neste trabalho, usado como referência para a análise da obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Assim, torna-se necessário explicar que as classificações propostas por Gancho e Leite (Norman Friedman) foram aqui colocadas para introduzirem a teoria que me parece mais adequada ao intuito proposto por esta dissertação.

Ao entrar na teoria de Genette, surge a necessidade de conceituar dois termos que são utilizados por ele: diegese e universo diegético. O primeiro termo já foi apresentado quando se discutiu a *mimese*. Apenas retomando, Genette traduziu o vocábulo grego *diegesis* por “narrativa” e o classificou como um dos modos da imitação poética (*mimesis*) para, depois, concluir com a afirmação de que *diegesis* é *mimesis*.

Para o teórico Jean-Michel Adam, a diegese é o “mundo representado pelo (e no) texto”, enquanto o universo diegético “designa o mundo singular construído por qualquer narrativa”.<sup>210</sup> Carlos Reis, por sua vez, resume que a diegese deve designar o universo espaço-temporal em que decorre a história, sendo esta o universo diegético.

---

<sup>209</sup> REIS, Carlos. Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós. Coimbra: Almedina, 1975, p. 57.

<sup>210</sup> ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. **A análise da narrativa**. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 38.

Para Genette, a informação diegética é veiculada pelo narrador através de uma perspectiva, isto é, um determinado foco narrativo, que aqui será chamado de focalização. Segundo o teórico, há uma confusão entre o que ele chama de “*modo e voz*, ou seja, entre a pergunta: *quem é o narrador?* – ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* E a pergunta *quem fala?*”.<sup>211</sup> Assim, ilustra seu estudo sobre o assunto com um esquema feito em 1943 por Cleanth Brooks e Robert Penn Warren sobre o foco narrativo, ou ponto de vista, que transcrevo abaixo:

	ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO INTERIOR	ACONTECIMENTOS OBSERVADOS DO EXTERIOR
<i>Narrador presente como personagem da acção</i>	(1) O herói conta sua história.	(2) Uma testemunha conta a história do herói.
<i>Narrador ausente como personagem da acção</i>	(4) O autor analista ou omnisciente conta a história.	(3) O autor conta a história do exterior.

Genette alerta que apenas a coluna vertical “concerne ao ‘ponto de vista’ (interior ou exterior), enquanto que a horizontal se refere à voz (identidade do narrador)” (...).<sup>212</sup> Em seguida, comenta a “muito mais complexa”<sup>213</sup> classificação de Norman Friedman, de 1955, sempre apontando uma certa tensão entre ponto de vista e voz narrativa, para então concluir:

É sem dúvida legítimo encarar uma tipologia das “situações narrativas” que tenha em conta ao mesmo tempo os dados de modo e de voz; o que o não é, é apresentar uma classificação dessas sob a categoria única do “ponto

<sup>211</sup> GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1980, p. 184.

<sup>212</sup> Idem, ibidem.

<sup>213</sup> Idem, ibidem, p. 185.

de vista”, ou compor uma lista onde as duas determinações se concorrem na base de uma manifesta confusão. Igualmente convém não considerar senão as determinações puramente modais, quer dizer, aquelas que respeitam àquilo a que se chama correntemente “ponto de vista”, ou, como Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, a “visão” ou o “aspecto”. Admitida essa redução, estabelece-se sem grande dificuldade um consenso sobre uma tipologia de três termos, dos quais o primeiro corresponde ao que a crítica anglo-saxônica chama a narrativa de narrador onisciente e Pouillon “visão por trás”, e que Todorov simboliza pela fórmula *Narrador > Personagem* (em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, *diz* mais do que aquilo que qualquer personagem sabe); no segundo, *Narrador = Personagem* (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe): é a narrativa de “ponto de vista” segundo Lubbock, ou de “campo restrito” segundo Blin, a “visão com” segundo Pouillon; no terceiro, *Narrador < Personagem* (o narrador diz menos do que sabe a personagem): é a narrativa “objectiva” ou “behaviourista”, a que Pouillon chama “visão de fora”. Para evitar aquilo que os termos de *visão*, de *campo* e de *ponto de vista* têm de especificamente visual, retomarei aqui o termo um pouco mais abstracto de *focalização*, que corresponde, aliás, à expressão de Brooks e de Warren: “focus of narration”.<sup>214</sup>

A longa citação demonstra as teorias que Genette desenvolveu para criar sua divisão dos tipos de focalização do narrador, que, para ele, pode ser de três tipos: 1º - narrativa *não-focalizada*, ou de *focalização zero*; 2º - narrativa de *focalização interna*, que se subdivide em *fixa*, *variável* ou *múltipla*; 3º - narrativa de *focalização externa*.<sup>215</sup>

A classificação de Genette, posteriormente, passou por estudos de teóricos que muito auxiliaram em sua compreensão. Cito e busco apoio em Carlos Reis, Jean-Michel Adam e Françoise Revaz para tornar mais clara a divisão acima. Assim, segundo a teoria de Genette, a focalização do narrador pode ser:

**Focalização Onisciente** (também chamada por Adam de focalização zero ou neutra): “O narrador não adota nenhum ponto de vista particular e dá ao leitor uma informação completa. Os dois são oniscientes, eles sabem mais do que qualquer outro ator da diegese”,<sup>216</sup>

<sup>214</sup> GENETTE, Gérard. Op. cit., 1980, p. 186-187.

<sup>215</sup> Idem, ibidem, p. 187-188.

<sup>216</sup> ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. Op. cit., p. 100.

**Focalização interna:** De acordo com Carlos Reis esse tipo de focalização é condicionado “pelo campo da consciência – sentidos, percepções, apreciações, etc... – de uma personagem inserida na história (a percepção é ativada do interior ou no interior da personagem)”.<sup>217</sup> Esse tipo ainda subdivide-se em **Focalização interna fixa** (quando o ponto de vista é de um só ator); **Focalização interna variada ou variável** (de mais de um ator); **Focalização interna múltipla** (o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens);<sup>218</sup>

**Focalização externa:** “Limitada à superfície do visível e cingindo a informação narrativa ao exterior dos elementos observados (pode resultar também das limitações do olhar de uma personagem)”.<sup>219</sup>

É fundamental lembrar que uma obra literária pode ter variações na focalização do narrador, portanto, começar com um tipo e não se manter assim por toda obra. Genette cita como exemplo a famosa cena do fiacre em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880). Essa cena tem uma focalização externa, todavia, no decorrer da obra, em outros momentos, a história é contada com base em outras focalizações, ora Charles, ora Emma, ora Charles novamente, pertencendo assim ao tipo de focalização interna variável.

Referindo-se à pessoa que narra, Genette explica que:

(...) não empregamos os termos de “narrativa na primeira – ou na terceira – pessoa” a não ser providos de aspas de protesto. Essas locuções comuns parecem-me, com efeito, inadequadas, pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na “primeira pessoa” (...). A escolha do romancista não é feita

<sup>217</sup> REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 366.

<sup>218</sup> GENETTE, Gérard. Op. cit., 1980, p. 188.

<sup>219</sup> Idem, ibidem.

entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo, (...) e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história. O termo “narrativa na primeira pessoa” não se refere, muito evidentemente, senão à segunda dessas situações, dissimetria que confirma a sua impropriedade. Na medida em que o narrador pode a todo o instante intervir *como tal* na narrativa, toda a narrativa é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa (...). A verdadeira questão é a de saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para designar *uma das suas personagens*.<sup>220</sup>

Como se vê, para Genette não importa em qual pessoa se narra a história, mas, sim, a situação narrativa em que essa pessoa, o narrador, encontra-se. Dá-se, dessa forma, a divisão da narrativa em dois tipos: a primeira, na qual o narrador está ausente da história; outra, na qual está presente. O primeiro tipo é chamado por ele de *heterodiegético*, o segundo de *homodiegético*.<sup>221</sup> Mas o segundo tipo também pode dividir-se, surgindo o autodiegético.

Assim, quanto aos tipos de situação narrativa, o narrador pode ser:

**Heterodiegético:** (*heter(o)* -, “outro, diferente”) “Situação em que o narrador relata uma história a que é estranho, porque a não integra nem integrou como personagem”;<sup>222</sup>

**Homodiegético:** “Tendo vivido a história como personagem (*homo* -, “o mesmo”), o narrador retira dessa experiência as informações que faculta. Entretanto, essa relação experiencial refere-se fundamentalmente à vivência da história como personagem secundária ou mera testemunha”;<sup>223</sup>

<sup>220</sup> GENETTE, Gérard. Op. cit., 1980, p. 242-243.

<sup>221</sup> Idem, ibidem, p. 243-244.

<sup>222</sup> REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 370.

<sup>223</sup> Idem, ibidem, p. 371.

**Autodiegético:** (*auto* -, “próprio”) “Quando o narrador viveu a história como protagonista. (...) O narrador é uma entidade que tendo atravessado experiências e aventuras várias, relata, a partir de uma posição usualmente amadurecida, o devir da sua existência”.<sup>224</sup>

Colocados todos esses pressupostos teóricos, passo, no próximo capítulo, à análise do narrador em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, objeto de estudo desta dissertação, onde as teorias vistas até aqui serão inseridas na prática da leitura e aplicadas na interpretação da obra.

---

<sup>224</sup> REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 371.

### 3 O NARRADOR DE *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*:

#### APLICAÇÃO DE TEORIAS EM PRÁTICA DE LEITURA E INTERPRETAÇÃO

*... se ao tempo dermos tempo bastante, sempre o dia chega em que a verdade se tornará mentira e a mentira se fará verdade .*

José Saramago – *O evangelho segundo Jesus Cristo*

O primeiro ponto a ser tratado num capítulo que se destina a discutir e analisar o narrador de um romance como *O evangelho segundo Jesus Cristo* é, a meu ver, a diferenciação entre esse ser do texto e seu autor. É imprescindível que não se confunda José Saramago, escritor português, com o narrador, figura por ele criada, e que, portanto, só existe em seu texto.

Para que esta análise seja feita de forma ordenada, começarei analisando o título da obra e suas duas epígrafes, e depois retomarei de maneira pormenorizada a questão do narrador com base nas suas características fornecidas pela obra. Isso porque, partindo-se do entendimento de que o narrador só existe no texto, parece natural concordar que o título e as epígrafes – os chamados paratextos – não compõem a narrativa propriamente dita, antes apenas a introduzem. Assim, essas duas partes da obra pertencem à instância do autor, enquanto que o texto, a narrativa, será analisada com base nas teorias já vistas sobre o narrador.

O título da obra é, por si só, altamente sugestivo. A figura de Jesus é uma das mais populares de toda história da humanidade, tanto pela questão religiosa como pela questão literária, pois é ele um dos grandes personagens da obra considerada mais vendida em todo o mundo, a *Bíblia*. Sua história se tornou

mundialmente conhecida através de quatro livros que fazem parte do *Novo Testamento*, os Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João. Nenhum outro evangelho, das dezenas que existem, é aceito, como oficial, pela Igreja. Assim, *O evangelho segundo Jesus Cristo* já levanta na capa um interessante tópico para maiores análises.

Em primeiro lugar, sabe-se que quem escreveu a obra, seu autor, não foi o próprio Jesus, mas, sim, como também é indicado na capa, José Saramago. A importância do título reside nele ser, em princípio, o marco referencial de qualquer obra. Segundo Carlos Reis:

O texto literário recorre muitas vezes a elementos de carácter paratextual (...) como forma de se integrar num contexto cultural em que pode constituir-se como obra literária. Um destes elementos é o título, sintagma de identificação do texto, normalmente de curta extensão e desempenhando funções primordialmente semântico-pragmáticas (o título conexas-se com os sentidos dominantes do texto e convoca desde logo a atenção do leitor), mas também de incidências comercial e jurídica.<sup>225</sup>

Com a leitura do título, surge para o leitor a hipótese de que Jesus seja o narrador da história, visto que o nome da obra dá a entender que essa é contada *segundo* ele. A ficção permite que exista a possibilidade de Jesus ter resolvido contar sua vida com suas próprias palavras. O escritor americano Norman Mailer utilizou essa idéia para escrever *O Evangelho Segundo o Filho*, narrativa na qual o próprio Jesus decide escrever o que lhe aconteceu. Nessa obra, o narrador-personagem Jesus, na primeira página, explica como isso foi possível, utilizando-se da verossimilhança:

Portanto, farei meu próprio relato. Aos que eventualmente perguntarem de que modo minhas palavras chegaram a esta página, dir-lhe-ei tratar-se de um pequeno milagre – meu evangelho, afinal, falará de milagres. Contudo minha expectativa é chegar tão perto da verdade quanto possível. (...) Por conseguinte, o que vou contar, não é uma história simples, nem sem

<sup>225</sup> REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 213.

surpresas, mas verdadeira, pelo menos considerando tudo aquilo de que me lembro.<sup>226</sup>

A leitura do livro de Saramago mostrará que, nele, Jesus é o personagem principal da narrativa, mas não o narrador dessa. A narrativa, a princípio, poderia-se dizer, é escrita em terceira pessoa, porém, neste trabalho, o foco se aterá em teorias que não adotem essa classificação, lembrando o que Genette escreveu,

pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da “pessoa” do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado na “primeira pessoa”.<sup>227</sup>

Realmente, o narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* escreve na primeira pessoa, ora do singular, ora do plural, mas não está contando a sua história, portanto, nada indica que seu narrador seja autodiegético (utilizando a teoria de Genette), como no romance de Mailer.

O narrador da obra em questão não é personagem na narrativa, nem o protagonista (que é Jesus) e nem secundário, enquadrando-se, assim, na primeira classificação de Genette, ou seja, heterodiegético. Ele desempenha a função de narrar e descrever tudo e a todos, pelo menos aquilo que lhe convém. É o detentor total do conhecimento, cujo alcance é ilimitado, portanto, o ponto de vista de sua focalização é onisciente.

Assim, *O evangelho segundo Jesus Cristo* não é narrado *segundo* Jesus no sentido de *por* Jesus, mas, sim, *segundo* uma nova visão de sua vida. Isso concorda

<sup>226</sup> MAILER, Norman. **O evangelho segundo o Filho**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 7-8.

<sup>227</sup> GENETTE, Gérard. Op. cit., 1980, p. 242 e 243.

com uma afirmação de Tereza Cristina Cerdeira da Silva, pois, para ela, “segundo não sinaliza autoria, mas tão somente a ótica da narrativa”.<sup>228</sup>

Neste caso, qual teria sido a intenção de Saramago na escolha do título em questão? Bem, não se pode esquecer que o nome da obra irá acompanhá-la eternamente, sendo não só seu primeiro referencial como também o seu maior meio de publicidade. Nada melhor para fazer um livro circular do que um título sugestivo, ou até mesmo polêmico como é o caso desse. Referente a essa questão, Norberto Perkosky escreveu, sobre *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que “o nome da obra instaura, de chofre, uma dupla transgressão, que se poderia chamar de histórico-cultural. Histórica, porque é sabido que Jesus Cristo nada escreveu. Cultural, porque desloca e fascina o possível leitor”.<sup>229</sup>

Esse fascínio causado no leitor pelo nome da obra só tem a colaborar com sua difusão, como assevera Carlos Reis numa nota de um de seus livros:

Se o destinatário do texto é o leitor, o destinatário do título é o público. (...) O título dirige-se a muito mais pessoas, as quais, por uma outra via, o recebem e transmitem, assim participando na sua circulação. Porque se o texto é um objeto de leitura, o título, como de resto o nome do autor, é um objeto de circulação ou, se se preferir, um tema de controversa.<sup>230</sup>

Dessa forma, pode-se imaginar, observando o título, que a obra foi escrita com o intuito de polemizar o assunto, vinculando, desde já, seu próprio nome com a transgressão de que fala Perkosky, ao mesmo tempo em que o utiliza como marketing para sua maior difusão.

<sup>228</sup> SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. “O evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio”. In: **Caderno CESPUC de pesquisas, nº 4: José Saramago – Um Nobel para as literaturas de língua portuguesa**. Porto Alegre, Jan/1999, p. 51.

<sup>229</sup> PERKOSKY, Norberto. “A representação do leitor na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago”. In: **Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Língua Portuguesa**. Porto Alegre, EDIPUCRS, Ago/1992, p. 482.

<sup>230</sup> REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 215.

Seguindo a estrutura linear do livro, após a capa, o leitor depara-se com as duas epígrafes existentes. A primeira delas é o prólogo do *Evangelho Segundo São Lucas*, transcrita abaixo:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, exportos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído. LUCAS, 1, 1-4.<sup>231</sup>

Na “Introdução particular aos livros do Novo Testamento” da *Bíblia* traduzida pelo Centro Bíblico Católico, consta que:

Lucas é de origem grega. É também um companheiro das missões de Paulo, aquele mesmo que escreveu os *Atos dos Apóstolos* pouco antes de 68. Seu Evangelho é, pois, anterior a esta data. Embora não tenha ele sido testemunha ocular dos acontecimentos, seu livro é digno de crédito por causa do cuidado que teve o autor de documentá-lo. Ele utilizou certamente o texto de Marcos e o de Mateus.<sup>232</sup>

A escolha do prólogo do Evangelho de Lucas possivelmente foi feita por se encaixar perfeitamente nas intenções d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Os dois autores utilizam essas palavras para introduzir a narrativa que farão, e a frase de São Lucas poderia, muito bem, ser proferida pelo outro narrador em seu texto, pois ambos seguem o mesmo propósito, ou seja, resolvem contar a história de Jesus, apesar dos “muitos (que já) empreenderam compor (essa) narração”. Também existe a possibilidade dessa epígrafe ser uma ironia, pois a frase “a fim de que conheças a solidez da doutrina em que foste instruído”, no Evangelho de Lucas, refere-se àquilo que a Igreja aceita e prega como dogma, enquanto que, na obra de Saramago, dá a entender que só agora, com a posterior leitura do livro, vai-se conhecer o que é verdade nessa história que nos foi passada através dos séculos,

<sup>231</sup> p. 11

<sup>232</sup> **BÍBLIA SAGRADA.** Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. Revista pelo Frei José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1998. As citações bíblicas, quando retiradas dessa edição, apresentarão apenas o nome do livro, capítulo e versículos.

ao mesmo tempo em que joga com esses dogmas da Igreja, tendo em vista que a história de Jesus será contada de uma forma um tanto distinta da oficial.

A segunda epígrafe, *Quod scripsi, scripsi* – em latim, “O que escrevi, escrevi” –, pronunciada por Pilatos, merece uma contextualização. Ela se encontra no Evangelho de São João:

Pilatos redigiu também uma inscrição e afixou em cima da cruz. Nela estava escrito: “Jesus de Nazaré, rei dos judeus”. Muitos dos judeus leram esta inscrição, porque Jesus foi crucificado perto da cidade e a inscrição era redigida em hebraico, em latim e em grego. Os sumos sacerdotes dos judeus disseram a Pilatos: “Não escrevas: Rei dos judeus, mas sim: Este homem disse ser o rei dos judeus”. Respondeu Pilatos: O que escrevi, escrevi. (JOÃO 19 : 19-22)<sup>233</sup>.

Como se verá futuramente neste trabalho, *O evangelho segundo Jesus Cristo* conta episódios da vida do protagonista que são considerados polêmicos. Assim, a citação de Pilatos pode ser considerada uma resposta antecipada a todas as críticas e acusações de heresia ou blasfêmia. Em resumo, seria como dizer que o que está escrito na obra já está escrito, e isso é imutável.

*O evangelho segundo Jesus Cristo* inicia exatamente assim:

O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar, e esta cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não podemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada.<sup>234</sup>

A obra, como se pode observar, começa com uma descrição na qual o sol se encontra no canto superior esquerdo. Não se sabe o que está sendo descrito ou que lugar é esse. Termina o trecho com a afirmação de que “o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada”. O leitor, nesse ponto, pode crer que, simplesmente,

<sup>233</sup> Para melhor situar o leitor quando, posteriormente, os textos forem comparados, as indicações das citações bíblicas serão postas no próprio corpo do trabalho, e não em notas de rodapé.

<sup>234</sup> p. 13.

tal comentário refere-se ao livro: papel e tinta, afinal. A descrição continua: “Por baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore, cingidos os rins por um pano que lhe cobre as partes a que chamamos pudendas ou vergonhosas” (...).<sup>235</sup> Esse homem, logo a seguir, alerta o narrador, “deve ser o Bom Ladrão”.<sup>236</sup>

Mesmo um leitor que, numa improvável situação, não houvesse tido acesso ao título da obra poderia, aqui, associar “Bom Ladrão” a um dos dois condenados crucificados ao lado de Jesus. Assim, nesse momento, começa-se a ver que a cena descrita é a da mais famosa crucificação da História. Entremeando apontamentos sobre árvores, um decote, torres, muralhas, um moinho, um balde e uma cana com esponja na extremidade, vão aparecendo nomes: José de Arimatéia, Simão de Cirene, Maria Madalena, Maria “viúva de um carpinteiro chamado José”<sup>237</sup>, logo depois chamada de “Maria, mãe de Jesus”, e outros.

A descrição, com duração de oito páginas, lentamente, não deixa a menor dúvida de que a cena em questão é, sim, a da crucificação de Jesus, incontavelmente feita desde o primeiro século de nossa era, a começar pelos Evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João, e popularizada mundialmente através de sua reprodução em pinturas de artistas famosos como, por exemplo, Mathis Grünewald (1470-1528), Lucas Cranach (1472-1553), Diego Velázquez (1599-1660) e Rembrandt van Rijn (1606-1669), apenas para citar alguns nomes.

N’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, a descrição da cena não apresenta nenhuma asseveração de ser baseada numa pintura. Sua leitura, porém, como afirma a professora Maria Lúcia Diniz, “intriga o analista, pois o narrador parece

---

<sup>235</sup> p. 13.

<sup>236</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>237</sup> p. 15.

descrever minuciosamente um texto imagético da crucificação de Cristo, no entanto, mantém incógnito o objeto que descreve, não identifica nem título nem autor”.<sup>238</sup>

Diniz baseou sua suspeita em “dêiticos que localizam as formas descritas no espaço” (...).<sup>239</sup> Em seguida, listou-os e concluiu:

(...) “canto superior...à esquerda (p. 13), “em plano próximo” (p. 14), “lugar central” (p. 15), “no chão” (p. 17), “ao fundo”, “cá mais perto” (p. 18), “lá atrás”. Revendo o texto de Saramago, retomei as expressões que definiam o objeto descrito: “o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (p. 13), “representação”, “composição”, “iconografias” (p. 15), “diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios” e, logo a seguir, chama o pintor de “gravador” (p. 16), “não obstante a falta que fazem as cores aqui” (p. 17). Esses termos descartam a possibilidade de ser uma tela, mas evidenciam a possibilidade de ser uma gravura.<sup>240</sup>

De acordo com a professora, parece ter sido o próprio Saramago quem identificou, numa entrevista, o autor da gravura: Albrecht Dürer (1471-1528). Contemporâneo de Leonardo da Vinci (1452-1519), Dürer é, talvez, o maior nome da pintura alemã. Gravador e pintor, foi o primeiro nome do Renascimento fora da Itália. Dedicou várias obras à temática religiosa, como as séries “Vida da Virgem”, “Apocalipse”, “A Pequena Paixão”, “A Grande Paixão” e “O Grande Calvário”, pertencendo à última a gravura “A crucificação”, cuja descrição encontra-se no primeiro capítulo d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* e a reprodução, a seguir.<sup>241</sup>

<sup>238</sup> DINIZ, M. L. V. P. "Saramago: a única história possível". **Anais do XIV CELLIP** – Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná, editado em CD Rom, Curitiba/PR, 2001.

<sup>239</sup> Idem, ibidem.

<sup>240</sup> Idem, ibidem.

<sup>241</sup> Tanto o artigo de Maria Lúcia Diniz como a gravura de Albrecht Dürer podem ser encontradas no endereço <http://webmail.faac.unesp.br/~mldiniz/publicacoes/artigo024.html>. O artigo (que nesse site aparece com o nome “Tradução intersemiótica: diálogo entre as artes”) apresenta uma excelente análise das relações estabelecidas entre o texto e a gravura.



Tão logo a descrição da gravura seja feita, iniciará um novo capítulo, agora, sim, contando a noite em que Jesus foi concebido. No fim da obra, o leitor novamente se encontrará com a cena inicial, mas, desta vez, depois de ter seguido a ordem cronológica em que os fatos aconteceram. Isso faz com que o livro seja cíclico, começando e acabando no mesmo ponto. Na verdade, o início da obra conta o final que é, por uma questão cultural, conhecido de todos. Pode-se encontrar na leitura do livro, em uma afirmação do mendigo (que, mais tarde, descobre-se não ser apenas isso), uma explicação coerente para tal: “O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo que começa nasce do que acabou ”.<sup>242</sup>

Dando prosseguimento, seria interessante que o narrador fosse localizado dentro do tempo da narrativa. A respeito desse assunto escreveu Adam:

A complexidade do texto narrativo está de fato ligada a vários níveis temporais que se cruzam no interior de qualquer narração. Primeiro uma temporalidade externa: data da produção do texto narrativo, data da publicação, momento da recepção. A isto vem juntar-se uma temporalidade interna: o tempo próprio da história narrada (tempo diegético) e o tempo ligado à linearidade de qualquer enunciado.<sup>243</sup>

O autor faz uma distinção entre o narrante e o narrado. O primeiro refere-se ao “texto ou enunciado propriamente dito na sua linearidade oral e escrita”<sup>244</sup>, enquanto que o segundo à história. Genette, por sua vez, trata o narrante como narrativa, ou seja, “significante, enunciado, discurso ou tempo narrativo propriamente dito”<sup>245</sup>; e narrado por “significado ou conteúdo narrativo”.<sup>246</sup> Paul Ricoeur, como já foi visto, chamou a atenção para a diferenciação feita por Genette entre o tempo do contar (*Erzählzeit*) e o tempo contado (*erzählte Zeit*).

---

<sup>242</sup> p. 33.

<sup>243</sup> ADAM, Jean-Michel; REVEZ, Françoise. Op. cit., p. 54.

<sup>244</sup> Idem, ibidem, p. 56.

<sup>245</sup> Idem, ibidem.

<sup>246</sup> Idem, ibidem.

Levando esses dados em conta, n' *O evangelho segundo Jesus Cristo*, a duração do narrante, equivalente do tempo do contar, são 445 páginas, afinal não se pode medir o tempo que o narrador leva para contar a história através de um tempo médio de leitura, completamente pessoal. Por sua vez, a duração do narrado, do tempo contado, tendo em vista que o primeiro capítulo é a descrição de uma pintura e a história inicia no segundo, transcorrendo, a partir daí, cronologicamente até a última página, corresponde ao espaço da noite em que Jesus é concebido até a sexta-feira em que morre na cruz, ou seja, de acordo com o que culturalmente nos foi passado, os 33 anos de vida de Jesus, apesar de não haver nenhum comentário na obra a respeito de datas, anos ou idades.

Apesar de muitas vezes a narração ser no presente, no que tange ao posicionamento temporal do narrador diante daquilo que narra, a leitura indica que ele está no futuro, tanto pela marca temporal no texto como pela utilização de expressões que podem ser classificadas como impossíveis para a época de Jesus, tais como:

Talvez por não se encontrar igualmente desperto em cada um dos seus cinco sentidos, se é que, então, nesta época de que vimos falando, não estavam as pessoas ainda a aprender alguns deles (...);<sup>247</sup>

(...) não valia a pena andar à procura de casa, tanto mais que o problema de habitação já era naquela época uma dor de cabeça, com a agravante de não estar ainda inventado o benefício social e usurário do aluguer de quartos;<sup>248</sup>

Quem o quiser ver, hoje, não tem mais do que ir à paróquia de Calcata, que está perto de Viterbo, cidade italiana (...);<sup>249</sup>

(...) sem um santo alpinista para ajudar (...);<sup>250</sup>

A um espírito voltaireano, irônico e irrespeitoso, se bem que nada original (...);<sup>251</sup>

---

<sup>247</sup> p. 22.

<sup>248</sup> p. 88.

<sup>249</sup> p. 89.

<sup>250</sup> p. 91.

(...) e outro ainda em que, por causa duma auto-estrada, ou duma escola, ou duma casa de morar, ou dum centro comercial, ou dum fortim de guerra, as escavadoras revolverão o terreno e farão sair à luz do dia, assim outra vez nascidos, os esqueletos que por dois mil anos ali jazeram. Virão então os antropólogos e um professor de anatomia examinará os restos, para mais tarde anunciar ao mundo escandalizado que, naquele tempo, os homens, afinal, eram crucificados com as pernas encolhidas;<sup>252</sup>

(...) imaginar sentimentos modernos e complexos na cabeça de um aldeão palestino nascido tantos anos antes de Freud, Jung, Groddeck e Lacan terem vindo ao mundo (...);<sup>253</sup>

(...) basta ver que o próprio Golias só não foi para jogador de futebol por ter nascido antes do tempo;<sup>254</sup>

(...) e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar.<sup>255</sup>

Pode-se ver, através desses trechos, que o narrador está, pelo menos, 2000 anos na frente do tempo da história que narra. Isso lhe permite fazer viagens temporais, tanto no futuro como para o passado. Adam, tratando disso, explica que:

A narrativa joga muitas vezes (...) com a antecipação ou com o recuo, sem se afastar do quadro do universo diegético representado. Pode também afastar-se dele explicitando alguns antecedentes temporalmente afastados, mesmo relativamente autônomos em relação à diegese (= digressão).<sup>256</sup>

*O evangelho segundo Jesus Cristo* é rico em passagens onde o narrador faz esse jogo temporal, recordando fatos que já narrou e apresentando alguns que ainda está por contar, criando uma certa expectativa no leitor e prendendo-o à leitura. Como se vê, trata-se do uso daqueles artifícios denominados por Genette de anacronias, aquelas narrativas inseridas na narrativa principal. Como exemplos de anacronias na obra, tem-se as analepses (os recuos ao passado) e as prolepses (as antecipações da história). Cito algumas abaixo:

(...) Aristóbulo, de cujo desgraçado fim já tivemos notícia, e Antipatro, que irá pelo mesmo caminho não tarda;<sup>257</sup>

<sup>251</sup> p.98.

<sup>252</sup> p. 176.

<sup>253</sup> p. 200.

<sup>254</sup> p. 225.

<sup>255</sup> p. 264.

<sup>256</sup> ADAM, Jean-Michel; REVEZ, Françoise. Op. cit., p. 61.

<sup>257</sup> p. 88.

Não será preciso, portanto, esperar muito tempo para sabermos de que se trata, sendo certo, porém, que o sacerdote não chegou a viver este pouco porque o mataram uns brutos soldados antes de chegar ao Templo;<sup>258</sup>

Um dia destes, um almocreve de passagem, (...) fará, a gente de Nazaré, o relato do funeral de Herodes, de que tinha sido, jurava, presencial testemunha (...);<sup>259</sup>

Daqui por algumas semanas este menino fará as suas primeiras tentativas para pôr-se de pé e caminhar (...);<sup>260</sup>

Retomando o fio à meada, a rebelião, como íamos dizendo (...);<sup>261</sup>

(...) como será também o caso doutra conhecida sigla, INRI, Jesus de Nazaré Rei dos Judeus, e suas sequelas, porém não nos ponhamos já a antecipar, deixemos que o preciso tempo passe, por agora, e causa uma impressão de estranheza sabê-lo e poder dizê-lo, como se doutro mundo estivéssemos a falar, ainda não morreu ninguém por causa dela;<sup>262</sup>

(...) daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus.<sup>263</sup>

O narrador não se encontra num tempo absolutamente definido, mas, sim, viaja através dele com extrema naturalidade. Um caso bem interessante ocorre num parágrafo no qual, em 11 linhas do livro, o narrador muda o tempo verbal da narração do passado para o presente e depois para o futuro, usando um tempo para cada personagem:

De dentro da cova veio uma breve e desarticulada queixa, logo interrompida, o sinal de que Maria mudara o filho do seio esquerdo para o seio direito, e o menino, frustrado por um momento, sentira reavivar-se-lhe a dor na parte ofendida. Daqui a pouco, refarto, adormecerá no colo da mãe, e não despertará quando ela, com mil precauções, o entregar ao regaço da manjedoura, como à guarda de uma ama carinhosa e fiel. Sentado na entrada da cova, José continua às voltas com os seus pensamentos, a deitar contas à vida, já sabe que em Belém (...).<sup>264</sup>

Isso pode acontecer porque o narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* encontra-se numa posição demiúrgica, ou seja, é o criador absoluto da narrativa, e, portanto, distribui os fatos como quer, pois está além do que narra.

---

<sup>258</sup> p. 104.

<sup>259</sup> p. 121.

<sup>260</sup> p. 128.

<sup>261</sup> p. 141.

<sup>262</sup> p.151-152.

<sup>263</sup> p. 228.

<sup>264</sup> p. 90.

No entanto, no decorrer da leitura, pode-se encontrar alguns fatos que são omitidos intencionalmente pelo narrador, tais como:

(...) Simeão pôs a mão direita sobre a cabeça de José, murmurou uma bênção que ninguém pode ouvir e foi juntar-se aos seus (...);<sup>265</sup>

(...) até que consiga pronunciar a primeira palavra, qual ela tenha sido não sabemos, talvez papa, talvez papá, talvez mamã (...).<sup>266</sup>

Murmurou Tiago palavras que não se ouviram, mas que deviam ter sido um comentário ácido sobre aqueles que presumem de saber tudo.<sup>267</sup>

Em sua condição de onipresença e onisciência, fatos como a oração proferida por Simeão e a primeira palavra de Jesus não teriam como ser desconhecidos de um narrador como esse, que tudo sabe, como ele mesmo afirma na citação abaixo:

A porta fechou-se com autoridade, nenhuma curiosa mulher de Nazaré veio a saber o que em casa do carpinteiro José se passou, até aos dias de hoje.<sup>268</sup>

Ou seja, nenhuma mulher ficou sabendo, mas o narrador não só sabe como narra em seguida o que aconteceu na casa de José. Dessa forma, a atitude levanta e deixa a dúvida de por que o narrador às vezes omite fatos do leitor, apesar da irrelevância que sua completude teria no desenrolar da narrativa.

Em outras passagens, ao contrário, o narrador explicita aquilo que o leitor já sabe, ou pelo menos deveria saber, cobrando dele, inclusive, tal conhecimento. Um exemplo bem ilustrativo desse tipo de situação é o que segue:

Porém, tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores ou menores, destas iconografias, só um habitante doutro planeta, supondo que nele não tivesse se repetido alguma vez, ou mesmo estreado, este drama, só este em verdade inimaginável ser ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas, embora só um deles, por imperativos do destino ou de quem o governa,

---

<sup>265</sup> p. 69.

<sup>266</sup> p. 128.

<sup>267</sup> p. 296.

<sup>268</sup> p. 40.

tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte.<sup>269</sup>

A relação que o narrador constrói com o leitor durante a obra é um tópico de discussão indispensável para esta análise. Apenas como contraponto, caso fosse seguida aqui a teoria de Friedman, o narrador seria classificado como Autor onisciente intruso. Mesmo não seguindo essa base teórica, tal ponto merece algumas considerações. Como já foi dito, o narrador é onisciente e onipresente, portanto, adota “o ponto de vista divino (...) para além dos limites de tempo e espaço”.<sup>270</sup>

A maior característica dessa categoria seria a sua intrusão na narrativa, o que realmente ocorre muito, chegando a ponto do narrador geralmente fazer seus comentários, como já foi dito, na primeira pessoa do plural, incluindo o leitor em suas divagações, críticas, supostas dúvidas, pensamentos:

(...) apenas nos estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição;<sup>271</sup>

(...) precaução esta que só deveria parecer-nos absurda, sabendo como as coisas se passaram (...);<sup>272</sup>

(...) não o conhecemos bastante para saber se, neste caso, se trata de reincidência num comportamento habitual ou acontece por tentação maligna de um anjo de Satã (...);<sup>273</sup>

(...) lembremos que, para o refocilamento e consolo do corpo, dez esposas magníficas em dotes físicos chegou a ter Herodes (...);<sup>274</sup>

(...) resultado inesperado que nos deveria fazer reflectir se não teremos andado a ser algo injustos nos comentários pejorativos que (...) temos feito acerca da competência profissional do pai de Jesus;<sup>275</sup>

(...) Vou pelo caminho mais curto, eis o que responderá se quisermos saber o motivo desta novidade (...);<sup>276</sup>

<sup>269</sup> p.15.

<sup>270</sup> LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Op. cit., p. 26.

<sup>271</sup> p. 16.

<sup>272</sup> p. 44.

<sup>273</sup> p. 46.

<sup>274</sup> p. 88.

<sup>275</sup> p. 92.

Não perguntemos a José se ele se lembra de quantos bois puxaram a carroça de Herodes morto (...),<sup>277</sup>

(...) lembremo-nos do que disse o anjo lá na cova (...),<sup>278</sup>

(...) assim débeis foi que nos fizeram, todos nervos e fragilidade (...),<sup>279</sup>

(...) ora nós já sabemos que o deserto não é só aquilo que a nossa mente se acostumou a mostrar-nos quando lemos ou ouvimos a palavra, uma extensão enorme de areia (...),<sup>280</sup>

(...) salvo tratando-se duma outra espécie de fome, que não saberíamos, nós, explicar.<sup>281</sup>

As três últimas citações demonstram, ainda, uma certa intenção do narrador de assemelhar-se aos leitores, tentando compartilhar com esses características de seres reais, humanos, e não de um ser fictício, pertencente ao texto, como, de fato, ele é. Esse leitor a quem o narrador dirige-se pode ser automaticamente identificado com qualquer leitor real da obra, pois é o leitor virtual do qual já se falou no capítulo anterior.

Em algumas passagens, o narrador descreve a cena por completo, porém deixa marcas de dúvida na autenticidade do relato, como se observa a seguir:

(...) e Maria, entretanto abrija as pernas, ou as tinha aberto durante o sono a desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres;<sup>282</sup>

Sobram razões para crer que tenha sido essa, precisamente, a primeira das duas ordens, tão próximo se encontram a causa provável e o efeito necessário;<sup>283</sup>

Estas palavras já não foram ouvidas por José, (...) razão por que, faltando o seu testemunho, seja lícito duvidar da autenticidade da filosófica reflexão, quer quanto ao fundo quer quanto à forma, tendo em conta a mais do que óbvia contradição entre a notável propriedade dos conceitos e a ínfima condição social de quem os teria produzido.<sup>284</sup>

---

<sup>276</sup> p. 110.

<sup>277</sup> p. 123.

<sup>278</sup> p. 125.

<sup>279</sup> p. 140.

<sup>280</sup> p. 145.

<sup>281</sup> p. 180.

<sup>282</sup> p. 26.

<sup>283</sup> p.104.

<sup>284</sup> p. 108.

Não é possível afirmar por qual motivo o narrador coloca essas dúvidas no leitor, sabe-se, no entanto, que são intencionais, visto que ele, sendo heterodiegético, tem acesso a tudo e possui o conhecimento total sobre esses fatos.

Por outro lado, às vezes, o narrador tira dúvidas que nem sequer existem para o leitor. Isso acontece em certas descrições de cenas que só ocorrem porque ele leva o leitor a imaginar como seria caso ocorressem. Em suma, ele descreve, hipoteticamente, o que aconteceria numa determinada situação. Os exemplos auxiliarão na compreensão de tal procedimento:

Se a José ousássemos fazer tal pergunta, indiscrição que Deus nos livrará, ele responderia que são outras e mais sérias as preocupações de um chefe de família (...);<sup>285</sup>

Agora, José, antes mesmo das primeiras casas de Belém, deixa a estrada e mete-se campo adentro, a corta-mato, Vou pelo caminho mais curto, eis o que responderá se quisermos saber o motivo desta novidade, e realmente talvez o seja, mas não é de certeza o mais cômodo.<sup>286</sup>

Lembrando, o que seria dispensável pela obviedade, que *O evangelho segundo Jesus Cristo* é uma obra de ficção que se passa num momento histórico definido (a Palestina nos primeiros séculos de nossa era) com personagens de existência basicamente comprovada, faz-se importante ressaltar que seu narrador, em certos momentos, corrige a História. Observe-se os primeiros dois trechos abaixo, que se referem à crucificação de José, e o último, referente à de Jesus:

Aos poucos foram-se formando as cruces, cada uma com seu homem pendurado, de pernas encolhidas, como antes já foi dito, perguntamo-nos porquê, talvez por uma ordem de Roma visando a racionalização do trabalho e a economia do material, qualquer pessoa pode observar, mesmo sem experiência de crucificações, que a crux, sendo para homem completo, não reduzido, teria de ser alta, logo maior dispêndio de madeira, maior peso a transportar, maiores dificuldades de manejo (...).<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> p. 89.

<sup>286</sup> p.110.

<sup>287</sup> p. 164-165.

(...) os cravos foram espetados, José gritou e continuou a gritar, depois levantaram-no em peso, suspenso dos pulsos atravessados pelos ferros (...).<sup>288</sup>

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 (...).<sup>289</sup>

Nessas três passagens, o narrador inclui comentários que vão ao encontro das mais recentes pesquisas realizadas sobre Jesus, sua crucificação e os costumes de sua época, como se vê:

É aceito pelos historiadores hoje que provavelmente a cruz não era tão alta quanto a visão presente no imaginário popular. No máximo, a trave vertical, que já se achava fixada no Calvário, devia alcançar 2,5 metros, o que deixava entre o condenado e o solo um espaço de menos de um metro.<sup>290</sup>

Embora a maioria das imagens populares represente Cristo com pregos nas palmas, os estudos mais aceitos hoje pelos cientistas defendem que essa forma de fixação seria impossível porque as mãos se rasgariam ao ter de sustentar o peso do corpo. Hoje, a tese mais aceita é a de que os cravos eram fixados no carpo, na base do pulso, cumprindo dupla função: o forte aglomerado de ossos e fibras sustentava bem o peso do condenado, sem fraturas, e o prego, ao atravessar o chamado Nervo Mediano, provocava choques de dor por todo o antebraço.<sup>291</sup>

Pode-se associar a tradição artística de se representar Jesus com os pregos nas palmas, e não nos pulsos, devido a um comentário seu, nos Evangelhos de Lucas (24: 39-40) e João (20: 20), para os discípulos quando os encontra depois de sua ressurreição olharem suas mãos e pés. Em João 20: 27, ocorre o famoso episódio em que Jesus mostra suas mãos para o incrédulo Tomé. Talvez essas passagens tenham influenciado a imaginação popular, pois, geralmente, nas esculturas em igrejas e nos quadros que retratam a crucificação, Jesus está pregado nas palmas.<sup>292</sup>

<sup>288</sup> p. 165.

<sup>289</sup> p. 444.

<sup>290</sup> MOREIRA, Carlos André. A paixão de Cristo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 mar. 2005.

<sup>291</sup> Idem, ibidem.

<sup>292</sup> Para se ter uma idéia, os quatro pintores que retrataram a Crucificação citados anteriormente representaram Jesus pregado nas palmas à cruz, assim como Dürer na gravura tão comentada que está anexa nesta dissertação.

O narrador não só corrige a História fazendo aquilo que Saramago já havia anunciado, a saber, “substituir o que foi pelo que poderia ter sido”<sup>293</sup>, como também acaba fazendo-o da forma que “nunca poderia ser tarefa do romancista”, isto é, “corrigir os fatos da História”.<sup>294</sup>

Esse narrador heterodiegético e de focalização onisciente realmente seduz seu leitor através desses jogos que realiza com a História, por seu estilo e linguagem tão característicos, pelas intrusões, pela relação que estabelece com o leitor, pelas brechas que deixa conscientemente obrigando o leitor a uma leitura ativa. Contudo, creio que sua mais interessante característica seja o uso da figura de linguagem denominada ironia, por dois motivos, que tratarei respectivamente em cada um dos próximos dois capítulos. Em primeiro lugar, pelos comentários irônicos do narrador e dos personagens. Em segundo, devido ao modo como constrói sua narrativa jogando de forma irônica com os textos anteriores a ela que trataram do mesmo assunto. Como se verá, há muita ironia nas relações intertextuais que a obra estabelece.

---

<sup>293</sup> SARAMAGO, José *apud* REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 501.

<sup>294</sup> *Idem*, *ibidem*.

#### 4 DO CONCEITO DE IRONIA – CONSTANTEMENTE REFERIDO A JOSÉ SARAMAGO

(...) vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia, teve também de inventar o sorriso que lhe declarasse a intenção, alcançamento muito mais trabalhoso (...).

José Saramago – *O ano da morte de Ricardo Reis*

Tendo em vista as características já observadas no narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, passo à análise daquela que me parece ser a mais forte de suas peculiaridades: a utilização constante da figura de linguagem denominada ironia.

Contudo, nas sábias palavras de Alvaro Luiz Montenegro Valls: “Tratar da ironia é sempre um problema complicado”.<sup>295</sup> Assim, não raras vezes, far-se-ão necessárias algumas idas e voltas no tempo, a autores e teóricos diversos que melhor auxiliarão na compreensão de tal tema.

A princípio, para tratar desse assunto, utilizarei a obra *Ironia em Perspectiva Polifônica*, de Beth Brait. A própria autora, referindo-se ao uso literário da ironia, escreve que:

(...) é impossível evitar a tentação de citar o escritor José Saramago que, elaborando romances altamente irônicos, (...) não deixa de utilizar as mencionadas expressões, na condição de narrador empenhado em estabelecer a cumplicidade com o leitor e deixar muito clara sua posição crítica e saborosamente humorada.<sup>296</sup>

<sup>295</sup> VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. **Entre Sócrates e Cristo**: Ensaio sobre a ironia e o amor em Kierkegaard. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 19.

<sup>296</sup> BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 22.

É inegável a intenção que Saramago tem de interagir com o leitor em sua obra, pois, como já foi visto, o narrador, sempre que pode, inclui o leitor em suas divagações. Há, inclusive, passagens em que o próprio narrador utiliza conscientemente a ironia e outras em que alerta para o fato de seus personagens estarem usando a dita figura de linguagem:

Esses infelizes, com perdão da triste ironia, ainda tinham sorte, porque, sendo crucificados por assim dizer à porta de casa, logo acudiam os parentes a retirá-los depois de terem expirado (...).<sup>297</sup>

(...) o que levou Pastor a comentar irônico, Este ano não comes o cordeiro pascal.<sup>298</sup>

(...) Quem te fez pastor perdeu-te, palavras estas simples, de simpática ironia, que não se podia imaginar que cobrissem um pensamento reservado ou sugerissem um segundo sentido (...).<sup>299</sup>

(...) Quem sabe, então, se não foi o Senhor quem te pôs o dinheiro no alforje, e sorriu quando o disse, ironicamente.<sup>300</sup>

(Deus:) Uma proposta, tu, e que proposta vem a ser essa, o tom era irônico, superior, capaz de reduzir ao silêncio qualquer que não fosse o Diabo, conhecido e familiar de longa data.<sup>301</sup>

Dessa forma, Saramago enquadra-se numa classificação extremamente meritória: a dos autores que utilizam a ironia. Em seu livro *Ironia e o irônico*, D. C. Muecke leciona:

A importância da ironia na literatura está fora de questão. Não precisamos aceitar o ponto de vista (...) de que toda arte, ou toda literatura, é essencialmente irônica – ou a concepção de que toda literatura deve ser irônica. Precisamos apenas relacionar os principais escritores cuja obra está permeada significativamente de ironia: Homero, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Tucídides, Platão, Cícero, Horácio, Catulo, Juvenal, Tácito, Luciano, Boccaccio, Chaucer, Villon, Ariosto, Shakespeare, Cervantes, Pascal, Molière, Racine, Swift, Pope, Voltaire, Johnson, Gibbon, Diderot, Goethe, Stendhal, Jane Austen, Byron, Heine, Baudelaire, Gogol, Dostoievski, Flaubert, Ibsen, Tolstoi, Mark Twain, Henry James, Tchekhov, Shaw, Pirandello, Proust, Thomas Mann, Kafka, Musil e Brecht. Que lista comparável se poderia fazer dos escritores cuja obra não é irônica de modo algum ou o é apenas ocasionalmente, minimamente ou ambigualmente? Tal lista implica a impossibilidade de distinguir entre um interesse pela ironia

---

<sup>297</sup> p. 153.

<sup>298</sup> p. 258.

<sup>299</sup> p. 299.

<sup>300</sup> p. 300-301.

<sup>301</sup> p. 391.

como arte e um interesse pela grande literatura; um leva diretamente ao outro.<sup>302</sup>

Essa prodigiosa lista apenas mostra o quão inseparável a produção literária tem andado, todo esse tempo, da ironia. Há mais de dois mil e trezentos anos, ambas atuam juntas, fornecendo algumas das mais clássicas páginas já lidas. É realmente impensável imaginar uma outra lista com nomes de outros escritores de tamanha expressão como os supracitados.

Na introdução de sua didática obra *Como e por que ler*, o crítico norte-americano Harold Bloom refere-se à ironia como princípio básico para a retomada da leitura numa sociedade como a atual, que não lê. Após apontar que muito se perde da leitura de obras de Shakespeare (apenas como um exemplo) caso não se entenda a ironia presente em suas páginas, o autor prossegue:

Para ser percebida pelo leitor, a ironia requer certa atenção, além da habilidade de contemplar idéias opostas, conflitantes. Uma vez destituída de ironia, a leitura perde, a um só tempo, o propósito e a capacidade de surpreender. Se buscarmos, na leitura, algo que nos diz respeito, e que pode ser por nós usado para refletir e avaliar, constataremos que esse algo, provavelmente, terá um conteúdo irônico, mesmo que muitos professores de literatura desconheçam o que seja ironia, ou onde a mesma pode ser encontrada. A ironia liberta a mente da presunção dos ideólogos, e faz brilhar a chama do intelecto.<sup>303</sup>

Infelizmente, no que tange à ironia, Bloom pode mostrar o caminho, mas não carregar seu leitor, pois, como ele próprio confessa: “Esse princípio, porém, leva-me quase ao desespero, pois ensinar alguém a ser irônico é tão impossível quanto instruí-lo a ser solitário. Contudo, a morte da ironia é a morte da leitura, e do que havia de civilizado em nossa natureza”.<sup>304</sup>

Para estudar a ironia presente n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, faz-se necessário o conceito, ou melhor, os conceitos que têm sido atribuídos a esse termo.

<sup>302</sup> MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 18.

<sup>303</sup> BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 23 e 24.

<sup>304</sup> Idem, *ibidem*, p. 22.

Faço, assim, um breve histórico, iniciando pela conceituação de Jean-Claude Sage retirada do livro de Beth Brait:

Ironia: o primeiro sentido desta palavra grega é interrogação. A ironia socrática é esta arte de interrogar e de responder, pela qual Sócrates de uma primeira questão obtém uma resposta, e de questões subsidiárias em questões subsidiárias, respostas variadas que lhe permitem mostrar a incoerência até que o interlocutor admita a sua ignorância. Eis porque Sócrates jamais escreveu. A ironia, o jogo filosófico de questões e respostas, é discurso.<sup>305</sup>

Sage faz referência ao ateniense Sócrates (470-399 a.C.), um dos filósofos que mais influenciou o pensamento ocidental, e que, contudo, não legou nenhuma linha escrita à humanidade. Suas idéias chegaram até hoje através das páginas de seus discípulos, entre eles Xenofonte, Aristófanes e Platão, que inseriu seu mestre como personagem dos diálogos, ou conversas filosóficas, em suas obras. Conforme D. C. Muecke:

O primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão. Aplicada a Sócrates por uma de suas vítimas, parece ter significado algo como “uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas”. Para Demóstenes, um *eiron* era aquele que, alegando incapacidade, fugia de suas responsabilidades de cidadão. Para Teofastro, um *eiron* era evasivo e reservado, escondia suas inimizades, alegava amizade, dava uma impressão falsa de seus atos e nunca dava uma resposta direta.<sup>306</sup>

O ponto central do pensamento de Sócrates é a idéia de que ele só se considerava um sábio por saber que nada sabia. Assim, quando perambulava pelas ruas e praças de Atenas e era indagado sobre algum assunto, o filósofo fingia não saber responder e, através de um jogo de perguntas e respostas/perguntas, levava seus interlocutores à reflexão e às próprias respostas. Esse fingimento de ignorância tão característico de Sócrates ficou conhecido como uma forma de ironia que lhe deve o nome: a *ironia socrática*.

<sup>305</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 25.

<sup>306</sup> MUECKE, D. C. Op. cit., p. 31.

Falar da ironia socrática obriga a quebra da cronologia em prol da coerência, pois seria impossível sair de tal tópico sem citar o nome do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855). O próprio título de sua dissertação, de 1841 é, justamente, *O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates*, obra na qual, já nas primeiras páginas, o autor afirma que “o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates”.<sup>307</sup>

Referindo-se ao jogo de perguntas e de perguntas como respostas desenvolvido por Sócrates nos diálogos em que participava fingindo nada saber, em suma, à ironia socrática, assevera Kierkegaard:

Pois a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que quanto mais se pergunta tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é o *especulativo*, o segundo o *irônico*. Era este último o método que Sócrates praticava freqüentemente.<sup>308</sup>

Para o filósofo europeu, Sócrates é um irônico por natureza, não somente devido ao seu método e seus diálogos, mas também devido à maneira como viveu e até como morreu, quando condenado pelo tribunal de Atenas a tomar cicuta. Analisando a seguinte citação da *Apologia*, de Platão, capítulo XVII, em que Sócrates diz: “Pois temer a morte, Senhores, é o mesmo que acreditar ser sábio e não sê-lo, posto que é acreditar saber aquilo que não se sabe”, Kierkegaard concluiu que isso não é apenas um sofisma, mas também ironia:

Pois ao libertar o homem do temor da morte, ele lhes dá em troca a idéia angustiante de algo inevitável a respeito do qual não se sabe pura e simplesmente nada; e a gente precisa realmente estar acostumado a deixar-

<sup>307</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 23.

<sup>308</sup> Idem, ibidem, p. 42.

se edificar com o consolo que há no nada, para poder encontrar repouso no que Sócrates propõe.<sup>309</sup>

Sócrates não teme a morte porque nada sabe a respeito dela. Isso fica claro com o encerramento da *Apologia*, onde se lê a derradeira frase do filósofo grego: “Mas, já é hora de irmos: eu para a morte e vós, para viverdes. Mas, aquele de nós que vai para melhor sorte, é segredo, exceto para Deus”.<sup>310</sup> Essa é a postura de Sócrates diante do tribunal: utilizando-se da ironia, leva as pessoas a refletirem sobre o que estão fazendo com ele. Sócrates vai, mas deixa sua marca nas pessoas. Como quando, pouco antes do desfecho, pede àqueles que o estão ouvindo que tratem os filhos dele como ele os tratava, colocando seus ouvintes, dessa forma, numa situação sem saída: “Quando os meus filhos ficarem adultos, puni-os, ó cidadãos, atormentai-os do mesmo modo que eu os atormentei, quando vos parecer que eles cuidam muito da riqueza ou de outras coisas mais do que da virtude”.<sup>311</sup>

Após analisar exaustivamente a ironia socrática, Kierkegaard propõe-se a apresentar ao leitor a continuidade do conceito de ironia através do tempo. Conceito esse que ainda não foi citado segundo a visão desse grande estudioso do assunto:

Assim, ocorre no discurso retórico freqüentemente uma figura que trás o nome de ironia; e cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa. Aí já temos então uma definição que percorre toda a ironia, ou seja, que *o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência*.<sup>312</sup>

Para Kierkegaard, “o pensamento, o sentido mental, é a essência, a palavra é o fenômeno”.<sup>313</sup> Em suma, a ironia joga com o contrário, trabalha em cima de oposições entre o pensamento e as palavras, entre o que é pensado e aquilo que é dito. Quando um falante pronuncia um enunciado que confere exatamente com o

<sup>309</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 77.

<sup>310</sup> PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Rio de Janeiro: Athena Editora, [s.d.], p. 67.

<sup>311</sup> Idem, ibidem, p. 66.

<sup>312</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 215.

<sup>313</sup> Idem, ibidem.

que quis dizer, ele é amarrado pelo enunciado, ficando nele positivamente livre. Em compensação, quando “o enunciado não corresponde à minha opinião, eu estou livre em relação aos outros e a mim mesmo”.<sup>314</sup>

Apenas com o intuito de exemplificar n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* uma situação em que ocorre algo semelhante à concepção de ironia socrática, farei referência ao diálogo que ocorre entre José, pai de Jesus, e o ancião Simeão, quando esse lhe pergunta “sobre como pensava ele que deveria proceder-se se viesse a verificar-se a hipótese, obviamente possível, de Maria, (...) não vir a dar à luz antes do último dia do prazo imposto para o recenseamento”.<sup>315</sup> José, então, começa a pensar uma “resposta que, demonstrando à assembleia reunida à volta do lume os seus dotes de argumentador, fosse, ao mesmo tempo, formalmente brilhante”.<sup>316</sup> Acaba por responder, dando início a uma discussão que continua por duas páginas, até que “Simeão não respondeu, levantou-se da roda e foi sentar-se no canto mais escuro, acompanhado dos outros homens da família, obrigados pela solidariedade do sangue, mas no íntimo despeitados pela tristíssima figura que o patriarca fizera na justa verbal”.<sup>317</sup>

A transcrição integral do diálogo, por sua extensão, torna-se desnecessária, porém é importante salientar que a cena enquadra-se na referida concepção de ironia pela utilização da retórica, com a finalidade de um argumentar melhor que o outro, mesmo que, algumas vezes, simulando não ter uma resposta mais adequada para a questão, como se pode ver na citação abaixo:

Disse Simeão, Forte presunção a tua, que assim te arrogas a ciência do que o Senhor quer ou não quer. Disse José, Deus conhece todos os meus

<sup>314</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 216.

<sup>315</sup> p. 57.

<sup>316</sup> p. 58.

<sup>317</sup> p. 60.

caminhos e conta todos os meus passos, e estas palavras do carpinteiro, que podemos encontrar no Livro de Job, significavam no contexto da discussão, que ali, diante dos presentes e sem exclusão dos ausentes, José reconhecia e protestava a sua obediência ao Senhor, e humildade, sentimentos, qualquer deles, contrários à pretensão diabólica, insinuada por Simeão, de aspirar a devassar os poderes enigmáticos de Deus.<sup>318</sup>

As falas de José e Simeão constituem também, por si só, grandes exemplos de ironia, como será fácil verificar no próximo trecho citado, num comentário feito pelo primeiro personagem supracitado:

O dia do nascimento e o dia da morte de cada homem estão selados e sob a guarda dos anjos desde o princípio do mundo, e é o Senhor, quando lhe apraz, que quebra primeiro um e depois o outro, muitas vezes ao mesmo tempo, com a sua mão direita e a sua mão esquerda, e há casos em que demora tanto a partir o selo da morte que chaga a parecer que se esqueceu deste vivente. (...) Queira Deus que esta conversa o não faça lembrar-se de ti.<sup>319</sup>

Porém, nenhuma citação d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* adapta-se melhor ao tópico da ironia socrática do que um comentário do narrador durante uma discussão entre Jesus e o Pastor, no qual se lê:

Ora, se Jesus, que tão bem encaminhado vinha na ordem e seqüência do interrogatório, como se na cartilha socrática tivesse aprendido as artes da maiêutica analítica, se Jesus perguntasse, Que és então, já que homem não és, era muito provável que Pastor condescendesse em responder-lhe com um ar de quem não quer dar extrema importância ao assunto, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém.<sup>320</sup>

Não só pela referência a Sócrates através do adjetivo utilizado pelo narrador, como também da palavra “maiêutica”, fica clara a alusão ao tipo de ironia associada ao filósofo. A maiêutica é um processo dialético e pedagógico socrático no qual perguntas são feitas para se obter, por indução dos casos particulares e concretos, um conceito geral do objeto em questão. Assim, deduz-se que a ironia é uma figura de linguagem utilizada nesse processo. É através dela que a maiêutica realiza-se.

---

<sup>318</sup> p. 58.

<sup>319</sup> p. 58.

<sup>320</sup> p. 231.

A ironia socrática, ou seja, a ironia como atitude, foi retomada depois de Sócrates por Aristóteles. Brait entende essa concepção de ironia “como constitutiva de uma situação ou como um traço de caráter, um traço de personalidade que caracteriza determinados indivíduos”.<sup>321</sup>

O conceito de ironia visto como um traço de caráter, de comportamento, sofreu, com o tempo, modificações, como se verá na citação de D. C. Muecke:

Aristóteles, contudo, talvez porque tivesse Sócrates em mente, considerara a *eironeia*, no sentido de dissimulação autodepreciativa, superior a seu oposto, a *alazoneia*, ou dissimulação jactanciosa; a modéstia, ainda que apenas simulada, pelo menos parece melhor que a ostentação. Mais ou menos na mesma época, a palavra, que a princípio denotava um modo de comportamento, chegou também a ser aplicada a um uso enganoso da linguagem; *eironeia* é atualmente uma figura de retórica: censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica.<sup>322</sup>

Alvaro Valls, tradutor, inclusive, da dissertação de Kierkegaard para a língua portuguesa, critica os comentários feitos por Aristóteles na *Ética a Nicômaco*, “quando ele trata das virtudes e define a ironia como um defeito”.<sup>323</sup> Conforme o próprio:

Pois temos de discordar de Aristóteles: a ironia, pelo menos em Sócrates, é muito mais do que uma “ignorância fingida”: é também certamente uma atitude crítica galhofeira, sem seriedade, ou pelo menos sem aquela seriedade carrancuda que tradicionalmente utilizamos, mesmo em coisas sem maior seriedade, quando a verdadeira seriedade deveria levar a sério somente o que é sério, e justamente por seriedade – não levar a sério o que não é sério.<sup>324</sup>

Antes de avançar em muitos séculos, um último nome da Antigüidade faz-se indispensável aqui: o do orador e político romano Cícero (106-43 a.C.). Até este ponto, tudo sugere que a concepção de ironia socrática seja uma noção grega, o que é um engano. Novamente busco auxílio em Muecke:

<sup>321</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 60.

<sup>322</sup> MUECKE, D. C. Op. cit., p. 31.

<sup>323</sup> VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. Op. cit., p. 20, nota 6.

<sup>324</sup> Idem, ibidem, p. 20.

Para Cícero, “ironia” não tem os significados abusivos do vocábulo grego. Ele a usa ou como a figura de retórica ou como a “pretensão amável” totalmente admirável de um Sócrates, ironia como um hábito pervasivo do discurso. Quando, portanto, usamos o termo “ironia” no sentido de uma forma de Sócrates afirmar que tem grandes esperanças de aprender com seu interlocutor o que é santidade ou justiça, nosso conceito de ironia é romano e não grego, embora seja impossível supor que Platão não fosse tão apreciativo da qualidade ou do efeito de sua ironia quanto o era Cícero.<sup>325</sup>

Dando prosseguimento à história da teorização da figura em questão, e para isso fazendo um salto de muitos séculos, “é com Friedrich von Schlegel (1772-1829) que aparece o conceito romântico de ironia. (...) é ele o autor da concepção de arte que coloca a ironia como elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito”.<sup>326</sup> Com esse autor alemão nasce a concepção de ironia como linguagem, questão cabal para os românticos, interessados na busca da liberdade artística e, para tal, da quebra das regras artísticas clássicas.

Conforme Muecke: “Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível”.<sup>327</sup> Sobre essa questão, Brait cita Peter Szondi, que escreveu:

A matéria da ironia romântica é o homem isolado, tornado seu próprio objeto, e privado pela consciência do poder de agir. Ele aspira à unidade e à infinitude, e o mundo se lhe afigura cindido e finito. O que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão.<sup>328</sup>

Tratar da ironia acaba levando o assunto para um outro tópico com o qual pode ser relacionado, mas jamais confundido: o humor. A ironia “pode” ter um efeito cômico, no entanto não precisa necessariamente tê-lo. Tal quíproquó dá-se por se confundir o tom cômico, que ocasionalmente a ironia pode carregar, com a comicidade propriamente dita. Busco auxílio em Kierkegaard que, referindo-se às

<sup>325</sup> VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. Op. cit., p. 31 e 32.

<sup>326</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 26.

<sup>327</sup> VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. Op. cit., p. 39.

<sup>328</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 29.

maneiras de se utilizar a ironia, leciona: “A forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que contudo não é pensado seriamente. A outra forma, em que a gente brincando diz em tom de brincadeira algo que se pensa a sério, ocorre raramente”.<sup>329</sup>

Brait refere-se a Henri Bergson, que, classificando duas atitudes do falante, conceitua e distingue a ironia do humor:

Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade. (...) a transposição poderá ser feita em duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor.<sup>330</sup>

Nesse sentido, todo o livro *O evangelho segundo Jesus Cristo* pode ser considerado uma ironia. Saramago trabalha sua obra na primeira direção classificada por Bergson, ou seja, ele escreve a vida de Jesus de uma maneira nunca vista antes, como ele imagina que ela poderia ou “deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é”. Para isso, o narrador da obra, além de se apoiar na verossimilhança, tenta prová-la para o leitor, como na passagem citada a seguir, sem, contudo, perder a característica irônica que lhe é peculiar, que está claramente demonstrada no final do trecho:

Saíram pois os emissários, com José à frente, a indicar o caminho, e eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registrados para estorvar qualquer suspeita de fraude histórica que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que destes factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, por ventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas. Enunciados os nomes, provada a existência efectiva de personagens que os usaram, as dúvidas que restem perdem muito de sua força, embora não a legitimidade.<sup>331</sup>

<sup>329</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 216.

<sup>330</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 35.

<sup>331</sup> p. 39.

Essa idéia da obra inteira como ironia será retomada mais tarde, quando tratarei da paródia. Por enquanto, apenas serão analisadas algumas formas de como a ironia aparece no livro.

Brait, trabalhando em cima da teoria de Denise Jardon, escreve que “a ironia e a sátira” são “tipos de discursos cômicos” por “estarem de alguma maneira relacionados ao riso”.<sup>332</sup> Para ela, também é importante não esquecer que:

Considerando-se a ironia como um fenômeno discursivo que joga com a lógica dos contrários e que pode funcionar como um princípio de organização de um texto, é possível observar alguns mecanismos de construção textual cujo conjunto pode produzir efeitos irônicos e humorísticos.<sup>333</sup>

São inúmeros os casos em que, na obra, a ironia causa o riso ao leitor, mas cito apenas algumas passagens para exemplificar:

(...) se ela, afinal, está a mentir, não o poderá ele saber, mas ela, sim, saberá que mente e mentiu, e rir-se-á dele por baixo do manto, como há boas razões para crer que viu Eva de Adão, de modo mais disfarçado, claro está, pois nessa altura ainda não tinha um manto que a tapasse.<sup>334</sup>

(...) de mais a mais esses almocreves e condutores de camelos que são tão burros como as bestas com que andam, estando eles agravados, na comparação, por terem o divino dom da fala e elas não.<sup>335</sup>

E como de panos vem Maria servida e a faca com que se há-de cortar o cordão umbilical trá-la José no seu alforge, se Zelomi não preferir cortá-lo com os dentes (...).<sup>336</sup>

Jesus não queria, mas teve de render-se a argumentos que ganhavam mais poder persuasivo a cada pedra que caía perto.<sup>337</sup>

(...) quanto a ti, Judas de Iscariote, evita as figueiras, não tarda que te vás a enforcar numa por tuas próprias mãos (...).<sup>338</sup>

Deve ficar muito claro, aqui, e por isso repito, “o fato de que a ironia não é necessariamente cômica, ou ao menos engraçada para utilizar um termo mais

<sup>332</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 58.

<sup>333</sup> Idem, ibidem, p. 90.

<sup>334</sup> p. 36-37.

<sup>335</sup> p. 77.

<sup>336</sup> p. 81.

<sup>337</sup> p. 356.

<sup>338</sup> p. 435.

corriqueiro”.<sup>339</sup> Até porque algo que é engraçado para uma pessoa, não o é obrigatoriamente para outra; e a ironia, para ser completa, deve, é claro, ser entendida pelo leitor como uma ironia. Sobre isso, Brait traz à baila o nome do psicanalista alemão Sigmund Freud (1856-1939), que, atento ao assunto, em uma de suas tentativas de explicar o que é a figura em questão, escreveu: “a única técnica que caracteriza a ironia é a representação pelo contrário”.<sup>340</sup> Além disso, Freud:

(...) leva em conta não só o locutor e o processo instaurador da ironia, mas também o ouvinte, visualizando o conjunto a partir de uma perspectiva que envolve principalmente, mas não exclusivamente, aspectos produzidos pelo inconsciente. Para delinear uma definição do discurso irônico, procura demonstrar que o ironista diz o contrário do que quer sugerir, mas que insere na mensagem um sinal que, de certa forma, previne o interlocutor de suas intenções. Sugere, também, que o receptor da mensagem não só está pronto para decodificar o contrário do que é dito, como extrai seu prazer justamente do fato de a ironia lhe inspirar um esforço de contradição, de cuja inutilidade ele logo se dá conta.<sup>341</sup>

Freud destinou especial atenção à questão do receptor da ironia. É evidente que, para uma ironia ser completa, ela deve ser compreendida como tal. Uma ironia que não é entendida pelo ouvinte ou pelo leitor não se realiza. Para que a ironia complete-se, deve vir acompanhada de indícios claros de sua intenção, seja insinuações, tom de voz, contexto, ou mesmo o simples sorriso do qual escreveu José Saramago em outro grande romance seu, *O ano da morte de Ricardo Reis*: (...) “vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia, teve também de inventar o sorriso que lhe declarasse a intenção, alcançamento muito mais trabalhoso” (...).<sup>342</sup> Trago aqui a autoridade de Alvaro Valls para corroborar o que está acima:

<sup>339</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 58.

<sup>340</sup> FREUD, Sigmund *apud* BRAIT, Beth. Op. cit., p. 44.

<sup>341</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 44.

<sup>342</sup> SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 48.

Ora, se a ironia é uma atitude diante da vida, é também uma forma de comunicação. Toda comunicação exige pelo menos dois interlocutores, mais um assunto – tema ou conteúdo – a ser comunicado, e uma série de sinais que podem ser acenos, cartazes, placas de sinalização, caretas, expressões mímicas ou mesmo enunciados mais ou menos lógicos.<sup>343</sup>

Aquele que foi objeto de estudo de Valls por anos, Kierkegaard, já chamava a atenção para o receptor da ironia e para os sinais que acompanham-na em sua tão referida dissertação de 1841:

*A figura de linguagem irônica supera imediatamente a si mesma, na medida em que o orador pressupõe que os ouvintes o compreendem, e deste modo, através de uma negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno. Se às vezes ocorre que um tal discurso irônico vem a ser mal compreendido, isto não é culpa do falante, a não ser na medida que ele foi se meter com um padrão tão malicioso como a ironia, que tanto gosta de pregar peças aos seus amigos como a seus inimigos.*<sup>344</sup>

O momento talvez seja o mais adequado para trazer novamente à tona o nome de Hayden White e sua teoria dos tropos. Quanto ao receptor da ironia, o crítico também se manifestou:

O alvo do enunciado irônico é afirmar tacitamente a negação do que no nível literal é afirmado positivamente, ou o inverso. Pressupõe que o leitor ou ouvinte já conhece, ou é capaz de reconhecer, a absurdez da caracterização da coisa designada na metáfora, na metonímia ou na sinédoque usada para lhe dar forma. Assim, a expressão “Ele é todo coração” [exemplo de sinédoque utilizado por White] se torna irônica quando proferida num certo tom de voz ou num contexto em que a pessoa designada obviamente *não* possui as qualidades que lhe são atribuídas pelo uso dessa sinédoque.<sup>345</sup>

White trabalha com a teoria dos tropos, ou trópicos, do discurso, relacionada com o uso de figuras que modificam a compreensão literal da linguagem. Dos quatro tropos principais – a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia -, claro está que este trabalho irá se ater em especial ao último. Mas antes de qualquer coisa a mais, a etimologia e a conceitualização da palavra “tropos” são fundamentais para o entendimento do assunto:

<sup>343</sup> VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. Op. cit., p. 21.

<sup>344</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 216.

<sup>345</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., 1992, p. 51.

A palavra *trópico*, de tropo, deriva de *tropikos*, *tropos*, que no grego clássico significa “mudança de direção”, “desvio”, e na *koiné* “modo” ou “maneira”. Ingressa nas línguas indo-européias por meio de *tropus*, que em latim clássico significava “metáfora” ou “figura de linguagem”, e no latim tardio, em especial quando aplicada à teoria da música, “tom” ou “compasso”. Todos esses sentidos, sedimentados na palavra *trope*, do inglês antigo, expressam a força do conceito expresso no inglês moderno pelo termo *style*, um conceito particularmente apropriado para o exame daquela forma de composição verbal que, a fim de diferenciá-la, de um lado, da demonstração lógica e, de outro, da pura ficção, chamamos pelo nome de *discurso*.

Para retóricos, gramáticos e teóricos, os tropos são desvios do uso literal, convencional ou “próprio” da linguagem, guinadas na locução que não são sancionadas pelo costume ou pela lógica. Os tropos geram figuras de linguagem ou pensamento mediante a variação do que “normalmente” se espera deles e por via das associações que estabelecem entre conceitos que habitualmente se supõem estarem ou não relacionados de maneiras diferentes da sugerida no tropo utilizado.<sup>346</sup>

Lembrando-se dos capítulos desta dissertação destinados à relação entre História e literatura e também ao estudo da mimese, sabe-se que diferentes autores utilizam diferentes estilos para narrar um mesmo fato. Essas formas distintas de narrar se dão pelo uso de diferentes tropos. É interessante ver agora como White faz essa associação:

É possível mostrar que todo texto mimético deixou alguma coisa fora da descrição do seu objeto ou lhe acrescentou algo que não é essencial àquilo que algum leitor, com maior ou menor autoridade, considerará uma descrição adequada. Numa análise literária, é possível mostrar que toda mimese se apresenta deformada e pode, portanto, servir de ensejo para uma outra descrição do mesmo fenômeno, uma descrição que se apresenta mais realista, mais “fiel aos fatos”.<sup>347</sup>

White dedica especial atenção ao uso da linguagem figurativa feito por vários historiadores, filósofos e teóricos, entretanto, na verdade, vê como inevitável a qualquer escritor a utilização dos tropos, como se observa na asseveração abaixo:

Não há, evidentemente, como escapar ao poder determinante do uso da linguagem figurativa. As figuras de linguagem são a própria medula do estilo individual do historiador. Removam-nas do discurso e destruirão grande parte do seu impacto com “explicação” na forma de uma descrição “idiográfica”.

<sup>346</sup> WHITE, Hayden. Op. cit., 1994, p. 14.

<sup>347</sup> Idem, ibidem, p. 15.

Entrando em novo contraste, da mesma forma que não se pode confundir ironia com humor, também não se pode fazê-lo com a mentira. A extremamente elucidativa citação do especialista Muecke auxiliará na diferenciação dos dois conceitos:

Certos logros, como mentiras, embustes, hipocrisia, mentiras convencionais e equívocos, que pretendem transmitir uma verdade mas não o fazem, também podem ser considerados contrastes de aparência e realidade. Mas, como não são considerados ironia, é evidente que a ironia tem algum outro elemento ou elementos além deste contraste. Que a ironia e o logro são vizinhos próximos está claro a partir do termo latino que designa a ironia: *dissimulatio* (bem como *ironia*). Em Teofastro, tanto o *Eiron* como o *Alazon* eram dissimuladores, um escondendo-se por trás de máscaras evasivas, esquivas, autodepreciativas, o outro por trás de uma fachada de elogios. Mas o ironista moderno, quer desempenhe um papel eirônico quer um alazônico, dissimula ou, antes, finge, não para ser acreditado mas, como se disse, para ser entendido. Nos logros existe uma aparência que é mostrada e uma realidade que é sonogada, mas na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; é “sonogado” apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente apreensível.<sup>348</sup>

Kierkegaard já havia se manifestado sobre a possibilidade de se confundir a ironia com a dissimulação devido a questões de tradução inadequada:

Na medida em que a ironia faz valer a relação de oposição em todas as suas diferentes nuances, poderia parecer que a ironia se identifica com a *dissimulação*. Em geral se costuma, por questão de brevidade, traduzir ironia por dissimulação ou fingimento. Mas dissimulação denota mais o ato objetivo que leva a cabo o desacordo entre essência e fenômeno; ironia denota, além disso, o gozo subjetivo, na medida em que na ironia o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer do irônico que ele se libera.<sup>349</sup>

Em resumo, deve-se sempre levar em conta que a ironia é dizer algo querendo dizer o contrário, enquanto a mentira é dizer o contrário querendo justamente fazer isso. Ou, utilizando termos do próprio Kierkegaard, na ironia o fenômeno é o contrário da essência, enquanto que, na dissimulação, fenômeno e essência estão em desacordo, mas confundem-se numa mesma intenção.

<sup>348</sup> MUECKE, D. C. Op. cit., p. 54.

<sup>349</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 222.

É interessante trazer a lume outra questão relacionada à ironia: sua relação com a paródia sacra feita na Idade Média, assunto que será posteriormente tratado com ênfase nas teorias de Bakhtin sobre a carnavalização. Relação feita, como escreve Kierkegaard, através da liberdade que é imanente à ironia e que proporciona sempre “a possibilidade de um início”. Conforme o filósofo:

A Igreja Católica romana tomou consciência disto em alguns pontos determinados, e por isso tinha o hábito, na Idade Média, de se elevar em certas épocas do ano acima de sua própria realidade absoluta e tomar-se a si mesma de maneira irônica, como por exemplo na Festa do Burro, na Festa dos Foliões, nas Brincadeiras Pascais etc.<sup>350</sup>

Tratar da paródia como atitude leva, automaticamente, a se pensar também na paródia como forma de relações entre textos. Brait também chama a atenção para a ironia que se encontra por trás das relações de intertextualidade que a obra mantém. Cito a autora, para uma melhor compreensão:

Se os discursos literários irônicos demonstram uma força de ruptura com estilos anteriores, utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as formas esgotadas, outros discursos podem também utilizar os mesmos mecanismos como forma de argumentação indireta contra algum alvo. A intertextualidade, que pode ser uma das denominações para algumas formas de discurso reportado, assume nesses discursos uma função crítica, quer para estabelecer um perfil da vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar pólos de abertura.<sup>351</sup>

Referir-se à relação entre ironia e paródia remete à teórica canadense Linda Hutcheon, que também dedica atenção especial à figura em questão, até porque essa é uma das grandes características de seu objeto de análise: o pós-modernismo, extremamente contraditório devido à sua natureza irônica que lhe permite fazer reavaliações críticas, e não nostálgicas, do passado: “a inclusão da ironia e do jogo *jamais* implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista”.<sup>352</sup> Muito pelo contrário, é através da ironia e da

<sup>350</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 220.

<sup>351</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 57.

<sup>352</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 48.

paródia que o pós-modernismo consegue conciliar o diálogo entre o presente e o passado reavaliado. Nas palavras de Hutcheon:

Muitos dos adversários do pós-modernismo consideram a ironia como sendo fundamentalmente contrária à seriedade, mas isso é um equívoco e uma interpretação errônea sobre a força crítica da dupla expressão. Conforme Umberto Eco disse a respeito de sua própria metaficção historiográfica e de sua teorização semiótica, o “jogo da ironia” está intrinsecamente envolvido na seriedade do objeto e do tema. Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que já foi dito precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica.<sup>353</sup>

O pós-modernismo mantém uma relação vital com os discursos das minorias, dos ex-cêntricos, aqueles que estão fora do centro, que estão à margem das ideologias dominantes. Devido a isso que Hutcheon defende a bandeira de que talvez o lema do pós-moderno deva ser “Vivam as Margens!”.<sup>354</sup> Com referência a tal tópico, leciona a autora:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizadora, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termo de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido.<sup>355</sup>

Hutcheon afirma que as contribuições narrativas das mulheres e dos negros, apenas como exemplo, estão entre as mais “contestadoras e radicais”, pois “a utilização dada à paródia pelas mulheres e pelos artistas afro-americanos com o objetivo de desafiar a tradição branca masculina a partir de seu próprio interior, de empregar a ironia para comprometer e também para criticar, é visivelmente paradoxal e pós-modernista”.<sup>356</sup>

<sup>353</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 62.

<sup>354</sup> Idem, ibidem, p. 103.

<sup>355</sup> Idem, ibidem, p. 29.

<sup>356</sup> Idem, ibidem, p. 35.

Nesse sentido, outra grande forma de ironia usada por Saramago, em sua obra, é utilizar o narrador para tecer comentários extremamente machistas que, na verdade, querem dizer exatamente o oposto. Devido ao forte sistema patriarcal judaico da época em que Jesus viveu, os homens davam pouca (para não dizer nenhuma) atenção maior do que a necessária às mulheres. A própria Maria, mãe de Jesus, numa passagem na qual está sendo interrogada por sacerdotes, utiliza-se da ironia ao responder: (...) “Sou mulher, não sei explicar” (...).<sup>357</sup> Além dessa, encontra-se na obra outros trechos que representam isso muito bem essa ginecofobia:

Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulher se espera que seja sempre a voz (...).<sup>358</sup>

(...) para José, como para qualquer varão daqueles tempos e lugares, era doutrina muito pertinente a que definia o mais sábio dos homens como aquele que melhor saiba pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas. Falar-lhes pouco e ouvi-las ainda menos é a divisa de todo homem prudente que não tenha esquecido os avisos do rabi Josephat Ben Yohanán, palavras sábias entre as que mais o sejam, À hora da morte se hão-de pedir contas ao varão por cada palavra desnecessária que tiver tido com sua mulher.<sup>359</sup>

Em verdade, em verdade vos digo, não há limites para a malícia das mulheres, sobretudo as mais inocentes.<sup>360</sup>

(...) mas já se sabe que onde cantarem galos não hão-de as galinhas piar, quando muito cacarejarem se puserem ovo (...).<sup>361</sup>

(...) que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela (...).<sup>362</sup>

Maria não respondeu nem tinha que responder, estava ali apenas para ouvir, e já era muito favor o que o marido lhe fazia.<sup>363</sup>

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 (...).<sup>364</sup>

---

<sup>357</sup> p. 34.

<sup>358</sup> p. 27.

<sup>359</sup> p. 35-36.

<sup>360</sup> p. 39.

<sup>361</sup> p. 55.

<sup>362</sup> p. 57.

<sup>363</sup> p. 92.

<sup>364</sup> p. 101.

(...) com o que novamente ficaria demonstrada a fraqueza natural das mulheres e as suas viciosas e adquiridas facilitações quando sujeitas ao assalto de qualquer anjo caído.<sup>365</sup>

(...) 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, que tem cada qual a sua (...).<sup>366</sup>

(...) era por esta maneira que Maria ia tomando conhecimento do que não podia perguntar, trata-se de um método antigo das mulheres, aperfeiçoado em séculos e milénios de prática, quando não as autorizam a averiguar por sua conta põem-se a ouvir, e em pouco tempo sabem tudo, chegando até, o que é o cúmulo da sabedoria, a separar o falso do verdadeiro.<sup>367</sup>

(...) atrás deles iam as mulheres, da maior parte das quais não chegamos a saber os nomes, na verdade, tanto faz, quase todas estas são Marias, e mesmo as que o não forem darão por esse nome, dizemos mulher, dizemos Maria, e elas olham e vêm servir-nos.<sup>368</sup>

Citações como essas poderiam ser classificadas como uma atitude machista do narrador. No entanto, a leitura da obra no todo mostrará que, além desses, existem outros comentários que mostram uma idéia oposta, tais como:

Ao contrário de José, seu marido, Maria não é piedosa nem justa, porém não é sua a culpa dessas mazelas morais, a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino.<sup>369</sup>

Em verdade, em verdade vos digo que muitas coisas neste mundo poderiam saber-se antes de acontecerem outras que dela são fruto, se, um com o outro, fosse costume falarem marido e mulher como marido e mulher.<sup>370</sup>

E se Maria, como boa e digna esposa, não deixara de preocupar-se com o seu marido, o mais importante de tudo para ela era ver o filho vivo e são, sinal de que a culpa não fora assim tão grande (...).<sup>371</sup>

(...) não que Chua tivesse deixado de chorar, a questão é que as mulheres aprenderam com a dura experiência a engolir as lágrimas, por isso é que dizemos, Tanto choram como riem, e não é verdade, em geral estão a chorar para dentro.<sup>372</sup>

---

<sup>365</sup> p. 126.

<sup>366</sup> p. 132.

<sup>367</sup> p. 133.

<sup>368</sup> p. 400.

<sup>369</sup> p. 31.

<sup>370</sup> p. 71-72.

<sup>371</sup> p. 133.

<sup>372</sup> p. 148.

(...) e ele não precisou dizer-lhe, Senta-te comigo, porque desde o primeiro dia, na casa fechada, este homem e esta mulher tinham dividido e multiplicado entre si os sentimentos e os gestos, os espaços e as sensações, sem excessivos respeitos de regra, norma ou lei.<sup>373</sup>

Como se vê, por trás dos comentários machistas, existe uma dose muito sutil de crítica a tal comportamento. Lidos separadamente, a ironia poderia passar despercebida ao leitor desavisado. Contudo, não se pode esquecer que “é um erro compreender o sentido literal da frase como sendo inteiramente independente do contexto”.<sup>374</sup>

A leitura d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* deixa claro que as grandes lições são transmitidas pelas mulheres. Jesus é o protagonista e José tem um papel importantíssimo na obra; no entanto, Maria, a mãe, é quem, por trás de seu silêncio, de sua sutileza e de sua ponderação, faz o leitor refletir sobre os grandes problemas enfrentados pelos dois personagens. E, claro, Maria de Magdala, aquela que ensina a Jesus não somente os mistérios do amor, mas também da vida, misturando os dois a cada nova lição. Inúmeras passagens poderiam ser aqui citadas, porém creio que as seguintes bastam para exemplificar tal idéia:

(...) (José) pronunciou aquela sobre todas terrível bênção, aos homens reservada, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher. Ora, a estas alturas, Deus já nem no pátio devia estar, pois não tremeram as paredes da casa, não desabaram, nem a terra se abriu. Apenas, pela primeira vez se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade (...).<sup>375</sup>

José tinha-lhe dito, Partimos logo depois de irmos ao Templo, que já me tardam Nazaré e os fregueses que lá deixei, e ela, suavemente, para não parecer que o corrigia, Mas não podemos ir-nos daqui sem agradecer à dona da gruta e à escrava que me assistiu, que quase todos os dias cá vem, a saber como está o menino. José não respondeu, nunca confessaria que não se lembrara de um gesto tão elementar, a prova estava em que a sua primeira intenção fora levar o burro já carregado, pô-lo a guardar durante o tempo dos ritos, e ala para Nazaré, sem perder tempo com agradecimentos e adeuses. Maria tinha razão, seria uma grosseria ir-se dali sem uma palavra, mas a verdade, se em todas as coisas a pobrezinha

---

<sup>373</sup> p. 290.

<sup>374</sup> BRAIT, Beth. Op. cit., p. 77.

<sup>375</sup> p. 27.

prevalecesse, obrigá-lo-ia a confessar que em matéria de boa educação estava bastante falto. Durante uma hora, por causa de seu próprio erro, andou irritado com a mulher, sentimento que habitualmente lhe servia para abafar recriminações da consciência.<sup>376</sup>

Assim, analisada dentro da leitura geral da obra, nota-se uma ironia tão forte que, se não se pode chamá-la de feminista, pode-se dizer que, pelo menos, vai ao encontro das preocupações pós-modernas com os excluídos, os ex-cêntricos. Atitude essa que demonstra o quanto a literatura de Saramago tem um caráter social desenvolvido através do uso da ironia que conduz seu leitor à reflexão das ideologias impostas. O passado, bem à moda pós-modernista, não é visto nostalgicamente, mas, sim, de forma crítica e revisada. Diz Hutcheon: “Quem está no poder controla a história. Entretanto, os marginais e os ex-cêntricos podem contestar esse poder, mesmo que continuem a ser por eles alimentados”.<sup>377</sup> Saramago faz sua parte, permite que o silêncio seja quebrado por aqueles que ainda não tiveram chance de falar. Levantar a problematização talvez seja o primeiro passo para uma mudança.

Adentrando em outro questionamento, D. C. Muecke ainda aponta a participação do teórico canadense Northrop Frye (1912-1991) e suas idéias sobre a ironia desenvolvidas em seu clássico *Anatomia da Crítica* (1957). Cito, no intuito de não correr o risco de perder algo significativo, tanto do comentário de Frye como da análise de Muecke:

Distinguindo os diferentes tipos de heróis na ficção, escreve Northrop Frye: “Se for inferior em poder e inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos o senso de olhar de cima uma cena de dependência, frustração ou absurdidade, o herói pertence ao mundo irônico”. Deste ponto de vista, o ironista puro ou arquetípico é Deus – “Aquele que mora nos céus se ri: o Senhor os coloca em ridículo” (Salmos 2:4). Ele é o ironista *par excellence*, porque é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto, infinito e livre. A vítima arquetípica da ironia é, *per contra*, o homem, considerado pego em armadilha e submerso no tempo e na matéria, cego, contingente e limitado e

---

<sup>376</sup> p. 94-95.

<sup>377</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 250.

sem liberdade – e confiantemente inconsciente de que é esse o seu dilema.<sup>378</sup>

Os comentários acima de Frye e de Muecke enquadram-se perfeitamente n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Nele, Deus é o perfeito ironista por saber o tempo inteiro que seus desejos serão realizados da maneira que quer. Mais do que nunca, ali, o Senhor coloca os homens “em ridículo”, pois esses não passam de peças de um jogo seu, títeres num mundo determinado por suas vontades. E mesmo Jesus, seu filho, a vítima maior dessa ironia divina, pois, crendo-se possível de inverter o plano de seu pai, não entende que, inconscientemente, é claro, apenas caminha para concretizá-lo.

Não é à toa que Jesus, muito antes de morrer, logo ao sair de casa quando ainda era um adolescente, dá-se conta da “ofuscante evidência de ser o homem um simples brinquedo nas mãos de Deus, eternamente sujeito a só fazer o que a Deus aprovar, quer quando julga obedecer-lhe em tudo, quer quando em tudo supõe contrariá-lo”.<sup>379</sup> Ele nem imaginava ainda o quanto lutaria no futuro para que estivesse enganado.

Tal idéia lembra uma citação de Hegel que se encaixa perfeitamente aqui: “Deus deixa os homens fazer o que quiserem com suas paixões e interesses particulares; mas o resultado é a realização – não de seus planos, mas de Seu plano”.<sup>380</sup> Apenas como observação, o protestante Hegel “considerara ironia o progresso dialético da história”.<sup>381</sup> Falar da ironia, para Hegel, significa falar dela como dialética.

<sup>378</sup> MUECKE, D. C. Op. cit., p. 68.

<sup>379</sup> p. 220.

<sup>380</sup> HEGEL, Georg *apud* MUECKE, D. C. Op. cit., p. 47.

<sup>381</sup> MUECKE, D. C. Op. cit., p. 45.

Mas, fazendo um breve retorno à teoria de Northrop Frye, há a possibilidade de uma outra idéia ser desenvolvida neste ponto: a de que Deus aqui também é vítima da ironia de alguém maior do que Ele na obra: o narrador. Esse, sim, é totalmente livre, ilimitado e onisciente e, portanto, o ironista arquetípico. E Deus, junto com os homens, não passaria de mais uma de suas vítimas, caminhando ao lado dos outros ao encontro do que ele quer: recontar a história de Jesus.

O crítico francês Paul Ricoeur também analisa as teorias de Frye. Nas palavras de Ricoeur, a ironia está “implicitamente presente em qualquer *muthos*, mas só se torna um ‘modo distinto’ devido ao declínio do mito sagrado”.<sup>382</sup> *Muthos*, conforme o autor leciona, “é a imitação de uma ação una e completa. Ora uma ação é una e completa se tem um começo, um meio e um fim, isto é, se o começo introduz o meio, se o meio – peripécia e reconhecimento – conduz ao fim e se o fim conclui o meio”.<sup>383</sup> Não se pode esquecer que, para Frye, “a ironia, de uma maneira ou de outra, reconduz ao mito”.<sup>384</sup>

Esses comentários, quando relacionados a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, fazem total sentido, pois, apesar da obra começar pela descrição de um quadro que retrata o final da história, mais do que qualquer outra forma, é a perfeita introdução do meio. O começo do livro, apesar de não respeitar a cronologia, localiza o seu leitor, informa-o do que será narrado e o prepara para em seguida encontrar um novo começo, esse, sim, cronológico. O desenrolar da narrativa conduz realmente ao fim que todos já sabem qual é; e o fim realmente se mostra a conclusão do meio e do começo – que nada mais é do que o próprio fim. O jogo

---

<sup>382</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo II, p. 30.

<sup>383</sup> Idem, ibidem, p. 34.

<sup>384</sup> Idem, ibidem, p. 30.

irônico do narrador que começa pelo fim contando a “arquiconhecida” história de Jesus acaba reconduzindo seu leitor à história que todos conhecem: o Filho de Deus pregado à cruz. Independente de, aqui, esse f(F)ilho de Deus ser também um simples homem que luta contra seu destino sem conseguir vencer. Ele morre na cruz. É a volta ao mito inicial. Ao gosto de Frye, a ironia acaba reconduzindo ao mito.

São incontáveis as passagens da obra em que o narrador, utilizando-se da ironia, faz comentários que parecem não ter nenhum significado maior, e que, no entanto, escondem uma forte intenção que faz sentido para o leitor que tem algum conhecimento prévio da *Bíblia*. É um jogo feito pelo narrador com o leitor: um jogo irônico extremamente arriscado, tendo em vista que a ironia só se completa quando entendida, e, nesse romance, ela só pode ser compreendida pelo leitor que conseguir captar as relações entre a história que está lendo e a História que ele já conhece, como se pode ver:

(...) (Maria está) a apanhar gravetos de lenha e a rapar restolhos, levando por acrescento um cesto com que recolherá as bostas secas do gado, e também esses cardos e espinhosas que abundam nas declivosas alturas de Nazaré, do melhor que Deus foi capaz de inventar para acender um lume e entrançar uma coroa.<sup>385</sup>

Desde o sítio onde a estrada, poucos estádios depois de Jerusalém se bifurcava, um para Berchava, este para Belém (...).<sup>386</sup>

(...) são promessas que não enchem a barriga, embora este povo ande a viver delas desde que nasceu.<sup>387</sup>

<sup>385</sup> p. 30-31. “entrançar uma coroa”: Os soldados de Pilatos ultrajam Jesus colocando-lhe uma coroa de espinhos, já que ele havia dito ser o Rei dos Judeus. (MATEUS 27: 29), (MARCOS 15: 17), (JOÃO 19:2).

<sup>386</sup> p. 78-79. “estádios”: o leitor poderia crer tratar-se de uma expressão deslocada no tempo se considerar o termo no sentido de “campo de esportes”. Porém, “estádio”, aqui e na *Bíblia*, significa uma antiga medida itinerária equivalente a 41,25 metros. (LUCAS 24: 13).

<sup>387</sup> p. 90. Conforme a tradição, há aproximadamente quatro mil anos, Abraão e seus familiares saíram de Ur e dirigiram-se a Canaã, também chamada Palestina. Fizeram isso devido a uma promessa de Deus: “O Senhor disse a Abraão: ‘Deixa tua terra, tua família e a casa de teu pai e vai para a terra que eu te mostrar. Farei de ti uma grande nação; eu te abençoarei e exaltarei o teu nome, e tu serás uma fonte de bênçãos. Abençoarei aqueles que te abençoarem, e amaldiçoarei aqueles que te amaldiçoarem; todas as famílias da terra serão benditas em ti’”. (GÊNESIS 12: 1-3). Com base nessa promessa, surge a nação dos hebreus; é assim que esse povo nasce.

(...) que não é por ser esta terra, sobre todas, a preferida de Deus, que acabaram os ladrões nela (...).<sup>388</sup>

(...) Tu, que és um anjo, perdoa-lhe. Disse o anjo, Não sou um anjo de perdões.<sup>389</sup>

(...) se o filho de José viver e prosperar, não tenhamos dúvidas de que lhe chamarão, simplesmente, Jesus de Nazaré, ou Jesus Nazareno, ou até, mais simplesmente ainda, pois nunca se sabe aonde pode chegar a identidade duma pessoa com o lugar onde nasceu ou, neste caso, onde se fez homem ou mulher, Nazareno.<sup>390</sup>

(Jesus) de Jerusalém partirá mais pecador do que quando cá entrou, já não lhe bastavam as faltas antigas, agora caiu em mais esta, o dia chegará, porque Deus não esquece, em que terá de pagar por todas elas.<sup>391</sup>

(Madalena:) Se me procurares, aqui me encontrarás, (Jesus:) O meu desejo será encontrar-te sempre, Encontrar-me-ias mesmo depois de morreres, Queres dizer que vou morrer antes de ti, Sou mais velha, de certeza morrerei primeiro, mas, se acontecesse morreres tu antes de mim, eu continuaria a viver, só para que me pudesses encontrar (...).<sup>392</sup>

(...) Dizes apenas que o teu filho Jesus voltou de viagem, e que não há riqueza maior que o regresso do filho pródigo.<sup>393</sup>

(...) esta gente, sempre que quer falar de assuntos sigilosos, vai para o deserto, onde, calhando, até pode encontrar Deus.<sup>394</sup>

<sup>388</sup> p. 91. Deus afirma a Abraão ser seu protetor, logo de todos os hebreus. (GÊNESIS 15: 1).

<sup>389</sup> p. 116. A tradição popular considera Lúcifer o primeiro anjo, caído dos céus por ter tentado se igualar a Deus: “Então! caíste dos céus, / astro brilhante, filho da aurora! / Então! foste abatido por terra, / tu que prostravas as nações! / Tu dizias: ‘Escalarei os céus / e erigirei meu trono acima das estrelas. / Assentar-me-ei no monte da assembléia, / no extremo norte’”. (ISAÍAS 14: 12-13). O nome *Lucifer* vem do latim *Lucifer*, que significa “o que trás a luz”, numa referência à estrela da manhã, Vênus, daí ser chamado “astro brilhante, filho da aurora” em Isaías. Em APOCALIPSE 12: 9, lê-se: “Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra, e com ele os seus anjos”.

<sup>390</sup> p. 140-141. Apesar de, segundo a tradição, Jesus ter nascido em Belém, o título que se difundiu com ele foi “Nazareno”, ou “de Nazaré”.

<sup>391</sup> p. 250. Consoante a tradição, Jesus morreu sem pecados, porém para pagar os pecados dos outros. Em Mateus 26: 27-28, lê-se na narração da “Ceia”: “Tomou depois o cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: ‘Bebei dele todos, porque isto é meu sangue, o sangue da Nova Aliança, derramado por muitos homens em remissão dos pecados’”.

<sup>392</sup> p. 289. No Evangelho de Marcos, é afirmado que Madalena foi a primeira pessoa a quem Jesus apareceu depois de ressucitar (MARCOS 16: 9). Outros dois Evangelistas concordam com ele: MATEUS 28: 9 e JOÃO 20: 14. Segundo Lucas, Jesus aparece primeiro a dois discípulos na cidade de Emaús, não fazendo nenhuma referência a Madalena.

<sup>393</sup> Uma dupla ironia: Jesus refere-se a si como o “filho pródigo”. Na verdade, esse é o nome de uma parábola que Jesus conta para seus discípulos em Lucas 15: 11-32. O Jesus de Saramago não conta parábolas, no máximo, como aqui, faz referências indiretas a elas. Além disso, o personagem da parábola sai da casa paterna e gasta todo seu dinheiro, daí o adjetivo “pródigo”. Jesus, n’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, sai de casa sem dinheiro e, pelo contrário, volta com ele.

<sup>394</sup> p. 340. “o deserto, onde calhando até pode encontrar Deus”: Em passagens do Antigo Testamento, Deus aparece a alguns homens no deserto, como Abraão (GÊNESIS 22) e Moisés (ÊXODO 3).

Há momentos, também, em que o narrador da obra trabalha a linguagem de forma irônica e, assim, constrói frases em que o sentido duplo desenvolve-se através não só de um conhecimento prévio da história por parte do leitor, mas também de sua atenção para a maneira como as palavras são utilizadas na construção da frase.

Cito dois exemplos:

(...) disse o mendigo, com poderosíssima voz, que até nisto o pobre de Cristo tinha mudado (...).<sup>395</sup>

(...) é Maria quem tudo vai olhando em redor, curiosa, com o queixinho levantado de compreensível orgulho, pois leva ali o seu primogênito, ela, uma fraca mulher, mas muito capaz, como se vê, de dar filhos a Deus e a seu marido.<sup>396</sup>

(...) que o seu nome também é Maria, coincidência, em si mesma, de mínima importância, uma vez que são muitas as Marias na terra, e mais não-de vir a ser se a moda pega (...).<sup>397</sup>

As relações estabelecidas entre *O evangelho segundo Jesus Cristo* e os Evangelhos bíblicos são, como se já se pode observar, inúmeras. Perceber essas ligações torna a leitura ainda mais interessante, pois, assim, o leitor participa ativamente da mesma e capta outras ironias que passam despercebidas por aqueles que não fazem as associações com esses textos anteriores.

Para concluir a questão da ironia, ficam aqui as belíssimas palavras com as quais Kierkegaard quase fecha sua dissertação de 1841:

E assim como os homens da ciência afirmam que não é possível uma verdadeira ciência sem a dúvida, assim também se pode, com inteira razão, afirmar que nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia. Quando, pois, a ironia acabou de ser dominada, ela executa um movimento

<sup>395</sup> p. 33. Dupla ironia do narrador. Primeiro porque chama o mendigo, que depois aparece como Pastor (mas, na verdade, é o Diabo), de “pobre de Cristo”. Segundo, porque Jesus é quem será chamado de Cristo. Conforme explica José Dacanal, “*Christos* em grego é a tradução do termo hebraico/aramaico *Machiah/Mechiah*, que significa *Ungido*, isto é, o Rei de Israel – que na tradição da monarquia israelita era ungido, como representante de Javé perante o *povo eleito*, com óleo de oliva antes de ser entronizado, isto é, antes de ser coroado rei”. (DACANAL, J. H. **Eu encontrei Jesus: Viagem às origens do Ocidente**. Porto Alegre: Leitura XXI/EST, 2004, p. 69-70).

<sup>396</sup> p. 96. “dar filhos a Deus e a seu marido”: expressão de duplo sentido devido à partenidade divina e humana de Jesus.

<sup>397</sup> p. 330. Jogo do narrador, pois é claro que o nome Maria se difundiu com a expansão do Cristianismo.

que é o oposto daquele em que ela manifesta sua vida indomada. A *ironia limita, finitiza, restringe*, e com isso confere *verdade, realidade, conteúdo*; ela *disciplina e pune*, e com isso dá *sustentação e consistência*. A ironia é um disciplinador (*Tugtemester*, pedagogo), que só é temido por quem não o conhece. Quem simplesmente não compreende a ironia, quem não tem ouvidos para seus sussurros, carece *eo ipso* daquilo que se poderia chamar o *início absoluto da vida pessoal*, carece daquilo que em certos momentos é indispensável para a vida pessoal, carece do banho de renovação e de rejuvenescimento, do banho de purificação, que salva a alma de ter a sua vida na finitude, mesmo que viva aí com força e energia; ele não conhece o frescor e a força que se encontram quando, sentindo o ar pesado demais, nos despimos e nos atiramos ao mar da ironia, naturalmente não para aí permanecermos, mas para tornarmos a nos vestir saudáveis e alegres e leves.<sup>398</sup>

Saramago, com certeza, tem o domínio da ironia. Talvez por isso, a leitura de suas obras seja perfeitamente adequada à metáfora última de Kierkegaard.

---

<sup>398</sup> KIERKEGAARD, Søren Aabye. Op. cit., p. 277.

## 5 DAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO E AS OBRAS QUE EXPLÍCITA E IMPLICITAMENTE A COMPÕEM

*Ele brincou com os homens e com os deuses celestes de tal maneira que nem os homens nem os deuses se ofenderam com isso.*

Etiénne Pasquier

Apenas à guisa de introdução da questão da intertextualidade, creio ser essencial ter em mente o que Julia Kristeva escreveu a respeito do assunto, ou seja, que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética, se lê, pelo menos, como dupla”.<sup>399</sup> Para o teórico Laurent Jenny, a intertextualidade “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operando por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.<sup>400</sup>

Dessa maneira, fica mais do que claro que a obra de Saramago, assim como qualquer outra, mantém relações com outros textos, de outros autores. Tentarei, agora, apontar alguns dos textos com os quais ocorrem essas relações e, também, qual o tipo de relação intertextual mantida entre eles.

O título da obra, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, remete aos Evangelhos do *Novo Testamento* que constam na *Bíblia Sagrada*, respectivamente, na seguinte

---

<sup>399</sup> KRISTEVA, Julia *apud* CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1992, p. 50.

<sup>400</sup> JENNY, Laurent *apud* CARVALHAL, Tânia Franco. Op. cit., p. 51.

ordem: *Evangelho Segundo São Mateus, Evangelho Segundo São Marcos, Evangelho Segundo São Lucas, Evangelho Segundo São João.*

O termo “evangelho” vem do grego *euaggelion*, (pronuncia-se euanguéliion) cuja tradução é “boa nova”. Conforme José Hildebrando Dacanal, a palavra:

(...) significa, originalmente, *boa notícia, alegre mensagem, alegre proclamação* etc. e era utilizada em casos como o “*euaggelion* da vitória dos gregos em Platéia”, o “*euaggelion* do nascimento de Augusto” etc. Portanto, quando, no início da obra (1,1), Marcos escreve “*Arche tou euaggelion tou Jesou Christou*”, a tradução correta é: “Início da boa notícia / da alegre mensagem / da alegre proclamação de/sobre Jesus Cristo. Foi apenas a partir de 150/200 d.C. que a palavra *euaggelion* passou a ter o sentido que tem hoje no cristianismo: obra que fala sobre a vida, a mensagem e as ações de Jesus de Nazaré.”<sup>401</sup>

Como se vê, com o passar do tempo, o termo “evangelho” acabou por perder seu caráter original, passando a designar um gênero literário específico que se refere exclusivamente à vida e às lições de um personagem principal que é sempre o mesmo: Jesus. Segundo o professor Urbano Zilles, “A forma literária dos *livros-evangelhos* é um fenômeno singular na literatura antiga, limitado ao mundo cristão. Teve sua origem nas exigências específicas da pregação e do culto. Trata-se, no aspecto global, de uma criação cristã”.<sup>402</sup>

Nos séculos I e II, quando o Cristianismo começou a formar-se, os seguidores de Jesus tomaram para si a tarefa de propagar a mensagem de seu mestre pelo mundo. Daí o nome de evangelizadores, pois levavam o evangelho, a mensagem. Assim, os milagres, a vida, as lições de Jesus que eram transmitidas inicialmente de forma oral, acabaram sendo transcritas e formaram um conjunto de textos.

<sup>401</sup> DACANAL, José Hildebrando. **Eu encontrei Jesus: Viagem às origens do Ocidente.** Porto Alegre: EST/Leitura XXI, 2004, p. 42.

<sup>402</sup> ZILLES, Urbano. **Evangelhos Apócrifos.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 162.

Numa cidade onde hoje é a Turquia, no ano 325, ocorreu o Concílio de Nicéia, o primeiro encontro dos líderes da Igreja convocados pelo imperador romano Constantino. Nessa reunião, entre outros assuntos, definiu-se que os Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João eram realmente inspirados pelo Espírito Santo e, portanto, seriam inseridos no cânone bíblico, enquanto que os muitos evangelhos restantes, por não serem confiavelmente inspirados, não fariam parte da tradição.

A autoria dos quatro Evangelhos canônicos é motivo de debate até hoje. No intuito de ser o mais imparcial possível, apresentarei tanto as versões que colocam os Evangelhos como tendo sido escritos pelos apóstolos que lhes dão nome como também a conclusão a que chegaram estudiosos através da análise dos textos e da História.

O Evangelho de Mateus foi, segundo se acreditou por algum tempo, escrito em língua hebraica, mas esse testemunho “tem sido rejeitado freqüentemente, visto não ter aparecido nenhum vestígio dum original hebraico e a linguagem do Evangelho não dar vestígios de ter sido uma tradução grega”.<sup>403</sup> A data em que foi escrito o *Evangelho Segundo São Mateus* também é motivo de dúvida para os estudiosos, como se vê:

Não se conhece a data exata em que foi escrito este Evangelho. Apenas se pode dizer que é pouco provável que tenha sido escrito antes da primeira dispersão dos cristãos de Jerusalém (ATOS 8: 4), visto que a Igreja de Jerusalém não teria necessidade de um evangelho escrito, pois os apóstolos estavam lá presentes em pessoa, para responderem a todas as perguntas e ministrarem ensino seguro. Pode-se duvidar que tenha sido escrito subseqüentemente a 70 a.D., porque na profecia que narra a queda de Jerusalém não se alude à referida queda como fato consumado (MAT. 24: 1-28).<sup>404</sup>

---

<sup>403</sup> TENNEY, Merrill C. **O Novo Testamento, sua origem e análise**. Lisboa: Vida Nova Edições, 1960, p. 138.

<sup>404</sup> Idem, *ibidem*.

O Evangelista Mateus teria sido um dos 12 Apóstolos escolhidos por Jesus e, em seu Evangelho, refere-se ao momento em que foi chamado: “Partindo dali, Jesus viu um homem chamado Mateus, que estava sentado no posto de pagamento das taxas. Disse-lhe: ‘Segue-me’. O homem levantou-se e o seguiu”. (MATEUS: 9: 9). Importa ressaltar que o Evangelista faz essa referência na terceira pessoa, ou seja, não faz alusão a si próprio. Seu Evangelho apresenta uma grande preocupação com a questão dogmática, o que indica ter sido escrito para reforçar a pregação da primeira comunidade cristã. Sobre isso, Merrill Tenney escreveu:

O Evangelho de Mateus é o único em que ocorre a palavra “igreja” (16: 18; 18: 17). Estes dois lugares são palavras de Cristo, mostrando que ele tinha uma idéia definida da igreja como instituição futura. O próprio fato de que estas duas expressões do Senhor fazem parte de Mateus pode indicar que este Evangelho foi escrito para uma igreja nova e em luta, com necessidade de estímulo e disciplina.<sup>405</sup>

São Marcos, por sua vez, não contava entre os Apóstolos de Jesus. Apesar disso, foi um de seus grandes seguidores, sendo grande amigo de São Pedro – de quem foi intérprete – e de São Paulo – com quem se acredita ter viajado até Roma. Segundo a tradição, foi ele o angustiado jovem que assistiu à prisão de Jesus, conforme descrito em seu próprio Evangelho: “Seguia-o [a Jesus] um jovem coberto somente de um pano de linho; e prenderam-no. Mas lançando ele de si o pano de linho, escapou-lhes despido”. (MARCOS: 14: 51-51).

Seu Evangelho foi escrito em grego, mas sua data também não é definida. Tenney fica em dúvida entre afirmar se “foi escrito depois da morte de Pedro, presumivelmente entre 65 e 68 a.D.” ou “acabado ainda em vida de Pedro e autorizado por ele”.<sup>406</sup>

---

<sup>405</sup> TENNEY, Merrill C. Op. cit., p. 146.

<sup>406</sup> Idem, ibidem, p. 149.

São Lucas é considerado o autor do 3º Evangelho e do *Livro dos Atos dos Apóstolos*. Não era de origem judaica, o que talvez explique o fato de seus livros apresentarem o que a maioria dos críticos considera o melhor estilo do *Novo Testamento*.

O Evangelho de Lucas é de extrema importância devido a dois principais motivos: em primeiro lugar, por causa das indicações históricas só nele encontradas, pois, entre outros dados, “nenhum outro escritor apresenta datas para a sua narrativa como o faz Lucas em 1: 5; 2: 1; 3: 1-2”<sup>407</sup>; em segundo lugar, devido ao forte teor artístico na linguagem do autor, o que torna seu Evangelho “o mais literário de todos”.<sup>408</sup>

Como no caso dos outros, a época de produção do Evangelho de Lucas também é um mistério. Algumas pistas, no entanto, podem tentar situá-la, como, por exemplo, o seu prólogo, que:

(...) mostra que já muitos outros tinham tentado escrever evangelhos sobre os fatos acreditados por uma comunidade bastante grande. Talvez sirva como data média o ano 60 a.D., porque, nessa altura, já Lucas devia ter vida cristã há 10 ou mais anos, e devia ter viajado na Palestina, onde podia ter se encontrado com muitos daqueles que tinham conhecido Jesus em pessoa.<sup>409</sup>

São João Evangelista, assim conhecido para diferenciar-se de São João Batista, é considerado o autor do último Evangelho bíblico. A tradição o coloca como Apóstolo predileto de Jesus, a quem esse pediu, quando estava na cruz, que cuidasse de sua mãe. Nesse trecho de seu Evangelho, refere-se a si, porém também sem indicar seu nome: “Quando Jesus viu sua mãe e perto dela o discípulo que amava, disse à sua mãe: ‘Mulher, eis aí teu filho.’ Depois disse ao discípulo: ‘Eis

---

<sup>407</sup> TENNEY, Merril C. Op. cit., p. 168.

<sup>408</sup> Idem, ibidem.

<sup>409</sup> Idem, ibidem, p. 164.

aí tua mãe.’ E desta hora em diante o discípulo a levou para a sua casa”. (JOÃO 19: 26-27).

Referente à sua datação, esse Evangelho é o mais complexo, pois as teorias variam em localizá-la “desde 40 a.D. até 140 a.D., ou ainda mais tarde”.<sup>410</sup> Porém, numa tentativa de definir a questão, Tenney sugere que:

A melhor solução parece ser a que sustenta que João tenha sido escrito na Ásia Menor, possivelmente em Éfeso, pelos fins do primeiro século, quando a Igreja tinha atingido uma certa medida de maturidade, e quando havia necessidade de avançar no ensino do que diz respeito à fé.<sup>411</sup>

Após pesquisar uma vasta biografia sobre Jesus, J. H. Dacanal data a produção dos quatro Evangelhos de forma um pouco distinta de Tenney, como se pode ver abaixo:

Marcos, entre o final da década de 60 d.C. e o início da de 70 d.C., tendo possivelmente em mãos uma ou mais coletâneas de ditos e atos de Jesus de Nazaré, escreveu seu Evangelho fazendo largo uso de tradições próprias do grupo de cristãos ao qual ele pertencia (tradições de sua *igreja*, na linguagem dos especialistas).

Mateus e Lucas, entre 80 d.C. e 90 d.C., ambos tendo em mãos a obra de Marcos como guia e utilizando, também ambos, uma coletânea de ditos de Jesus de Nazaré organizada, talvez antes de 50 d.C., por um autor desconhecido, redigiram seus próprios Evangelhos, para tanto utilizando, como Marcos, amplo material próprio, provavelmente preservado pelas tradições da *igreja* de cada um.

João, finalmente, na última década do século I d.C. ou, o mais tardar, na primeira década do século II d.C., talvez conhecendo as obras de Marcos, Mateus e Lucas, talvez não, compôs seu próprio Evangelho, que se diferencia radicalmente dos outros três, exceção feita das *narrativas da paixão*, nas quais os quatro apresentam notáveis e amplas coincidências.<sup>412</sup>

Com base em sua pesquisa, no entanto, Dacanal apresenta dados que parecem ir ao encontro do que concordam, atualmente, os especialistas no que tange às autorias dos Evangelhos. Apesar de extensa, a seguinte citação sintetiza bem o assunto e o conclui deixando claro o que dele importa para este trabalho:

<sup>410</sup> TENNEY, Merril C. Op. cit., p. 176.

<sup>411</sup> Idem, ibidem, p. 177.

<sup>412</sup> DACANAL, J. H. Op. cit., p. 44.

Os autores dos quatro Evangelhos são desconhecidos. Sua identificação nominal é fruto da tradição, que no caso de Marcos e Lucas possui pouca confiabilidade e no caso de Mateus e João nenhuma. Portanto, é pouco provável que o autor do Evangelho de Marcos seja o João Marcos citado em Atos 12,12, em 1Pedro 5,13 e em outras passagens do Novo Testamento como discípulos dos apóstolos Pedro e Paulo. Também é pouco provável que o autor do Evangelho de Lucas (e de Atos dos Apóstolos) seja realmente “o médico amado” de Colossenses 4,14, discípulo e companheiro de Paulo de Tarso também citado, junto com Marcos, em Filêmon 24 e 2Timóteo 4,11.

Por outro lado é absolutamente certo que o autor do Evangelho de Mateus não é Mateus/Levi, o cobrador de impostos de Marcos 2,14 e Mateus 9,9 e integrante de todas as listas dos Doze Apóstolos referidas nos Evangelhos. É absolutamente certo também que o autor do Evangelho de João nada tem a ver com o apóstolo João, também citado em todas as listas dos Doze Apóstolos e um dos filhos de Zebedeu (Mc 1,19-20) chamado por Jesus no início de sua atividade pública.

O que se supõe hoje, com alguma segurança, é que a autoria de cada um dos Evangelhos foi atribuída por determinada comunidade de cristãos a quem ou dela fora fundador ou a ela estivera de alguma forma ligado. Seja como for, a questão da identidade dos autores dos quatro Evangelhos é de reduzida ou até nula importância no referente à vida, à mensagem e aos atos de Jesus de Nazaré e à própria história do cristianismo primitivo. Como em qualquer outro caso semelhante, o que importa é a obra, não o autor.<sup>413</sup>

Os evangelhos que foram excluídos do cânone e, portanto, não fazem parte da *Bíblia* são os chamados evangelhos apócrifos. Na introdução de sua tradução de alguns desses evangelhos, Urbanos Zilles explica que:

Na tradição designam-se *apócrifos* aqueles escritos que não fazem parte do cânon bíblico, mas pelo título, pela apresentação e por outros elementos internos e externos se apresentam como textos canônicos reivindicando uma autoridade igual aos do cânon. São livros ou documentos não autênticos, ou seja, cuja autoria é falsamente atribuída a personagens ilustres para conseguir crédito junto ao público. Apresentam-se como se pertencessem ao cânon das Sagradas Escrituras, trazendo, para isso, o nome de algum autor que poderia ser considerado como inspirado.<sup>414</sup>

Nos últimos anos, uma significativa quantidade de livros que se intitulam evangelhos foi lançada no mercado, como, por exemplo, além do objeto de estudo deste trabalho, *O evangelho segundo o filho* (1997), de Norman Mailer; *O evangelho de Judas* (2000), de Simon Mawer; *O evangelho segundo Maria* (2002), de Armando Avena. São obras que, claro, não pretendem entrar para o cânone bíblico e nem se

<sup>413</sup> DACANAL, J. H. Op. cit., p. 42 e 43.

<sup>414</sup> ZILLES, Urbano. Op. cit., p. 9 e 10.

apresentam como inspiradas, mas que utilizam o termo “evangelho” para alertar o leitor que o tema da obra é relacionado à vida de Jesus.

N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, à parte o título que deixa clara a relação, seguidamente se encontra trechos onde o narrador autodenomina-se um evangelista, ou refere-se à sua obra como sendo, realmente, um evangelho, como as seguintes passagens:

(...) resultado inesperado que nos deveria fazer reflectir se não teremos andado a ser algo injustos nos comentários pejorativos que, desde o princípio deste evangelho, temos feito a cerca da competência profissional do pai de Jesus;<sup>415</sup>

Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa (...).<sup>416</sup>

(...) mas do que está para suceder não alcançamos mais do que uns pressentimentos, umas intuições, como no caso deste evangelho (...).<sup>417</sup>

Pessoas curiosas, senão cépticas, já noutras ocasiões convocadas a contrariar o sentimento de resignação com que em geral são recebidas as informações constantes de evangelhos como este (...).<sup>418</sup>

Certos momentos há da vida que deviam ficar fixados, protegidos do tempo, não apenas consignados, por exemplo, neste evangelho, ou em pintura, ou modernamente em foto, cine e vídeo (...).<sup>419</sup>

(...) basta pensar no pouco que sabem umas das outras as personagens mais importantes deste evangelho (...).<sup>420</sup>

(...) olhe o leitor deste evangelho um retrato da sua mãe (...).<sup>421</sup>

No geral dos casos deste evangelho tem havido coincidências (...).<sup>422</sup>

(...) o que se pretende é tão-só bem dispor o leitor deste evangelho a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios da vida pastoril (...).<sup>423</sup>

(...) como bastantemente ao longo deste evangelho se viu (...).<sup>424</sup>

---

<sup>415</sup> p. 92.

<sup>416</sup> p. 127.

<sup>417</sup> p. 141.

<sup>418</sup> p. 153.

<sup>419</sup> p. 203.

<sup>420</sup> p. 205.

<sup>421</sup> p. 214.

<sup>422</sup> p. 221.

<sup>423</sup> p. 228.

Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho (...).<sup>425</sup>

(...) se não fosse suspeitosíssima debilidade, sobretudo em boca de evangelista, este ou outro qualquer (...).<sup>426</sup>

Assim, como o próprio narrador afirma tratar-se de um evangelista e a sua obra, um evangelho, farei, agora, uma análise de como a história da vida do personagem Jesus é contada nas cinco versões: na obra de Saramago e nos quatro Evangelhos canônicos. Para isso, serão tomados como referências os fatos mais marcantes n'*O evangelho segundo Jesus Cristo* e, com base neles, nos outros Evangelhos.

Para tanto, insiro uma tabela que fiz com a intenção de auxiliar o leitor numa eventual procura de alguma passagem que, no decorrer da análise, seja referida dos Evangelhos bíblicos. Além disso, pode-se, desde já, notar que os Evangelistas também contam acontecimentos diferentes entre si, mas tal ponto será discutido posteriormente, no momento adequado.

	MATEUS	MARCOS	LUCAS	JOÃO
Genealogia de Jesus	1: 1-17		6: 12-19	
Anunciação do nascimento de João Batista			1: 5-25	
Concepção e Nascimento de Jesus	1: 18-25		1:26-2:21	
Adoração dos Magos	2: 1-12			
Fuga para o Egito – Massacre das crianças	2: 13-23			
Apresentação de Jesus no templo			2: 22-40	
Jesus aos 12 anos ensina em Jerusalém			2: 41-52	
Pregação de João Batista	3: 1-12	1: 1-8	3: 1-18	1: 19-28
Batismo de Jesus	3: 13-17	1: 9-11	3: 21-22	1: 29-34
Tentação no deserto	4: 1-11	1: 12-13	4: 1-13	
Início da pregação – os primeiros discípulos	4: 12-25	1: 14-20	5: 8-11	1: 35-51
Transformação da água em vinho				2: 1-12
Sermão da montanha	5 – 6 – 7		6: 20-49	
Cura de um possesso na sinagoga		1: 21-28	4: 31-37	
Cura de um leproso	8: 1-4	1: 40-45	5: 12-16	
Cura do servo do centurião	8: 5-13		7: 1-10	
Ressurreição do filho da viúva de Naim			7: 11-17	
Cura da sogra de Pedro	8: 14-16	1: 29-31	4: 38-39	
Diversos milagres	8: 16-17	1: 32-39	4: 40-44	
Pesca milagrosa			5: 1-11	
Disposições para seguir Jesus	8: 18-22			

<sup>424</sup> p. 232.

<sup>425</sup> p. 239.

<sup>426</sup> p. 245.

Jesus acalma uma tempestade	8: 23-27	4: 35-41	8: 22-25	
Exorcismo do possesso	8: 28-34	5: 1-20	8: 26-38	
Cura de um paralítico	9: 1-8	2: 1-12	5: 17-26	5: 1-18
Vocação de Mateus	9: 9	2: 13-14	5: 27-39	
Refeição com os pecadores	9: 10-17	2: 15-17		
Milagres: a filha de Jairo e a mulher doente	9: 18-26	5: 21-43	8: 40-56	
Diversos milagres	9: 27-37			
Escolha dos Apóstolos e instruções	10 – 11: 1	3: 13-19	9: 1-6	
Mensagem de João Batista na prisão	11: 2-19		7: 18-35	
Censura às cidades impenitentes	11: 20-24			
O Evangelho revelado aos humildes	11: 25-30		10: 21-24	
Espigas arrancadas no sábado	12: 1-8	2: 23-28	6: 1-5	
Cura no sábado	12: 9-21	3: 1-6	6: 6-11	
Discussões por causa dos milagres	12: 22-45	3: 22-27	11: 1436	
A pecadora perdoada			7: 36-50	
As discípulas de Jesus			8: 1-3	
A mãe e os irmãos de Jesus	12: 46-50	3: 31-35	8: 19-21	
Parábola do semeador	13: 1-23	4: 1-20		
Parábola do joio e do trigo	13: 14-30			
Parábola do grão de mostarda	13: 31-35	4: 30-34	13: 18-21	
Explicação da parábola do joio	13: 36-43			
Parábola do tesouro, da pérola e da rede	13: 44-51			
Jesus ensina na sinagoga de Nazaré	13: 53-58	6: 1-6		
Opinião de Herodes sobre Jesus			9: 7-9	
Morte de João Batista	14: 1-12	6: 14-29		
Conversa de Jesus com Nicodemos				3: 1-21
Encontro com a samaritana				4: 1-42
Cura do filho do oficial				4: 43-54
1ª Multiplicação dos pães	14: 13-21	6: 30-44	9: 10-17	6: 1-15
Jesus caminha sobre as águas	14: 22-36	6: 45-52		6: 16-21
Salva a mulher adúltera do apedrejamento				8: 1-11
Jesus posto à prova pelos fariseus	15: 1-20	7: 1-23		8: 12-59
Fé manifestada por uma pagã	15: 21-28	7: 24-30		
Cura do surdo-mudo		7: 31-37		
2ª Multiplicação dos pães	15: 29-39	8: 1-10		
De novo Jesus é posto à prova pelos fariseus	16: 1-12	8: 11-21		
Cura de um cego		8: 22-26		9: 1-41
Atribuição das chaves da Igreja a Pedro	16: 13-20	8: 27-30		
1º anúncio da Paixão	16: 21-28	8: 31-33	9: 18-22	
Transfiguração de Jesus	17: 1-13	9: 2-11	9: 28-36	
Cura do menino epilético	17: 14-21	9: 14-29	9: 37-43	
2º anúncio da Paixão	17: 22-23	9:30-32	9: 43-45	
Jesus paga o imposto	17: 24-26			
Lição sobre a humildade	18: 1-14	9: 33-50	9: 46-50	
Lição sobre os pecados	18: 15-22			
Jesus repreende Tiago e João			9: 51-56	
Parábola do servo cruel	18: 23-35			
Jesus discursa na Judéia	19	10: 1-11		
Parábola dos operários da vinha	20: 1-16			
3º anúncio da Paixão	20: 17-19	10: 32-34	18: 31-34	
Jesus e a mãe dos filhos de Zebedeu	20: 20-28	10: 35-45		
Cura do cego de Jericó	20: 29- 34	10: 46-52	18: 35-43	
Zaqueu recebe Jesus			19: 1-10	
Entrada de Jesus em Jerusalém	21: 1-10	11: 1-11	19: 29-44	12: 12-36
Expulsão dos vendilhões do templo	21: 12-17	11: 15-19	19: 45-48	2: 13-25
A maldição da figueira	21: 18-22	11: 12-14		
Jesus posto à prova no templo	21: 23-27	11: 27-33	20: 1-8	
Parábola dos dois filhos	21: 28-32			

Parábola dos lavradores homicidas	21: 33-46	12: 1-12	20-9-19	
Parábola da festa das bodas	22: 1-14		14: 15-24	
“Daí a César o que é de César”	22: 15-22	12: 13-17	20: 20-26	
Discussão com os saduceus s/ ressurreição	22: 23-33	12: 18-27	20: 27-40	
De novo Jesus é posto à prova pelos fariseus	22:34 – 23	12: 28-34	10: 25-37	
Marta e Maria			10: 38-42	
Ameaças de Herodes			13: 31-35	
Predição da ruína de Jerusalém	24	13: 1-37	21: 5-24	
Sinais da volta do filho do Homem			21: 25-38	
Parábola do homem rico			12: 13-34	
Parábola das dez virgins	25: 1-13			
Parábola dos talentos	25: 14-30		19: 11-28	
Parábola da figueira estéril			13: 6-9	
Parábola da moeda perdida			15: 8-10	
Parábola do filho pródigo			15: 11-32	
Parábola do administrador infiel			16: 1-18	
Parábola do rico e Lázaro			15: 19-31	
Parábola do bom pastor				10: 1-21
Jesus afirma sua divindade				10: 22-30
Ressurreição de Lázaro				11: 1-44
Cura da mulher encurvada			13: 10-17	
O leproso agradecido			17: 11-19	
Parábola do juiz iníquo			18: 1-8	
Parábola do fariseu e do publicano			18: 9-14	
Jesus fala sobre o Juízo Final	25: 31-46			
Conspiração dos sacerdotes	26: 1-5	14: 1-2	22: 1-6	11: 45-57
Jantar em Betânia (igual episódio abaixo)				12: 1-11
Jantar na casa de Simão, o leproso	26: 6- 13	14: 3-9		
Traição de Judas	26: 14-16	14: 10-11		
A última Ceia	26: 17-29	14: 12-25	22: 7-21	13 - 18
Jesus lava os pés dos discípulos				13: 1-20
Jesus prediz a negação de Pedro	26: 30-35	14: 26-31	22: 31-38	
Angústia no monte Getsêmani	26: 35-46	14: 32-42	22: 39-46	
Prisão de Jesus	26: 47-56	14: 43-51	22: 47-53	18: 1-12
Jesus diante de Caifás	26: 57-68	14: 53-65	22: 66-71	18: 13-24
As três negações de Pedro	26: 69-75	14: 66-72	22: 54-65	18: 25-27
Suicídio de Judas	27: 1-10			
Jesus diante de Pilatos	27: 11-14	15: 1-5	23: 1-25	18: 28-38
Jesus e Barrabás – Julgamento	27: 15-26	15: 6-15		18: 39-40
Açoite, manto e coroa de espinhos	27: 26-31	15: 16-20		19: 1-16
Caminho da Cruz	27: 32	15: 21-22	23: 26-32	19: 17
Crucificação	27: 33-49	15: 23-36	23: 33-43	19: 18-27
Morte	27: 50-56	15: 37-41	23: 44-49	19: 28-37
Sepultura	27: 57-66	15: 42-47	23: 50-56	19: 38-42
Ressurreição	28: 1-15	16: 1-11	24: 1-12	20: 1-18
Os discípulos de Emaús			24: 13-35	
Aparição aos discípulos	28: 16-20	16: 12-18	24: 36-49	20: 19-23
Tomé põe o dedo na ferida de Jesus				20: 24-29
Ascensão		16: 19-20	24: 50-53	

Dos quatro Evangelistas bíblicos, três iniciam seus Evangelhos com um prólogo. Mateus começa descrevendo a genealogia de Jesus; Lucas escreve a já citada epígrafe usada por Saramago; João, por sua vez, anuncia a vinda do Filho de Deus, introduzindo a história que irá narrar: “No princípio era o Verbo, e o Verbo

estava junto de Deus, e o Verbo era Deus. (...) E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, e vimos sua glória, a glória que um Filho único recebe de seu Pai, cheio de graça e de verdade”. (JOÃO 1: 1-2; 1, 14). N’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, como já foi visto, também existe uma espécie de prólogo, baseando-se na descrição da pintura de Dürer. Essa obra, ao contrário dos outros Evangelhos, já inicia contando o final da história, o que de certa forma não modifica em nada, até porque, essa, como o próprio narrador se refere, é “uma história arquiconhecida”.<sup>427</sup>

Quanto à história, propriamente dita, de Jesus, Mateus começa assim: “Eis como nasceu Jesus Cristo: Maria, sua mãe, estava desposada com José. Antes de coabitarem, aconteceu que ela concebeu por virtude do Espírito Santo. (...) E, sem que ele a tivesse conhecido, ela deu à luz o seu filho, que recebeu o nome de Jesus”. (MATEUS 1: 18,25). Marcos inicia diretamente com a pregação de João Batista, profeta que anunciou a vinda do Cristo, e o batismo de Jesus no rio Jordão. Lucas é o mais detalhista com relação à descrição dos fatos, não só da história da vida de Jesus, mas também sobre a História daquele tempo. Inicia com a anunciação pelo anjo e concepção de João Batista e, logo depois, de Jesus, vindo a seguir o nascimento desses. João Evangelista, assim como Marcos, parte direto da pregação de João Batista, não dedicando nada ao nascimento e infância de Jesus.

O narrador d’O *evangelho segundo Jesus Cristo* começa a contar a história da vida de Jesus desde a noite em que ele é concebido, porque, nesse evangelho, José “conhece”, no sentido bíblico, Maria. Alguns fenômenos meteorológicos atípicos que precedem esse momento dão a entender que algo estranho acontece, mas não há nenhum anjo anunciador, como em Mateus e Lucas. Nessa obra, o anjo

---

<sup>427</sup> p. 127.

aparece mais tarde, na forma de mendigo, para avisar que Maria está grávida, porém, diferindo dos Evangelhos, não por obra do Espírito Santo.

Uma das novidades d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* é que o narrador cede para José e Maria um espaço muito maior do que o que eles têm nos Evangelhos. Num total de 445 páginas, Jesus só nasce na 83 e, mesmo após seu nascimento, ele só virá a ser o centro das atenções do narrador quando, logo depois da morte de seu pai, resolver sair de casa, na página 194. Até esse ponto, inclusive, não seria absurdo afirmar que o personagem principal da obra é, ou José, ou José e Maria. Jesus nada mais é, até aqui, do que seu filho primogênito. Apesar de ser a causa e o fator desencadeador de toda história, é somente após sua saída de casa que ele poderá ser considerado o protagonista da história.

N'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, José e Maria são obrigados a viajar até Belém devido a um recenseamento ordenado pelo imperador romano. O único Evangelista que se refere a essa imposição feita pelos romanos é Lucas:

Naqueles tempos apareceu um decreto de César Augusto, ordenando o recenseamento de toda a terra. Este recenseamento foi feito antes do governo de Quirino, na Síria. Todos iam alistar-se cada um na sua cidade. Também José subiu da Galiléia, da cidade de Nazaré, à Judéia, à cidade de Davi, chamada Belém, porque era da casa e família de Davi, para se alistar com sua esposa Maria, que estava grávida. (LUCAS 2: 1-5).

Quanto ao nascimento de Jesus, Mateus assim o descreve:

Tendo pois, Jesus nascido em Belém de Judá, no tempo do Rei Herodes, eis que Magos vieram do Oriente a Jerusalém (...) E eis que a estrela, que tinham visto no Oriente, os foi precedendo até chegar sobre o lugar onde estava o menino, e ali parou. A aparição daquela estrela os encheu de profunda alegria. Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se diante dele, o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: ouro, incenso e mirra. Avisados em sonhos de não voltar a Herodes, voltaram para sua terra por outro caminho. (MATEUS 2: 1,9-12).

Lucas, no entanto, discorda de Mateus em alguns pontos. Em seu Evangelho está escrito:

Estando eles ali, completaram-se os dias dela. E deu à luz seu filho primogênito e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio; porque não havia lugar para eles na hospedaria.

Havia nos arredores uns pastores, que vigiavam e guardavam o seu rebanho nos campos durante as vigílias da noite. (...) O anjo disse-lhes: “Não temais, eis que vos anuncio uma boa nova que será alegria para todo o povo: hoje vos nasceu na cidade de Davi um Salvador, que é o Cristo Senhor. Isto vos servirá de sinal: Achareis um recém nascido envolto em faixas e posto numa manjedoura”. (...) Foram com grande pressa e acharam Maria e José, e o menino deitados na manjedoura. (LUCAS 2: 6-8,10-13).

N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, por sua vez, também há algumas mudanças: o nascimento de Jesus é numa cova e, em vez de estrelas ou anjos anunciadores, é o próprio José que, fugindo “para não ouvir os gritos”, encontra “três pastores que andavam por perto com os seus rebanhos de ovelhas”.<sup>428</sup> Esses pastores não levarão para Jesus ouro, incenso e mirra, mas sim leite, queijo e pão. Aqui, o nascimento de Jesus é descrito da mesma maneira que seria o nascimento de qualquer outra criança:

O filho de José e 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 este mesmo e único motivo. Envolto em panos, repousa na manjedoura, não longe do burro (...).<sup>429</sup>

O próximo episódio de destaque na obra é o massacre das crianças de Belém com menos de três anos, a mando do rei Herodes. O narrador dedica-se a essa parte com muita atenção nos detalhes do que está narrando, e com razão, pois, na *Bíblia*, somente Mateus menciona tais acontecimentos. Nesse Evangelho bíblico, está escrito que foram os magos, enquanto procuravam Jesus, perguntando onde havia nascido “o rei dos judeus”, que fizeram a notícia espalhar-se até chegar aos ouvidos do rei. Esse, assustado, convoca os magos e pede-lhes para, depois de encontrar o menino, voltar e dizer onde ele está. Porém os magos sonharam que não deveriam voltar ao rei, e assim fizeram. José também tem um sonho, onde um anjo diz: “Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito e fica lá até que

<sup>428</sup> p. 83.

<sup>429</sup> Idem, *ibidem*.

eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para o matar”. (MATEUS 2: 13). Herodes, não sabendo quem era e onde estava a criança, manda matar todos os meninos com menos de dois anos. Mais tarde, com a morte do rei, o anjo reaparece a José, mandando-o retornar.

Nesse ponto do Evangelho de Mateus, ocorre uma contradição com o de Lucas. Segundo o último, com quem *O evangelho segundo Jesus Cristo* concorda, José e Maria habitavam em Nazaré, foram até Belém para o recenseamento e depois retornaram. Em Mateus, não se encontra indicação de onde eles moravam. Está escrito que Jesus nasceu em Belém de Judá, depois há a fuga para o Egito e, quando o anjo volta a aparecer, mandando José retornar a Israel, ocorre a controvérsia, como se vê abaixo:

José levantou-se, tomou o menino e sua mãe e foi para a terra de Israel. Ao ouvir, porém, que Arquelau reinava na Judéia, em lugar de seu pai Herodes, não ousou ir para lá. Avisado divinamente em sonhos, retirou-se para a província da Galiléia e veio habitar na cidade de Nazaré para que se cumprisse o que foi dito pelos profetas: Será chamado Nazareno. (MATEUS 2: 20-23).

Voltando à diferenciação entre o Evangelho de Mateus e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, referente ao massacre das crianças, resta descrever a versão do segundo, onde o próprio Herodes é quem sonha com um profeta. Esse sonho, mais tarde interpretado, faz com que o rei, com medo, ordene o infanticídio em massa, mas não das crianças menores de dois anos, como escreveu o Evangelista, mas, sim, “aqueles que tiverem menos de três anos”.<sup>430</sup> Essas palavras, pronunciadas por um dos soldados de Herodes, foram escutadas por José, que ainda teve tempo de salvar seu filho escondendo-se na cova. Ele não vai para o Egito, apenas volta com sua família para Nazaré, onde, ao invés de sonhar com anjos, para sempre será atormentado por pesadelos.

---

<sup>430</sup> p. 107.

N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, José ainda desempenhará um importante papel. No Evangelho de Mateus, não voltará a aparecer. Nos Evangelhos de Marcos e de João, não há sequer uma referência a seu nome. No de Lucas, entretanto, não há comentário sobre o massacre das crianças, mas José aparece em outras partes, não narradas por nenhum dos outros Evangelistas bíblicos. Seriam elas: um comentário sobre a circuncisão de Jesus, em seu oitavo dia de vida (LUCAS 2: 21), e a apresentação de Jesus no templo com o sacrifício das duas rolinhas (LUCAS 2: 22-24), ambas descritas também, mas de forma mais detalhada, na obra de Saramago, respectivamente nas páginas 88 e 101.

Há, ainda, no *Evangelho Segundo São Lucas*, uma última participação de José como personagem, que ocorre quando Jesus, aos doze anos, perde-se de seus pais em Jerusalém, onde estavam comemorando a Páscoa, e é encontrado, três dias depois, no “templo, sentado no meio dos doutores, ouvindo-os e interrogando-os. Todos os que o ouviam estavam maravilhados da sabedoria de suas respostas”. (LUCAS 2: 46-47). É nessa ocasião que Jesus falará a seus pais a célebre frase: “Por que me procuráveis? Não sabíeis que devo ocupar-me das coisas de meu Pai?”. (LUCAS 2: 49). Essa cena não é descrita em nenhum outro Evangelho, tampouco n'O *evangelho segundo Jesus Cristo*. Nesse, Jesus também irá ao templo, não com doze anos, mas, sim, treze, quando for embora de casa. Um escriba encarregado de responder às perguntas dos fiéis também ficará admirado de seu conhecimento, como se observa em seu comentário para Jesus: “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”.<sup>431</sup> É importante destacar que, em Lucas, e também nos outros Evangelhos, nas referências a Jesus

---

<sup>431</sup> p. 212.

adulto, sua sabedoria é atribuída ao poder divino, pois não há nenhum comentário de que Jesus tenha estudado. Já n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, “quando completou cinco anos, o filho de José começou a ir à escola”<sup>432</sup>, ou seja, freqüentou a Sinagoga até que “acabou a sua instrução”.<sup>433</sup> Saramago, no entanto, deixa uma dúvida quanto a isso, num diálogo entre Jesus e sua mãe: “Meu filho, Diz, Não sei onde foste, tão novo, buscar essas idéias, 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”.<sup>434</sup>

O nome de José será citado uma última vez no Evangelho de Lucas, quando esse descrever, como fez Mateus, a genealogia de Jesus. Há, aqui, outra contradição entre os dois Evangelistas: o nome do pai e dos outros antepassados de José não são exatamente os mesmos, como se vê:

(...) Eliud gerou Eleazar. Eleazar gerou Matã. Matã gerou Jacó. Jacó gerou José, esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, que é chamado Cristo. (MATEUS 1: 15-16);

Quando Jesus começou o seu ministério, tinha cerca de trinta anos, e era tido por filho de José, filho de Heli, filho de Matat, filho de Levi, filho de Melqui (...).(LUCAS 3: 23)

Uma nota na página 1350 da *Bíblia*, referindo-se à genealogia de Jesus feita por Lucas, explica que “as diferenças provêm dos ramos distintos que elas nos conservaram e que provêm de antepassados comuns”. De qualquer maneira, fica aqui registrado o comentário, pois, em algumas passagens n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, o personagem José afirma: “Sou José, filho de Heli”<sup>435</sup>, e também o narrador às vezes se refere a ele dessa mesma maneira.<sup>436</sup> Entretanto, o personagem Jesus, numa passagem no decorrer da história, quando indagado sobre

---

<sup>432</sup> p. 132.

<sup>433</sup> p. 179.

<sup>434</sup> p. 192-193.

<sup>435</sup> p. 162.

<sup>436</sup> p. 166.

a quem se refere, diz: “Ao meu pai, ao carpinteiro José filho de Heli, ou de Jacob, não sei bem”<sup>437</sup>, o que demonstra que Saramago estava a par da discordância entre Mateus e Lucas, preferindo utilizar, em seu evangelho, a versão do segundo.

A culpa que José carrega pela morte das crianças em Belém, sua intenção de buscar o vizinho Ananias em Séforis e sua morte por crucificação são inovações d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Não existe sequer um comentário dos Evangelistas sobre algum desses tópicos. Não haveria motivos para Saramago escrever uma história tão conhecida e divulgada, se não fizesse nela mudanças. Todavia, mais do que mudar fatos já narrados na *Bíblia*, o narrador do livro de Saramago dedica sua obra aos momentos que não foram narrados, portanto, a verossimilhança permite ao leitor acreditar ou não no que ele conta. Por exemplo, a morte de José.<sup>438</sup> Não havendo, na *Bíblia*, a explicação de como ela ocorreu, pois, nos Evangelhos, José simplesmente some, o narrador descreve uma morte que pode, ou não, ter ocorrido daquela forma.

N’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, com a morte de seu pai, Jesus passa a desempenhar um papel mais importante, principalmente a partir do momento que decide ir embora de casa. O narrador continuará contando o que não foi contado na *Bíblia*, pois, como já se viu, nos Evangelhos, Lucas é o único a dedicar alguma atenção à infância de Jesus.

Seguindo a ordem dos fatos, no evangelho de Saramago, o agora protagonista irá ao templo em Jerusalém, depois a Belém ver o lugar onde nasceu e encontrar-se com o Pastor, enigmático personagem que o tem misteriosamente acompanhado desde que estava na barriga de Maria e com quem ficará até o dia

---

<sup>437</sup> p. 365.

<sup>438</sup> p. 166.

que encontre Deus. Até aqui, com exceção da ida ao templo, que já foi tratada anteriormente, nada havia sido contado em outra versão. Assim, desde que Jesus sai do templo<sup>439</sup> até o encontro com Deus<sup>440</sup>, tudo é novidade para o leitor. Contudo, chegando ao encontro de Jesus com Deus, há uma forte relação com a *Bíblia*, pois nela também ocorre esse encontro, como se poderá observar a seguir, após a transcrição do trecho d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*:

Uma nuvem da altura de dois homens, que era como uma coluna de fumo girando lentamente sobre si mesma, estava diante dele, e a voz viera da nuvem. Quem me fala, perguntou Jesus, arrepiado, mas adivinhando já a resposta. A voz disse, Eu sou o Senhor, e Jesus soube por que tivera de despir-se no limiar do deserto. Trouxeste-me aqui, que queres de mim, perguntou, Por enquanto nada, mas um dia hei-de querer tudo, Que é tudo, A vida, Tu és o Senhor, sempre vais levando de nós as vidas que nos dás, Não tenho outro remédio, não podia deixar atravancar-se o mundo (...).<sup>441</sup>

Tal descrição assemelha-se em alguns pontos à do *Evangelho Segundo São Mateus*, na qual Jesus, Pedro, Tiago e João vão até uma montanha, onde aparecem para eles Moisés e Elias. Pedro indaga se Jesus gostaria que ele armasse, ali, três tendas, e, então, ocorre o seguinte:

Falava ele ainda, quando veio uma nuvem luminosa e os envolveu. E daquela nuvem fez-se ouvir uma voz que dizia: “Eis o meu Filho muito amado em quem pus toda a minha afeição: ouvi-o”. Ouvindo esta voz, os discípulos caíram com a face por terra e tiveram medo. Mas Jesus aproximou-se deles e tocou-os, dizendo: “Levantai-vos e não temais.” Eles levantaram os olhos e não viram mais ninguém, senão unicamente Jesus. (MATEUS 17: 5-8).

A mesma descrição de Mateus pode ser encontrada no Evangelho de Marcos, 9: 2-8, e no de Lucas, 9: 28-36. João, por sua vez, não tece comentário algum sobre a “Transfiguração”, como o capítulo é chamado pelos três Evangelistas.

Aqui, fazem-se necessárias algumas considerações. Em primeiro lugar, de acordo com os Evangelistas, Jesus já conhecia os apóstolos, enquanto, no livro de

---

<sup>439</sup> p. 213.

<sup>440</sup> p. 262.

<sup>441</sup> p. 262.

Saramago, isso ainda está para acontecer. Outra diferença é a maneira como Deus trata Jesus. Nas três versões bíblicas, Deus é amável e íntimo, enquanto, n’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, seu comportamento e suas palavras são carregados de ironia, convencimento e até desprezo pela vida das criaturas que criou.

Há, antes do encontro de Jesus com Deus, o encontro com sua mãe e seus irmãos próximo a Jerusalém.<sup>442</sup> Isso aconteceu no ano seguinte a sua saída de casa. Acaba por haver uma discussão entre Maria e seu filho, que a repele: “e Maria disse, Parece até que tens mais amor a esse cordeiro que à tua família, Neste momento, sim, respondeu Jesus. Sufocada de dor e indignação, Maria deixou-o e correu ao encontro do outro filho”.<sup>443</sup> Essa cena não haveria como estar na *Bíblia*, sendo que já foi dito que nada mais há nos Evangelhos sobre a infância e adolescência de Jesus. Mas, no evangelho de Saramago, há uma outra passagem, na qual Jesus conversa com seu irmão Tiago, cuja semelhança remete a um trecho encontrado nos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas. Estão colocadas abaixo duas versões:

(...) É tua mãe, Somos teus irmãos, Quem é a minha mãe, quem são os meus irmãos, minha mãe e meus irmãos são aqueles que creram na minha palavra na mesma hora em que eu a proferi, meus irmãos e minha mãe são aqueles que em mim confiam quando vamos ao mar para do que lá pescam comerem com mais abundância do que comiam, minha mãe e meus irmãos são aqueles que não precisam esperar a hora da minha morte para se apiedarem da minha vida (...),<sup>444</sup>

A mãe e os irmãos de Jesus foram procurá-lo, mas não podiam chegar-se a ele por causa da multidão. Foi-lhe avisado: “Tua mãe e teus irmãos estão lá fora e desejam ver-te.” Ele lhes disse: “Minha mãe e meus irmãos são estes, que ouvem a palavra de Deus e a observam”. (LUCAS 8: 19-21).

---

<sup>442</sup> p. 252.

<sup>443</sup> p. 255.

<sup>444</sup> p. 324.

Essa última passagem, também encontrada em Mateus 12: 46-50, e Marcos 3: 31-35, dá a entender que a *Bíblia* aceita a existência de irmãos de Jesus. No entanto, uma nota do versículo acima, na página 1357, explica que “a palavra *irmão* em hebraico significa também *primo* ou *parente próximo*”. Outra nota, em Lucas, essa na página 1348, adverte que Jesus é chamado de “primogênito” (LUCAS 2: 7), mas, apesar disso, é “único ao mesmo tempo, porque Maria permaneceu perpetuamente virgem”. Sem querer entrar no mérito da questão da virgindade de Maria, esses comentários foram postos para mostrar mais uma das diferenças entre o evangelho de Saramago e tradição bíblica, pois, n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, José e Maria tiveram nove filhos: Jesus, Tiago, Lísia, José, Judas, Simão, Lídia, Justo, Samuel, “e se mais algum veio, logo se finou, sem tempo de deixar registro”.<sup>445</sup> Outro detalhe importante é que o Jesus da *Bíblia* não tem motivos (ou eles não são apresentados) para referir-se aos irmãos e à mãe de maneira tão rancorosa; já o Jesus de Saramago, sim, pois foi explicado o porquê das desavenças entre eles: o fato de Jesus não perdoar José e Maria por não terem avisado aos pais das outras crianças de Belém de que os soldados estavam vindo para matar seus filhos e, mais tarde, por sua mãe e irmãos não terem acreditado que ele havia visto Deus.

Após esse encontro com Deus no deserto, Jesus irá se separar do Pastor<sup>446</sup> e decidir voltar para Nazaré. No caminho, encontra algumas pessoas que vão desempenhar importantes papéis no decorrer da história. Primeiro, os irmãos Simão e André, com quem participa de uma inicialmente frustrada pescaria, mas, na qual, no último instante, quando já estão desistindo, Jesus sugere jogar ao mar mais uma vez a rede. Segue a transcrição da passagem:

---

<sup>445</sup> p. 130.

<sup>446</sup> p. 267.

(...) Lança lá a rede, se não se ganha, também não se perde, e André lançou a rede e a rede veio cheia. Arregalaram-se de espanto os olhos dos dois pescadores, mas o assombro transformou-se em portento e maravilha quando a rede, lançada mais uma vez e outra ainda, voltou cheia duas vezes. (...) Perguntaram Simão e André como soubera ele que o peixe ali chegara de um momento para o outro, que olhar de lince se apercebera do movimento profundo das águas, e Jesus respondeu que não, que não sabia, que fora apenas uma idéia, experimentar a sorte uma última vez antes de regressarem.<sup>447</sup>

Logo em seguida, Jesus conhece “também dois outros pescadores, Tiago e João, filhos de Zebedeu”.<sup>448</sup> Nos Evangelhos de Mateus e de Marcos, logo após a tentação feita pelo Diabo no deserto (da qual tratarei posteriormente), Jesus encontra seus primeiros discípulos, que são os mesmos que aparecem n’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, mas em situação distinta, pois Jesus não vai pescar com nenhum deles, simplesmente diz: “Vinde após mim, eu vos farei pescadores de homens” (MARCOS 1: 17), e eles o seguiram. Lucas, no entanto, é mais confuso. Ele apresenta Simão pedindo a Jesus para curar sua sogra. Esse milagre é descrito também em Mateus e Marcos, mas muito posteriormente ao momento em que aparece em Lucas. Esse, logo depois disso, narra a pesca milagrosa de maneira um pouco diferente, pois, de acordo com ele, é Jesus que entra na barca e começa a pregar para o povo, e, em seguida:

Quando acabou de falar, disse a Simão: “Faze-te ao largo, e lançai as vossas redes para pescar.” Simão respondeu-lhe: “Mestre, trabalhamos a noite inteira e nada apanhamos; mas por causa de tua palavra, lançarei a rede.” Feito isto, apanharam peixes em tanta quantidade, que a rede se lhes rompia. (LUCAS 5: 4-6)

João não se refere a nenhuma pescaria, e o encontro de Jesus com os discípulos dá-se porque André, discípulo de João Batista, ouve o profeta falar do Messias, vai a seu encontro e, após, apresenta-lhe seu irmão Simão.

Aqui se encontra um outro ponto digno de uma análise mais detalhada, que retoma alguns tópicos já levantados. O Evangelho de Mateus inicia com a

---

<sup>447</sup> p. 274.

<sup>448</sup> p. 276.

genealogia de Jesus, narra seu nascimento, fala da fuga de José para o Egito e salta para a pregação de João Batista e o batismo de Jesus. Marcos faz uma breve preparação do que vai contar e inicia direto pelo batismo. Lucas, como já foi visto, dedica uma parte maior à infância de Jesus, chegando até seus 12 anos, para, após isso, passar também para a pregação de João e pelo batismo. João Evangelista faz como Marcos, mas não descreve o batismo, apenas dá a entender que ocorreu. Em resumo, todos se referem a João Batista pregando no deserto e ao batismo de Cristo como sendo os primeiros passos daquilo que se convencionou chamar de “vida pública” de Jesus. O narrador d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, por sua vez, muda um pouco a ordem dos fatos, colocando o encontro entre Jesus e João Batista após a convocação dos apóstolos<sup>449</sup>, dos milagres de Jesus (que serão abordados mais tarde), do Sermão da Montanha<sup>450</sup>, entre outros, o que mostra que, nessa obra, a vida pública de Jesus começa com a pesca milagrosa, diferindo dos Evangelhos bíblicos.

Como simples observação, na *Bíblia*, depois do encontro com os apóstolos, esses sempre o acompanharão, até sua prisão. Mas, continuando n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, Jesus, após a tão discutida pescaria, “despediu-se dos primeiros amigos que criara nos seus dezoito anos de vida”<sup>451</sup> (pois, na obra, ainda não são seus discípulos) e continuou seu caminho para Nazaré. Aqui ocorre mais uma surpresa para o leitor, pois há no caminho de Jesus mais uma parada:

Quis, porém, o destino que, passando ele pela cidade de Magdala, se lhe rebentasse ali, do pé, uma ferida que andava renitente em sarar, e em tal jeito que parecia o sangue não querer estancar-se. Também quis o destino que o perigoso acidente tivesse ocorrido à saída de Magdala, mesmo em

---

<sup>449</sup> p. 399.

<sup>450</sup> p. 404.

<sup>451</sup> p. 277.

frente, por assim dizer à porta, de uma casa que ali havia, afastada das outras, como se não quisesse aproximar-se delas, ou elas a repelissem.<sup>452</sup>

Essa casa, na qual Jesus irá bater para pedir ajuda, é a casa de uma prostituta, de nome Maria de Magdala, com quem Jesus terá um caso de amor. Também conhecida como Maria de Madalena, essa mulher aparece na *Bíblia* como um sinônimo de arrependimento e conversão. É evidente que a tradição religiosa nega qualquer envolvimento carnal entre ela e o Cristo, pois ele é considerado um exemplo de absoluta castidade.

O primeiro comentário sobre Madalena, nos Evangelhos, acontece no final do *Evangelho Segundo São Mateus*, logo após a morte de Jesus, referindo-se às pessoas que observaram a crucificação: “Havia ali também algumas mulheres que de longe olhavam; tinham seguido Jesus desde a Galiléia para o servir. Entre elas se achavam Maria Madalena e Maria, mãe de Tiago e de José, e a mãe dos filhos de Zebedeu”. (MATEUS 27: 55-56). Madalena também será uma das testemunhas da ressurreição de Jesus, chegando a falar com o Cristo ressuscitado (MATEUS 28: 9-10).

Marcos também coloca Madalena assistindo à morte de Jesus, junto com a mãe dos irmãos Zebedeu, Salomé (MARCOS 15: 40). Sua participação na ressurreição, no entanto, tem maior destaque, tanto que recebe um capítulo à parte, onde há a primeira explicação sobre seu passado:

#### Aparição a Maria Madalena

Tendo Jesus ressuscitado de manhã, no primeiro dia da semana, apareceu primeiramente a Maria de Mágdala, de quem tinha expulsado sete demônios. Foi ela noticiá-lo aos que estiveram com ele, os quais estavam aflitos e chorosos. Quando souberam que Jesus vivia e que ela o tinha visto, não quiseram acreditar. (MARCOS 16: 9-11).

---

<sup>452</sup> p. 277.

É necessário observar que, na *Bíblia*, uma nota, na página 1344, explicativa dessa passagem, alerta que os versículos de 9 a 20 faltam “nos manuscritos mais antigos. Não é provavelmente de Marcos”.

João, assim como os dois Evangelistas anteriores, somente se refere a Madalena nas duas situações já descritas, contudo, narrando a aparição de Jesus ressuscitado de maneira muito mais detalhista.

Em Lucas, o leitor encontra um episódio no qual Jesus foi comer na casa de um fariseu, vindo a acontecer o seguinte:

Uma mulher pecadora da cidade, quando soube que estava à mesa em casa do fariseu, trouxe um vaso de alabastro cheio de perfume; e, estando a seus pés, por detrás dele, começou a chorar. Pouco depois suas lágrimas banhavam os pés do Senhor e ela os enxugava com os cabelos, beijava-os e os ungia com o perfume. (LUCAS 7: 37-38).

O fariseu questiona o fato de Jesus deixar uma pecadora lhe tocar. Jesus, então, conta uma parábola e, em seguida, perdoa os pecados da mulher. Não há sequer um registro do nome da pecadora. Entretanto, no capítulo seguinte, encontramos:

Depois disto Jesus andava pelas cidades e aldeias anunciando a Boa Nova do reino de Deus. Os doze estavam com ele, como também algumas mulheres que haviam sido livradas de espíritos malignos e curadas de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual tinham saído sete demônios, Joana, mulher de Cuza, procurador de Herodes, Susana e muitas outras, que o assistiam com suas posses. (LUCAS 8: 1-3).

Algum leitor poderia supor, pela proximidade dos capítulos, uma relação entre a pecadora do capítulo 7 com a exorcizada Madalena do capítulo 8, visto que o tempo lhe reservou a fama de ter sido, como a define o narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, “como é geralmente sabido, tão pecadora mulher, perdida como as que mais o foram”<sup>453</sup>, claro está, antes do arrependimento e conversão.

---

<sup>453</sup> p. 16.

Porém, mais uma nota, essa na página 1357, alerta que “não é certo que Maria Madalena tenha sido a pecadora mencionada no capítulo precedente”. Na verdade, nada indica isso.

Não se pode esquecer, no entanto, que, n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, o protagonista bate à porta de Madalena para pedir que lhe ajude a curar uma ferida no pé.<sup>454</sup> Transcrevo o trecho da obra antes de maiores considerações a seu respeito:

A mulher ajudou-o a entrar para o pátio, trancou a porta e fé-lo sentar-se, Espera, disse. Foi dentro e voltou com uma bacia de barro e um pano branco. Encheu de água a bacia, molhou o pano e, ajoelhando-se aos pés de Jesus, sustendo na palma da mão o pé esquerdo ferido, lavou-o cuidadosamente, limpando-o da terra, amaciando a crosta estalada através da qual surdia, com o sangue, uma matéria amarela, purulenta, de mau aspecto.<sup>455</sup>

Aqui, é Maria de Magdala a pecadora que limpa o pé de Jesus, apenas em situação diferente da descrita por Lucas. O Jesus d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* também irá, de certa forma, perdoar os pecados anteriores cometidos por ela, no momento que, apaixonado, lhe disser: “Para mim, não és prostituta”.<sup>456</sup>

Após um tempo vivendo com Maria de Magdala, Jesus irá retornar à sua casa<sup>457</sup>, falará para seus parentes sobre seu encontro com Deus, e esses não acreditarão nele, como já foi dito, ocasionando uma nova ruptura familiar que levará Jesus a ir embora novamente.<sup>458</sup>

Com o retorno à casa de Maria de Magdala, há uma situação que remete o leitor à famosa Santa Ceia, descrita desta maneira por um dos Evangelistas: “Durante a refeição, Jesus tomou o pão, benzeu-o, partiu-o e o deu aos discípulos,

---

<sup>454</sup> p. 277.

<sup>455</sup> p. 278.

<sup>456</sup> p. 289.

<sup>457</sup> p. 297.

<sup>458</sup> p. 303 .

dizendo: ‘Tomai e comei, isto é o meu corpo’”. (MATEUS 26: 26). N’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, essa situação se passa quando Jesus, disposto a contar para Maria de Magdala seu encontro com Deus, faz com ela um pacto:

Jesus tomou um pedaço de pão, partiu-o em duas partes, e disse, dando uma delas a Maria, Que este seja o pão da verdade, comamo-lo para que creiamos e não duvidemos, seja o que for que aqui dissermos e ouvirmos, Assim seja, disse Maria de Magdala.<sup>459</sup>

Maria de Magdala não é a única personagem discriminada pela História que aparece n’O *Evangelho segundo Jesus Cristo*. É feito também um desagravo a outros personagens, tais como o soldado que “um dia, e depois para sempre, será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede”<sup>460</sup>; a Gistas e Dimas, o bom e o mau ladrão crucificados com Jesus; a José, esposo de Maria, que mal aparece na *Bíblia*; e à própria Maria, que os Evangelhos só concordam em colocar na crucificação. De acordo com Lélia Parreira Duarte, a presença de personagens desse tipo ocorre porque Saramago “se preocupa em seus textos com a reescrita literária ou histórica. (...) Suas narrativas adotam o ponto de vista do excluído, do esquecido pela história oficial, ou do perdedor”.<sup>461</sup>

No capítulo seguinte da obra de Saramago, Maria recebe a visita de um anjo. Ao contrário do Evangelho de Lucas, onde o anjo aparece para anunciar que ela será a mãe do filho de Deus, o anjo d’O *evangelho segundo Jesus Cristo* vem para revelar o que Maria (assim como o leitor) desconhecia do plano de Deus. Apresento as diferenças entre a cena nas duas obras:

---

<sup>459</sup> p. 308.

<sup>460</sup> p. 20.

<sup>461</sup> DUARTE, Lélia Pereira. “Um Nobel na era da comunicação”. In: **Caderno CESPUC de pesquisas, nº 4: José Saramago: um Nobel para as literaturas de língua portuguesa**. Jan/1999, p. 28.

Entrando o anjo, disse-lhe: Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo.” Perturbou-se ela com estas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação.

O anjo disse-lhe: “Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande e chamar-se-á Filho do Altíssimo e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi; e reinará eternamente na casa de Jacó; e o seu reino não terá fim.” (...) Então disse Maria: “Eis aqui a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra. E o anjo afastou-se dela. (LUCAS 1: 28-33, 38)

(...) o anjo lhe dirigiu diretamente a palavra, e foi assim, Deves saber, ó Maria, que o Senhor pôs a sua semente de mistura com a semente de José na madrugada em que concebeste pela primeira vez, e que, por conseguinte e consequência, dela, da do Senhor, e não da do teu marido, ainda que legítimo, é que foi engendrado o teu filho Jesus. Ficou Maria muito assombrada com a notícia, (...) e perguntou, Então Jesus é filho de mim e do Senhor, (...) Filho, o que se chama filho, é só do Senhor, tu, para o caso, não passaste de ser uma mãe portadora, Então o Senhor não me escolheu, Qual quê, o Senhor ia só a passar, quem estivesse a olhar tê-lo-ia percebido pela cor do céu, mas reparou que tu e José eram gente robusta e saudável, (...) Pobrezinha de mim, que cheguei a imaginar, ouvindo-te que o Senhor me havia escolhido para ser a sua esposa naquela madrugada, e afinal foi tudo obra de um acaso (...).<sup>462</sup>

Como se vê, dessa vez há mais diferenças do que semelhanças entre as narrações. O decorrer da leitura d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, no entanto, mostrará Maria arrependida de não ter acreditado em Jesus, e, pronunciando uma frase que remete àquela dita por ela conforme Lucas, como se observa abaixo:

(...) Mas que irá ele ter de fazer em vida para merecer as maravilhas que o Senhor lhe prometeu, Ora, ora, tu crês, ignorante mulher, que essa palavra exista aos olhos do Senhor, que possa ter algum valor e significado o que presunçosamente chamais merecimento, em verdade não sei que é que vos julgais, quando não passais de míseros escravos aos olhos de Deus, Nada mais direi, sou realmente a escrava do Senhor, cumpra-se em mim segundo a sua palavra (...).<sup>463</sup>

Esse trecho mostra que Maria também acaba aceitando os desígnios divinos. Sua última frase, inclusive, pode ser considerada até mesmo uma concordância com o Evangelho de Lucas devido à palavra “realmente”. É como se Maria, cansada de argumentar com o anjo, finalmente admitisse a vontade de Deus.

---

<sup>462</sup> p. 311-312.

<sup>463</sup> p. 314.

Em seguida, na obra, Maria mandará seus dois filhos, Tiago e José, à procura de Jesus. Esse encontro<sup>464</sup> já foi aqui analisado quando tratei a respeito da renúncia de Jesus à sua mãe e irmãos.

O próximo acontecimento d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* digno de uma análise mais apurada é o segundo milagre efetuado por Jesus, tendo em consideração que o primeiro foi a pesca milagrosa, ou, melhor dizendo, as pescas, pois o prodígio se repetiu inúmeras vezes, a ponto do próprio narrador chegar a denominá-lo “milagre do costume”.<sup>465</sup> Assim, o segundo milagre ocorre durante uma das pescarias, quando Jesus, Simão, André, Tiago e João são atingidos por uma tempestade que ameaça matar a todos, menos, por motivos óbvios, o filho de Deus, a quem o futuro reserva algo maior:

(...) Jesus, vendo tudo isto, disse consigo mesmo, Não é justo que morram estes homens, ficando eu com vida, sem contar que o Senhor me ralharia de certeza Podias ter salvo os que estavam contigo e não os salvaste, já não te bastou teu pai, a dor desta lembrança fez saltar Jesus, e então, de pé, firme e seguro como se debaixo de si o suportasse um sólido chão, gritou, Cala-te, e isto era para o vento, Aquieta-te, e isto era para o mar, palavras não eram ditas acalmaram-se o mar e o vento (...).<sup>466</sup>

Esse milagre também é narrado em Mateus 8: 23-27, Marcos 4: 34-41 e Lucas 8: 22-25, mas com pequenas diferenças, tais como Jesus estar dormindo na hora da tempestade em vez de pensando nos outros, e também por repreender os apóstolos pela falta de fé.

É importante ressaltar um detalhe: Mateus e Marcos colocam o início da pregação de Jesus como sendo em Cafarnaum. Já Lucas escreve que primeiro Jesus tentou pregar em Nazaré, e como lá não aceitaram sua palavra (LUCAS 4: 14-30), então foi para Cafarnaum. De certa maneira, o narrador d'*O evangelho segundo*

---

<sup>464</sup> p. 324.

<sup>465</sup> p. 334.

<sup>466</sup> p. 335-336.

*Jesus Cristo* segue mais uma vez os passos de Lucas, pois o primeiro lugar onde Jesus fala de seu encontro com Deus é em Nazaré, para seus parentes. Como esses não acreditam em suas palavras, ele volta à casa de Maria de Magdala e, com ela, parte para reencontrar seus amigos “pescadores de Cafarnaum”<sup>467</sup>, que mais tarde serão seus apóstolos.

No livro de Saramago, o milagre seguinte de Jesus é transformar água em vinho. Na *Bíblia*, o único Evangelista que se refere a isso é João, e coloca esse como sendo o primeiro milagre de Jesus. Ocorre quando ele e sua mãe estavam presentes numa cerimônia de casamento em que o vinho acabou. Abaixo está o trecho d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, no qual Maria, querendo:

(...) ter a sua prova própria dos anunciados poderes de Jesus, (...) chegou-se ao filho e disse-lhe, no tom de quem está certo de não ter de dizer tudo para ser entendido, Não têm vinho. Jesus voltou lentamente a cara para a mãe, olhou-a como se ela tivesse falado de muito longe, e perguntou, Mulher, que há entre ti e mim, palavras estas tremendas, que as ouviu quem ali estava, mas o assombro, a estranheza, a incredulidade, Um filho não trata desta maneira a mãe que lhe deu o ser, farão que o tempo, as distâncias e as vontades busquem para elas traduções, interpretações, versões, matizes que mitiguem a brutalidade e, se tal é possível, dêem o dito por não dito ou o ponham a dizer o seu contrário, assim se escreverá no futuro que Jesus disse, Por que vens incomodar-me com isso, ou, Que tenho eu que ver contigo, ou, Quem te mandou meter-te nisto, mulher, ou, Que temos nós com isso, mulher, ou, Deixa-me proceder, não é preciso que mo peças, ou, Por que não mo pedes abertamente, continuo a ser o filho dócil de sempre, ou, Farei como pedes, entre nós não há desacordo. Maria recebeu o choque em pleno rosto, suportou o olhar que a repelia, e, desta maneira colocando o filho entre a espada e a parede, rematou o desafio dizendo aos servidores, Fazei o que ele vos disser. Jesus viu a mãe afastar-se, não disse uma palavra, não fez um gesto para a reter, compreendera que o Senhor se havia servido dela como antes se serviu da tempestade ou da necessidade dos pescadores. Levantou o seu copo, onde ainda algum vinho ficara, e disse para os servidores, Enchei de água aquelas talhas, eram seis talhas de pedra que serviam para a purificação, e eles encheram-nas até em cima, que cada uma delas levava duas ou três medidas, Chegai-mas cá, disse, e eles assim fizeram. Então Jesus verteu em cada talha uma parte do vinho que tinha no copo, e disse, Levai-as ao mordomo. Ora, o mordomo, que não sabia donde lhe vinha as talhas, depois de provar a água que a pequena quantidade de vinho nem chegara a tingir, chamou o noivo e disse-lhe, Toda a gente serve primeiro o vinho bom, e, quando os

---

<sup>467</sup> p. 339.

convidados já beberam bem, serve então o pior, tu, porém, guardaste o vinho bom até agora.<sup>468</sup>

No *Evangelho Segundo São João*, Jesus não tem motivos para tratar sua mãe da maneira acima; se os tem, não são apresentados. O Evangelista utiliza uma expressão muito parecida com uma das sugeridas pelo narrador como possível de ser encontrada como fala de Jesus no futuro, pois, para ele, o filho de Maria respondeu a ela desta maneira: “Mulher, isso nos compete a nós? Minha hora ainda não chegou”. (JOÃO 2: 4). Não há nenhuma outra diferença nas duas versões da passagem; a continuação de ambas é igual, assim como o desfecho.

O próximo milagre descrito n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* é o da cura da sogra de Simão, atacada de uma febre alta. Esse episódio também está narrado em Marcos 1: 29-31, em Lucas 4: 38-39, e em Mateus 8: 14-15 (onde é colocado como o terceiro milagre de Jesus). Na obra de Saramago, tal fato não é tratado pelo narrador exatamente como um milagre, como se vê abaixo:

E eis que, enfim, ia Jesus nos seus vinte e cinco anos, pareceu que o universo todo começou de súbito a mover-se, novos sinais se sucederam, uns atrás dos outros (...). A bem dizer, o primeiro desses sinais não foi, propriamente falando, um milagre milagre, afinal não é nenhuma coisa do outro mundo estar a sogra de Simão achacada de uma indefinida febre e chegar-se Jesus à cabeceira da cama, pôr-lhe a mão na testa, qualquer de nós já fez este gesto, apenas por impulso de coração, sem esperança de ver curados por essa maneira rudimentar e seu tanto mágica os males do enfermo, mas o que nunca nos acontecera foi sentir a febre sumir-se debaixo dos dedos de Jesus como uma água maligna que a terra absorvesse e reduzisse, e acto contínuo levantar-se a mulher e dizer, é certo que fora de propósito, Quem é amigo do meu genro, é meu amigo, e foi-se às lides da casa como se nada.<sup>469</sup>

Pode-se observar que o narrador começa a descrever a cena um tanto incrédulo do quanto tal atitude pode ser um milagre, mas acaba admitindo que “nunca nos acontecera” ter um resultado tão inesperado. As diferenças entre *O evangelho segundo Jesus Cristo* e os outros Evangelhos são poucas. Mateus e

---

<sup>468</sup> p. 345-347.

<sup>469</sup> p. 351.

Marcos escrevem que em vez de Jesus ter posto a mão na testa da enferma, pegou em sua mão. Já para Lucas, ele apenas ordenou à febre que fosse embora. Em nenhum dos Evangelhos bíblicos, entretanto, após a cura, a mulher fala alguma coisa; ela simplesmente “pôs-se a servi-los” (como os três definem em seus respectivos capítulos supracitados).

O milagre seguinte no livro de Saramago ocorre quando:

(...) estando uma mulher adúltera a ser apedrejada, conforme a lei de Moisés, e disso devendo morrer, aparecesse Jesus a interpor-se e a perguntar, Alto lá, quem de vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lançar-lhe uma pedra, como se dissesse, Até eu, se não vivesse, como vivo, em concubinato, se estivesse vivo da lacra dos actos e pensamentos sujos, estaria convosco na execução dessa justiça.<sup>470</sup>

Na *Bíblia*, somente João refere-se a essa mulher acusada de adultério. Ela é trazida pelos escribas e fariseus, que faziam “isso a fim de pô-lo à prova e poderem acusá-lo”. (JOÃO 8: 6).

O seguinte “caso notável”<sup>471</sup> na vida de Jesus ocorre quando ele, acompanhado de Tiago e João, vai à outra margem do mar. Lá, encontra um homem,

(...) se o nome de homem podia ser dado a uma figura coberta de imundícies, de medonha barba e medonho cabelo, cheirando à putrefacção dos túmulos onde, como vieram a saber depois, tinha o costume de esconder-se sempre que conseguia partir os grilhões e correntes com que, por estar possesso, o queriam sujeitar no cárcere. (...) Vinha a besta-fera estendendo as garras e arreganhando os colmilhos, donde pendiam restos de carnes putrefactas, e os cabelos de Jesus arrepiavam-se de terror, quando a dois passos se prosta no chão o endemoninhado e clama em voz alta, Que queres de mim, ó Jesus, filho do Deus Altíssimo, por Deus te peço que não me atormentes. (...) (Jesus) Perguntou ao espírito, Qual é o teu nome, e o espírito respondeu, Legião, porque somos muitos. Disse Jesus, imperiosamente, Sai desse homem, espírito imundo.<sup>472</sup>

Esse episódio também é narrado por três dos Evangelistas. A única diferença entre eles é que Mateus (8: 28-34) coloca dois homens possessos no

---

<sup>470</sup> p. 351.

<sup>471</sup> p. 352.

<sup>472</sup> p. 353-354.

caminho de Jesus. Marcos (5: 1-20) e Lucas (8: 26-39) contam a história da mesma forma que o narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Inclusive, as quatro versões continuam da mesma maneira, ou seja, os espíritos indagando a Jesus para onde poderiam ir, e ele lhes permitindo entrar numa vara de porcos que estava ali perto, e que depois acaba por se jogar ao mar. Pode surgir para um leitor dos Evangelhos bíblicos a dúvida de por que Jesus deixou os espíritos entrarem nos porcos, e isso não é explicado na *Bíblia*. N'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, no entanto, encontra-se uma explicação: “Jesus pensou e pareceu-lhe que era uma boa solução, considerando que aqueles animais deviam ser pertença de gentios, uma vez que a carne de porco é impura para os judeus”.<sup>473</sup> Outra inovação ocorre por causa do inesperado final, isto é, os donos dos porcos atirando pedras em Jesus e seus amigos<sup>474</sup>, o que nos Evangelhos, logicamente, não acontece.

O milagre seguinte de Jesus n'*O evangelho segundo Jesus Cristo* é o da multiplicação dos pães. Tal passagem também é narrada pelos quatro Evangelistas, porém com algumas discordâncias entre eles. De acordo com Mateus (14: 13-21), Jesus quis se retirar para um lugar deserto porque, há pouco, tinha recebido a notícia da morte de João Batista. A multidão o seguiu e, como chegava a noite, os discípulos lhe pediram para mandar as pessoas embora. Ele, então, mandou-lhes dar de comer. Como só havia cinco pães e dois peixes, Jesus os abençoou e repartiu entre os seus discípulos que os distribuíram, chegando a sobrar ainda doze cestos cheios, entre os “aproximadamente cinco mil homens sem contar as mulheres e crianças”. Marcos (6: 30-44) só discorda de uma única questão em Mateus: o motivo que levou Jesus a um lugar deserto foi a volta dos apóstolos de sua pregação e a intenção de que eles descansassem. Ele também coloca que havia lá

---

<sup>473</sup> p. 355.

<sup>474</sup> p. 356.

cinco mil homens, mas não tece nenhum comentário sobre as mulheres e crianças, o que permite pensar se ele se refere somente aos homens, ou inclui a todos no cálculo. Lucas (9: 10-17) segue os mesmos passos de Marcos e apenas se diferencia desse, e também de Mateus, quando antecipa para a metade do texto a informação da quantidade de homens presentes. Tanto Mateus como Marcos finalizam a narração do episódio com essa informação. João (6: 1-15), por sua vez, não diz o motivo do afastamento de Jesus. De acordo com ele, é Jesus quem pergunta a seu discípulo João onde eles poderão comprar pão para o povo comer, apesar de que “falava assim para o experimentar, pois bem sabia o que havia de fazer”. André, então, aparece com um menino (que não é citado pelos outros) que possui cinco pães e dois peixes. A continuação é semelhante à de Marcos, mas, assim como Lucas, ele apresenta o número de homens presentes na metade do texto.

O narrador d’O *evangelho segundo Jesus Cristo* inicia o episódio apresentando o fato de que existem contradições desse tipo, como se vê abaixo:

Discrepam os historiadores sobre os motivos que teriam levado tanta e tão diversa gente a reunir-se naquele lugar, sobre cuja localização, também abundam as dúvidas, havendo quem afirme, isto quanto aos motivos, que se tratava simplesmente de uma romaria tradicional cuja origem já se teria perdido na noite dos tempos, outro que não senhor, o que tinha era corrido a voz, que depois veio a averiguar-se infundada, de que chegara um plenipotenciário de Roma para anunciar uma descida dos impostos, e outros, ainda, não propondo qualquer hipótese ou solução para o problema, protestam que só ingénuos podem acreditar em diminuições de cargas fiscais e revisões da massa tributária favoráveis ao contribuinte e que, quanto à supostamente desconhecida origem da romaria, sempre algum indício de causa prima se poderia descobrir se os que gostam de encontrar tudo feito se dessem ao trabalho de investigar o imaginário colectivo.<sup>475</sup>

Os motivos citados pelos Evangelistas já foram vistos. O lugar, entretanto, só é citado por Lucas, em 9: 10, que o coloca “para o lado de Betsáida”, e João, em 6: 1, que diz ter Jesus atravessado “o lago da Galiléia (que é o de Tiberíades)”.

---

<sup>475</sup> p. 359-360.

N'O *evangelho Segundo Jesus Cristo*, só se encontra o comentário a respeito da discrepância entre os historiadores, mas nenhuma tentativa de explicar o motivo e, tão pouco, a região. Há uma concordância aproximada entre o número de homens, “o certo e o sabido é que estavam ali entre quatro mil e cinco mil homens, sem contar mulheres e crianças”.<sup>476</sup> Logo após, aparece um novo número: “entre doze e quinze mil pessoas, se desta vez não nos esquecermos das mulheres e crianças”.<sup>477</sup> Então, a história é contada de uma maneira diferente da de qualquer um dos outros Evangelhos, pois, aqui, Jesus não está tão seguro de seus poderes:

Jesus nem por sombras imaginava que pudesse valer a tanta gente num tal aperto, mas Tiago e João, com a segurança que caracteriza as testemunhas presenciais, foram para ele e disseram-lhe, Se foste capaz de fazer sair do corpo dum homem os demônios que o matavam, também deves poder fazer entrar no corpo desta gente a comida de que precisam para viver, E como o farei, se aqui não temos mais alimento do que este pouco que trouxemos, És o filho de Deus, podes fazê-lo. (...) Então, tomando os seis pães que tinham trazido, partiu cada um deles em duas metades e deu-os aos que o acompanhavam, fez o mesmo com os seis peixes, ficando também ele com um pão e um peixe. Sabemos o que fez, mas nunca saberemos como pôde tê-lo feito.<sup>478</sup>

No romance de Saramago, a narração da passagem começa pelo final de Mateus e Lucas, isto é, a informação do número de pessoas que participaram da refeição. Como se pode observar, nos Evangelhos, é Jesus quem toma a iniciativa da multiplicação, enquanto que, n'O *evangelho Segundo Jesus Cristo*, são seus amigos quem lhe pedem para fazê-la, visto que Jesus tem dúvidas sobre seu poder. O número de alimento disponível também muda; nos Evangelhos bíblicos, são cinco pães e dois peixes, enquanto que, no evangelho de Saramago, são seis pães e seis peixes.

---

<sup>476</sup> p. 360.

<sup>477</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>478</sup> p. 360-361.

Mateus (15: 29- 39) e Marcos (8: 1-10) referem-se também a uma segunda multiplicação dos pães realizada por Jesus, que, no entanto, é ignorada por Lucas, João e Saramago.

Outro episódio muito interessante narrado n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* é o da figueira:

la Jesus por um caminho no campo quando sentiu fome, e vendo ao longe uma figueira com folhas, foi ver se nela encontraria alguma coisa, mas, ao chegar ao pé dela, não encontrou senão folhas, pois não era tempo de figos. Disse então, Nunca mais nascerá fruto de ti, e naquele mesmo instante secou a figueira. Disse Maria de Magdala, que com ele estava, Darás a quem precisar, não pedirás a quem não tiver. Arrependido, Jesus ordenou à figueira que ressuscitasse, mas ela estava morta.<sup>479</sup>

Essa passagem também só aparece na *Bíblia* nos Evangelhos de Mateus (21: 18-22) e Marcos (11: 12-14), porém, com um intuito muito distinto, como se vê abaixo:

De manhã, voltando à cidade, teve fome. Vendo uma figueira à beira do caminho, aproximou-se dela, mas só achou nela folhas, e disse-lhe: “Jamais nasça fruto de ti!” E imediatamente a figueira secou. À vista disto, os discípulos ficaram estupefatos e disseram: “Como ficou seca num instante a figueira?!” Respondeu-lhes Jesus: “Em verdade vos declaro, que se tiverdes fé e não hesitardes, não só fareis o que foi feito a esta figueira, mas ainda se disserdes a esta montanha: levanta-te daí e atira-te ao mar, isso se fará... Tudo o que pedirdes com fé na oração, vós o alcançareis. (MATEUS 21: 18-22).

O que fica claro com a transcrição dessa passagem nas duas versões são as diferentes intenções subliminares. *O evangelho segundo Jesus Cristo* mostra Jesus como o dono de poderes que os outros homens sequer sonham em possuir, mas sujeito a arrependimentos e culpas, tão comum aos humanos, contudo, teoricamente, inconcebível para o filho de Deus. Já *O Evangelho segundo São Mateus* tem o intuito totalmente catequizador de mostrar a seus leitores os poderes da fé e da oração, pregados por Jesus.

---

<sup>479</sup> p. 361-362.

O capítulo seguinte d' *O evangelho segundo Jesus Cristo* começa com Jesus sendo o único pescador que vai ao mar numa “manhã de nevoeiro”.<sup>480</sup> Ocorre, então, um novo encontro com Deus, agora não no deserto, mas no meio do mar, e Deus não aparece “como uma coluna de fumo”<sup>481</sup>, mas, sim,

vestido como um judeu rico, de túnica comprida, cor de magenta, um manto com mangas, azul, debruado de tecido de ouro, mas nos pés tem umas sandálias grossas, rústicas, dessas de que se diz que são para andar, o que mostra que não deve ser pessoa de hábitos sedentários.<sup>482</sup>

Essa ironia inicial sobre os hábitos de Deus é a primeira de uma série que aparece por toda a narração do diálogo entre ele, Jesus e, depois, o Diabo, que, no caso, é o Pastor. Tal encontro acontece para que Deus possa, finalmente, explicar para seu filho, primeiro, quem ele é realmente, e, segundo, os planos para seu futuro. Como o próprio Deus disse, “são duas questões, portanto temos de ir por partes”.<sup>483</sup> Assim, é conveniente que esse assunto seja tratado, aqui, também por partes. Abaixo se encontra o trecho do diálogo que responde a primeira questão:

(...) quem sou eu, perguntou Jesus, Não o sabes, perguntou Deus por sua vez, Julgava saber, julgava que era filho do meu pai, A que pai te referes, Ao meu pai, ao carpinteiro José (...), O que morreu crucificado, Não pensava que houvesse outro, Foi um trágico engano dos romanos, esse pai morreu inocente e sem culpa, Disseste esse pai, isso significa que há outro, Admiro-te, és um rapaz esperto, inteligente, Neste caso não foi a inteligência que me serviu, ouvi-o da boca do Diabo, (...) E o que foi que ouviste da boca do Diabo, Que sou teu filho. Deus fez, compassado, um gesto afirmativo com a cabeça e disse, Sim, és meu filho (...).<sup>484</sup>

Na *Bíblia*, não há nenhum encontro entre Deus e Jesus para que seja anunciada a paternidade, como no trecho supracitado. Nos Evangelhos, tudo parece indicar que Jesus sempre soube que era filho de Deus. Em Mateus, devido a José e Maria saberem tudo que estava acontecendo por causa da visita do anjo (1: 20-21), ainda se pode imaginar que eles tenham contado para Jesus a verdade sobre seu

---

<sup>480</sup> p. 363.

<sup>481</sup> p. 262.

<sup>482</sup> p. 364.

<sup>483</sup> p. 365.

<sup>484</sup> p. 365.

nascimento. De qualquer maneira, caso ele ainda não soubesse, quando João acabou de batizar Jesus, “eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pomba, o espírito de Deus. E do céu baixou uma voz: ‘Eis meu filho muito amado em quem ponho minha afeição’”. (MATEUS 3: 16-17). Em Marcos, só há essa segunda hipótese, visto que ele não trata da anunciação do nascimento de Jesus, e apenas descreve a cena do batismo (1: 9-11) do mesmo modo que Mateus. Em Lucas, também se pode imaginar que Maria e José tenham contado a história para Jesus, ou que ele soube por inspiração divina, pois na passagem em que ele se perde em Jerusalém e é encontrado no templo, responde desta forma aos pais: “Por que me procuráveis? Não sabíeis que devo ocupar-me das coisas do meu Pai?”. (2: 49). Dessa forma, só falta ao leitor escolher se prefere interpretar a frase de Jesus como se ele estivesse avisando a seus pais que já sabe de tudo, ou se está lembrando a eles o passado. A cena do batismo ocorre igualmente em Lucas. Já João Evangelista põe João Batista como o anunciador da divindade de Jesus:

(João havia declarado: Vi o espírito descer do céu em forma de uma pomba e repousar sobre ele”.) Eu não o conhecia, mas aquele que me mandou batizar em água, disse-me: “Sobre quem vires descer e repousar o Espírito, este é quem batiza no Espírito Santo”. Eu o vi e dou testemunho de que ele é o filho de Deus. (JOÃO 1: 32-34).

Por isso, em nenhum dos Evangelhos, Jesus se assusta ou fica surpreso quando o homem possuído pela Legião chama-lhe de Filho de Deus, como já foi visto anteriormente.

Assim, passo para a segunda questão do diálogo entre Jesus e Deus, ou seja, o trato que esse propõe (se é que tal termo pode ser utilizado em se tratando de Deus) para expandir sua “influência, a ser deus de muito mais gente”.<sup>485</sup> Jesus depois de muito discordar, acaba vendo que não há como lutar contra os planos de

---

<sup>485</sup> p. 370.

seu pai, e então “deixou cair os braços e disse, Faça-se então em mim segundo a tua vontade”.<sup>486</sup> É evidente que não há, em nenhum Evangelho da *Bíblia*, sequer um comentário sobre um acordo desse tipo entre Deus e Jesus. O que ocorre nos Evangelhos de Mateus (26: 36-46), Marcos (14: 32-42) e Lucas (22: 39-46) é um capítulo denominado por eles de “Suprema Angústia”, onde se lê que Jesus, chegando perto o momento de sua prisão, fala para Deus: “Pai, se é de teu agrado, afasta de mim este cálice! Não se faça, todavia, a minha vontade, mas sim a tua”. (LUCAS 22: 42).

Como se vê, não sobra outra alternativa a Jesus, em nenhuma das obras, do que acatar a decisão de Deus. A diferença é que n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, Jesus ainda consegue ter um último pedido realizado, saber como será o futuro depois de sua morte<sup>487</sup>, e quantos, e como, morrerão em seu nome.<sup>488</sup> Após inúmeras páginas, nas quais Deus conta para ele sobre as guerras santas, os mártires, a inquisição, o que acontecerá depois de sua morte, Jesus fala a primeira parte da frase supracitada do Evangelho de Lucas: “Pai, afasta de mim este cálice”<sup>489</sup>, mas, aqui, o motivo é bem explicitado, ele não quer ser a causa das mortes de “centenas de milhares de homens e mulheres”.<sup>490</sup>

Quando o diálogo entre Deus e Jesus já está no final, o Diabo pergunta ao primeiro se ele o perdoa e permite sua volta para junto dele.<sup>491</sup> Após a resposta negativa de Deus, o Diabo diz: “Que não se diga que o Diabo não tentou um dia a Deus”.<sup>492</sup> Essa frase pode ser interpretada de duas maneiras: primeiro, como se o

---

<sup>486</sup> p. 377.

<sup>487</sup> p. 377.

<sup>488</sup> p. 380.

<sup>489</sup> p. 391.

<sup>490</sup> Idem, ibidem.

<sup>491</sup> p. 392.

<sup>492</sup> p. 393.

Diabo estivesse realmente arrependido, e, assim, “tentado” significaria a tentativa feita por ele de voltar a ser um anjo de Deus; segundo, relacionar “tentado a Deus”, com a “tentação no deserto”, episódio da vida de Jesus, que se pode encontrar em Mateus 4: 1-11, Marcos 1: 12-13, e Lucas 4: 1-13. Nesses Evangelhos, A “Tentação” ocorre quando Jesus está jejuando no deserto há quarenta dias e quarenta noites, e Satanás aparece para tentá-lo três vezes. Não se pode esquecer que, até agora, n’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, não houve a famosa “tentação”, a não ser que, numa análise talvez muito ousada, arrisque-se a dizer que Jesus foi tentado no deserto por Pastor, quando esse lhe falou: “Escolhe uma ovelha, disse, Quê, perguntou Jesus desnortado, Digo-te que escolhas uma ovelha, a não ser que prefiras uma cabra, Para quê, Vais precisar dela, se realmente não és eunuco”.<sup>493</sup> Assim, para os que preferirem considerar a segunda interpretação, ou seja, de que o Diabo tentou Deus, adicionarei alguns outros dados bem interessantes: Jesus depois descobre que ficou no mar por 40 dias<sup>494</sup>, mesmo tempo em que, na *Bíblia*, ele ficou no deserto; e, durante o diálogo, “Deus inspirou profundamente, olhou em redor o nevoeiro e murmurou, no tom de quem acaba de fazer uma descoberta inesperada e curiosa, Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto”.<sup>495</sup>

Logo após seu retorno do mar, Jesus irá conhecer os outros homens que serão seus apóstolos<sup>496</sup>, entre eles Tomé, que pedirá a Jesus “uma prova” de que ele é o filho de Deus.<sup>497</sup> Jesus lhe dá tal prova fazendo pássaros de lama que depois voam<sup>498</sup>, e assim Tomé passa a segui-lo. Na cultura popular, esse apóstolo ficou muito conhecido por sua incredulidade devido a uma passagem, existente apenas

---

<sup>493</sup> p. 237.

<sup>494</sup> p. 394.

<sup>495</sup> p. 369.

<sup>496</sup> p. 399.

<sup>497</sup> p. 398.

<sup>498</sup> Idem, *ibidem*.

no *Evangelho Segundo São João*, que ocorre logo após a primeira aparição de Jesus, depois de ressuscitado, aos seus discípulos:

Tomé, um dos doze, chamado Dídimo, não estava com eles quando veio Jesus. Os outros discípulos disseram-lhe: “Vimos o Senhor.” Mas ele replicou-lhes: “Se não vir nas suas mãos o sinal dos pregos, e não puser o meu dedo no lugar dos pregos, e não introduzir a minha mão no seu lado, não acreditarei.” Oito dias depois, estavam os seus discípulos outra vez no mesmo lugar e Tomé com eles. Estando trancadas as portas, veio Jesus, pôs-se no meio deles e disse: “A paz esteja convosco.” Depois disse a Tomé: “Introduz aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos. Põe a tua mão no meu lado. Não sejas incrédulo, mas homem de fé.” Respondeu-lhe Tomé: “Meu Senhor, e meu Deus!” Disse-lhe Jesus: “Creste, porque me viste. Felizes aqueles que crêem sem ter visto” . (JOÃO 20: 24-29).

Após Tomé, outros homens aparecem dispostos a seguir Jesus: Filipe, Bartolomeu, Mateus, outro Simão, outro Tiago, Judas Tadeu e Judas de Iscariote. Esses, ao lado de Simão, André, Tiago e João, são os 12 apóstolos. Tendo em vista que os dois Judas podiam ser distinguidos pelo resto do nome, e os Tiagos porque um deles é Tiago Zebedeu, Jesus sentiu necessidade de distinguir também os Simãos: “Porque temos um outro Simão conosco, tu, Simão, de hoje em diante chamar-te-ás Pedro”.<sup>499</sup> Essa frase pronunciada por Jesus aparece, mas de maneira distinta, apenas no *Evangelho Segundo São Mateus* num capítulo intitulado “Primeiro Anúncio da Paixão”. Nessa passagem, Jesus pergunta a seus apóstolos quem eles acham que ele é. Simão responde que ele é o Filho de Deus, e então Jesus lhe diz:

Feliz és, Simão, filho de Jonas, porque não foi a carne nem o sangue que te revelou isto, mas meu Pai que está nos céus. E eu te declaro: Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do reino dos céus: Tudo o que ligares na terra, será ligado nos céus, e tudo que desligares na terra, será desligado nos céus. (MATEUS 16: 17-19).

A frase – “Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela” – é, talvez, para a Igreja Católica, a mais importante das pronunciadas por Jesus, pois é a única menção nos

---

<sup>499</sup> p. 400.

Evangelhos de uma possível vontade dele fundar uma religião. O capítulo no qual ela se encontra também existe nos Evangelhos de Marcos (8: 27-33) e Lucas (9: 18-22), porém sem fazer referência a tal comentário de Jesus.

Segue-se, n' *O evangelho segundo Jesus Cristo*, uma seqüência de milagres e curas realizados por Jesus, e que também aparecem nos Evangelhos, tais como: a cura do leproso<sup>500</sup> e a cura do parálítico que é posto pelo telhado dentro da casa onde Jesus estava.<sup>501</sup>

Logo após esses milagres, “atreveu-se Jesus, num dia em que Deus o deixara mais à solta, a improvisar um discurso que arrebatou todos os ouvintes”.<sup>502</sup> Esse discurso, que também aparece nos Evangelhos de Mateus (5: 1-49) e Lucas (6: 20-49), é conhecido como “O Sermão da Montanha”. Encontram-se abaixo, respectivamente, as transcrições do sermão tiradas d' *O evangelho segundo Jesus Cristo* e do *Evangelho Segundo São Lucas*:

(...) Bem-aventurados, disse Jesus, bem-aventurados vós, os pobres, porque vosso é o reino de Deus, bem-aventurados vós, os que tendes fome, porque sereis saciados, bem-aventurados vós, os que agora chorais, porque haveis de rir, mas nesta altura deu-se Deus conta do que ali se estava a passar, e, não podendo suprimir o que por Jesus tinha sido dito, forçou a língua dele a pronunciar umas outras palavras, com o que as lágrimas de felicidade se tornaram em negras lástimas por um futuro negro, Bem-aventurados sereis quando os homens vos odiarem, quando vos expulsarem, vos insultarem e rejeitarem o vosso nome infame, por causa do Filho do Homem. Quando Jesus isto acabou de dizer, foi como se a alma lhe tivesse caído aos pés, pois no mesmo instante se lhe representou no espírito a trágica visão dos tormentos e das mortes que Deus lhe havia anunciado no mar. Por isso, diante da multidão que o olhava transida de pavor, Jesus caiu de joelhos e, prostrado, orou em silêncio, nenhum de quantos ali se encontravam podia imaginar que ele estivesse pedindo, a todos, perdão, ele que se gloriava, como Filho de Deus que era, de poder perdoar aos demais.<sup>503</sup>

<sup>500</sup> p. 401; MATEUS 8: 1-4; MARCOS 1: 40-45; LUCAS 5: 12-16.

<sup>501</sup> p. 401-402; MATEUS 8: 1-8; MARCOS 2: 1-12; LUCAS 5: 17-26; JOÃO 5: 1-18.

<sup>502</sup> p. 404.

<sup>503</sup> p. 404.

Bem-aventurados vós que sois pobres, porque vosso é o reino de Deus! Bem-aventurados vós que agora tendes fome, porque sereis fartos! Bem-aventurados vós que agora chorais, porque vos alegrareis! Bem-aventurados sereis quando os homens vos odiarem, vos expulsarem, vos ultrajarem, e quando repelirem o vosso nome como infame por causa do Filho do Homem! Alegrai-vos naquele dia e exultai, porque grande é o vosso galardão no céu. Era assim que os pais deles tratavam os profetas. Mas ai de vós, ricos, porque tendes a vossa consolação! Ai de vós, que estais fartos, porque vireis a ter fome! Ai de vós que agora rides, porque gemereis e chorareis! (LUCAS 6: 20-23).

Como a leitura das duas versões mostra, não há muitas diferenças entre as frases que o Jesus de cada obra pronuncia. No entanto, outras diferenças estão bem claras. O Jesus do primeiro evangelho, assim como no caso da figueira seca, mostra-se um homem arrependido, mesmo sabendo que as palavras que proferiu foram postas em sua boca por Deus. O Jesus do Evangelho de Lucas não mostra arrependimento algum, mesmo quando diz frases tão duras que nem o Deus rancoroso da primeira versão falou através da boca de seu filho. Ou seja, as frases são basicamente as mesmas, mas o conflito do personagem faz com que as duas versões se tornem diferentes.

Em seguida, há uma nova discordância entre *O evangelho segundo Jesus Cristo* e os Evangelhos. Isso ocorre porque, no primeiro, Maria de Magdala é irmã de Marta e de Lázaro. Na *Bíblia*, as irmãs Maria e Marta aparecem no *Evangelho Segundo São Lucas* e no *Evangelho Segundo São João*, sendo que o último é o único no qual aparece Lázaro, irmão delas. Porém, em nenhum dos dois há menção de que essa Maria seja Maria Madalena.

A passagem abaixo mostra o encontro de Jesus com as duas irmãs, narrado no Evangelho de Lucas:

Estando Jesus em viagem, entrou numa aldeia, onde uma mulher, chamada Marta, o recebeu em sua casa. Tinha ela uma irmã por nome Maria, que se assentou aos pés do Senhor para ouvi-lo falar. Marta, toda preocupada na lida da casa, veio a Jesus e disse-lhe: “Senhor, não te importas que minha irmã me deixe só a servir? Dize-lhe que me ajude.” Respondeu-lhe o

Senhor: “Marta, Marta, andas muito inquieta e te preocupas com muitas coisas; no entanto, uma só coisa é necessária; Maria escolheu a boa parte, que lhe não será tirada.”. (LUCAS 10: 38-42).

Nota-se que Marta tem uma relação conflituosa com Maria, ocasionada pelo ciúme da primeira. N’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, a personagem Marta também apresenta esse sentimento para com sua irmã Maria de Magdala, como se vê abaixo, de acordo com a descrição feita pelo narrador a respeito de Marta:

(...) outra vez a confusão lhe entrou no espírito, um sentimento de ciúme tocou-lhe o coração, e o resultado de tudo isto foram umas palavras que soaram de modo estranho estando ali presente Maria de Magdala, que ela, sim, tinha o dever e o direito de as pronunciar, Vens cansado, senta-te, e deixa-me que te lave os pés.<sup>504</sup>

A atitude de Marta de querer lavar os pés de Jesus pode ser compreendida se colocada em contraste com uma outra passagem bíblica, que se encontra no *Evangelho Segundo São João*, quando, num jantar em homenagem a Jesus, “Marta servia e Lázaro era um dos convivas. Tomando Maria de uma libra de bálsamo de nardo puro de grande preço, ungiu os pés de Jesus e enxugou-os com os seus cabelos”. (JOÃO 12: 2-3).

Logo depois, ocorre o encontro entre Jesus e João Batista. Como já foi dito, nos quatro Evangelhos da *Bíblia*, o batismo de Cristo é a primeira situação que todos os Evangelistas concordam, e, geralmente, colocam sempre no começo de sua narrativa. Ao contrário, n’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, esse encontro se dá basicamente no final do livro. Entretanto, a descrição de João Batista na obra que está sendo analisada e no Evangelho de Mateus são muito parecidas, como se vê nas respectivas citações: “usa uma grande barba que parece feita de espinhos, anda entrajado com umas toscas peles de camelo que aperta com uma tira de couro à volta da cintura e, lá no deserto, dizem, alimentava-se de gafanhotos e mel

---

<sup>504</sup> p. 411.

silvestre”<sup>505</sup>; “João usava uma vestimenta de pêlos de camelo e um cinto de couro em volta dos rins. Alimentava-se de gafanhotos e mel silvestre”. (MATEUS 3: 4).

Já o batizado de Jesus, por sua vez, apresenta grandes diferenças. Os Evangelistas fazem referências ao Espírito Santo, que desce do céu e pousa em forma de pomba no ombro de Jesus, e à voz de Deus se dirigindo a seu filho. Nada disso aparece n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Apenas depois, quando Jesus conta para Maria de Magdala o que aconteceu<sup>506</sup>, o leitor fica sabendo que somente houve um diálogo entre Jesus e João e depois o batismo no rio.<sup>507</sup>

Logo após o batismo, ocorre um outro episódio que se tornou clássico na vida de Jesus: a expulsão dos vendilhões do templo<sup>508</sup>. Essa passagem pode ser encontrada sem muitas diferenças nos Evangelhos de Mateus 21: 12-13, Marcos 11: 15-19, Lucas 19: 45-48, João 2: 13-25.

Após a luta no templo, Jesus e seus discípulos voltam para Betânia, onde encontram Lázaro morto. A célebre ressurreição desse amigo de Jesus aparece, na *Bíblia*, apenas no Evangelho de João. Nele, Jesus também estava ausente, mas sente que Lázaro morreu e, por isso, vai para Betânia. Está colocada abaixo a continuação da história em sua versão bíblica:

Marta disse a Jesus; “Senhor, se tivesses estado aqui, meu irmão não teria morrido! Mas sei também agora que tudo que pedires a Deus, Deus to concederá.” Disse-lhe Jesus: “Teu irmão ressurgirá.” Respondeu-lhe Marta: “Sei que há de ressurgir na ressurreição no último dia.” Disse-lhe Jesus: “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim, jamais morrerá. Crês isto?” Respondeu ela: “Sim, Senhor, eu creio que tu és o Cristo, Filho de Deus, aquele que devia vir ao mundo.”  
(...)

---

<sup>505</sup> p. 420.

<sup>506</sup> p. 422.

<sup>507</sup> p. 421.

<sup>508</sup> p. 425.

Tomado de profunda emoção, Jesus foi ao sepulcro. Era uma gruta, coberta de uma pedra. Jesus ordenou: “Tirai a pedra.” Disse-lhe Marta, irmã do morto: “Senhor, já cheira mal, pois há quatro dias que ele está aí...” Respondeu-lhe Jesus: “Não te disse eu: Se creres, verás a glória de Deus?” Tiraram, pois, a pedra. Levantando Jesus os olhos ao alto, disse: “Pai, rendo-te graças porque me ouviste. Eu bem sei que sempre me ouves, mas falo assim por causa do povo que está em roda, para que creiam que tu me enviaste.” Depois destas palavras, exclamou em alta voz: “Lázaro, vem para fora!” E o morto saiu, tendo os pés e as mãos ligados com faixas, e o rosto coberto com um sudário. Ordenou então Jesus: “Desligai-o e deixai-o ir.” (JOÃO 11: 38-44).

Há, no trecho equivalente d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, muitas das frases ditas acima por Jesus, porém, elas não são pronunciadas, mas, sim, imaginadas pelo narrador, ou pelo próprio Jesus. Esse jogo entre o que foi dito e o que poderia ter sido dito leva o leitor a um final belíssimo e surpreendente, como se verá após a leitura da passagem:

Jesus disse-lhe, Teu irmão há-de ressuscitar, e Marta respondeu, Eu sei que há-de ressuscitar na ressurreição do último dia. Jesus levantou-se, sentiu que uma força infinita arrebatava o seu espírito, podia, nesta suprema hora, obrar tudo, cometer tudo, expulsar a morte deste corpo, fazer regressar a ele a existência plena e o ente pleno, a palavra, o gesto, o riso, a lágrima também, mas não de dor, podia dizer, Eu sou a ressurreição e a vida, quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá, e perguntaria a Marta, Crês tu nisto, e ela responderia, Sim, creio que és o filho de Deus que havia de vir ao mundo, ora, assim sendo, estando dispostas e ordenadas todas as coisas necessárias, a força e o poder, e a vontade de os usar, só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ele há-de regressar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar.<sup>509</sup>

A próxima inovação na obra ocorre quando Jesus, numa tentativa de mudar o plano traçado por seu pai celestial, decide provocar as autoridades judaicas dizendo ser “o rei dos Judeus”, para ser preso e condenado como se fosse um homem comum e não o filho de Deus. Para que isso aconteça, ele pede aos apóstolos “que corra um de vós ao templo para dizer que sou este homem”.<sup>510</sup> É claro que nenhum dos discípulos prontifica-se a realizar a tarefa por considerá-la

---

<sup>509</sup> p. 428.

<sup>510</sup> p. 436.

uma traição. Judas de Iscariote é o único discípulo que entende a situação de Jesus e que se oferece para atender o difícil pedido. Os outros apóstolos ficam furiosos com Judas, mas Jesus diz “Larguem-no, que ninguém lhe faça mal. Depois levantou-se, abraçou-o e beijou-o nas duas faces”.<sup>511</sup>

Essa é uma das maiores rupturas d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* com a tradição bíblica, pois os quatro Evangelistas concordam em considerar Judas Iscariotes o traidor de seu Mestre, inclusive sempre adiantando, na primeira oportunidade em que se referem a Judas, que ele será o traidor. Cito como exemplo o capítulo “Eleição dos Apóstolos”, no início do *Evangelho Segundo São Marcos*, no qual encontramos a lista dos apóstolos finalizada desta maneira: “e Judas Iscariotes que o entregou”. (MARCOS 3: 19). Outra questão são os beijos dados por Jesus em Judas. Na *Bíblia*, é Judas quem beija Jesus, pois o beijo era o sinal estipulado por ele para mostrar aos soldados quem era Jesus no momento da prisão: “O traidor tinha dado-lhes o seguinte sinal: ‘Aquele a quem eu beijar, é ele; prendei-o e levai-o com cuidado’”. (MARCOS 14: 44). No Evangelho de Marcos, há um comentário de que Judas teria recebido dinheiro para entregar Jesus (MARCOS 14: 11), enquanto que, no de Mateus, existe a afirmação de que “ajustaram com ele trinta moedas de prata”. (MATEUS 26: 15). N’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, por sua vez, Judas não recebeu nenhum dinheiro: “Não lhe pagaram a denúncia, murmurou Jesus, e o outro, que o ouvira, respondeu, Quiseram-no, mas ele disse que tinha por costume pagar as suas contas, e aí está, já não paga mais”.<sup>512</sup>

Logo depois da sua prisão, Jesus é levado à presença das autoridades, como o sumo sacerdote, e, depois, de Pilatos. N’*O evangelho segundo Jesus Cristo*,

---

<sup>511</sup> p. 437.

<sup>512</sup> p. 439.

quando perguntado se é o filho de Deus, Jesus simplesmente responde “Eu sou o rei dos judeus”.<sup>513</sup> Ele faz isso para dar prosseguimento ao seu plano de ser condenado como um homem qualquer. Nos Evangelhos, a pergunta é respondida com um “Sim” (MATEUS 26: 64), “Eu o sou” (MARCOS 14: 62) e “Sim, eu sou” (LUCAS 22: 70). No *Evangelho Segundo São João*, Pilatos apenas pergunta para Jesus se ele é o rei, e a resposta é “Sim, eu sou rei”. (JOÃO 18: 37)

Ocorre, aqui, n’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, outra inovação: durante o diálogo com Pilatos, é Jesus quem escolhe ser crucificado: “Obrigas-me a condenar-te, Faz o teu dever, Queres escolher a tua morte, Já escolhi, Qual, A cruz, Morrerás na cruz”.<sup>514</sup> Nos Evangelhos, é o povo que pede pela sua crucificação: “Seja crucificado!” (MATEUS 27: 22), “Crucifica-o!” (MARCOS 15: 13), “Crucifica-o! Crucifica-o!” (LUCAS 23: 21 e JOÃO 18: 6).

O livro acaba com a descrição da crucificação de Jesus, mas não de maneira muito detalhista, pois não se pode esquecer que ele também começa nessa cena. Assim, o narrador prefere não repetir o que já contou. Jesus é crucificado, porém, antes de sua morte, uma última mudança ocorre:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima de sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez.<sup>515</sup>

Nos Evangelhos, a crucificação de Jesus é apresentada de forma distinta.

Mateus (27: 46) e Marcos (15: 34) atribuem a Jesus a frase “*Elói, Elói, lamma*

---

<sup>513</sup> p. 440.

<sup>514</sup> p. 442.

<sup>515</sup> p. 444.

*sabactáni?*’ que quer dizer: ‘Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?’”. Segundo esses dois Evangelistas, o céu cobriu-se de trevas e o véu do templo rasgou-se. Mateus vai ainda mais longe:

E eis que o véu do templo se rasgou em duas partes de alto a baixo, a terra tremeu, fenderam-se as rochas. Os sepulcros se abriram e muitos justos ressuscitaram. Saindo de suas sepulturas, entraram na cidade santa depois da ressurreição de Jesus e apareceram a muitas pessoas. (MATEUS 27: 51-53).

João não se refere a nenhum fenômeno anormal. Lucas, por sua vez, comenta apenas as trevas, porém diferencia-se dos três Evangelistas por colocar em sua narrativa dois detalhes que não aparecem em nenhuma das outras e, todavia interessam para esta análise. Cito a passagem:

Chegados que foram ao lugar chamado Calvário, ali o crucificaram, como também os ladrões, um à direita e outro à esquerda. E Jesus dizia: “Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem.”

(...)

Um dos malfeitores, ali crucificados, blasfemava contra ele: “Se és o Cristo, salva-te a ti mesmo e salva-nos a nós!” Mas o outro o repreendeu: “Nem sequer temes a Deus, tu que sofres no mesmo suplício? Para nós isto é justo: recebemos o que mereceram os nossos crimes, mas este não fez mal algum.” E acrescentou: “Jesus, lembra-te de mim quando tiveres entrado no teu reino!” Jesus respondeu-lhe: “Em verdade te digo, hoje estarás comigo no paraíso.” (LUCAS 23: 33-34, 39-43).

Em primeiro lugar, Lucas atribui a Jesus a frase “Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem”, referindo-se àqueles que o estavam maltratando e ultrajando. N’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, Jesus pronuncia uma frase semelhante, mas de sentido inverso: “Homens perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez”.<sup>516</sup> Uma última ironia do narrador, colocando Deus como o único culpado da morte de seu f(F)ilho, e não os homens, nesta obra, seus iguais.

Em segundo lugar, o diálogo entre Jesus e os ladrões a seu lado que só encontra-se narrado em Lucas. Mateus e Marcos fazem referência a eles, no entanto não há conversa alguma e João ignora o fato. N’*O evangelho segundo Jesus Cristo*,

---

<sup>516</sup> p. 444.

como se viu anteriormente, na descrição da gravura de Dürer, o narrador localiza os dois ladrões e, ainda, tece comentários sobre o diálogo que ele não narra (mas, imagina-se, atribui como conhecimento geral): “[Jesus] louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não entender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro”.<sup>517</sup>

Isso mantém uma certa relação com o final da narrativa. Cito, para depois tecer as considerações:

Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde seu sangue gotejava.<sup>518</sup>

Os quatro Evangelistas referem-se a uma parte dessa última citação. Mateus (27: 48) e Marcos (15: 36) escrevem que um soldado ensopou uma esponja em vinagre, espetou-a numa vara, e estendeu-a para Jesus beber, pouco antes dele expirar. Lucas (23: 36-37) escreve que eram soldados que o faziam, para zombar de Jesus. João, por sua vez, coloca na situação um caráter de cumprimento das antigas profecias sobre o Messias:

Em seguida, sabendo Jesus que tudo estava consumado, para se cumprir plenamente a Escritura, disse: “Tenho sede.” Havia ali um vaso cheio de vinagre. Os soldados encheram de vinagre uma esponja, e fixando-a numa vara de hissopo<sup>519</sup>, chegaram-lhe à boca. Havendo Jesus tomado do vinagre, disse: “Tudo está consumado.” Inclinou a cabeça e rendeu o espírito. (JOÃO 19: 28-30).

Como se pode ver, Mateus, Marcos e Lucas colocam o soldado (ou os soldados) como alguém que está maltratando Jesus, zombando dele em seu momento de maior agonia e fragilidade. João não; esse assevera que Jesus avisou

---

<sup>517</sup> p. 18.

<sup>518</sup> p. 444-445.

<sup>519</sup> Conforme nota ao referido versículo bíblico, hissopo é “provavelmente uma haste de lança”.

que estava com sede e, por isso, os guardas deram-lhe vinagre. O último Evangelista não tece mais nenhum comentário sobre o episódio, assim como nenhum juízo sobre ele. N' *O evangelho segundo Jesus Cristo*, também na descrição do quadro de Dürer, encontra-se o seguinte desagravo:

Lá atrás, no mesmo campo onde os cavaleiros executam um último volteio, um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado. Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde quase apostaríamos, contém água com vinagre. Este homem, um dia e depois para sempre, será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz, vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava. Vai-se embora, não fica até o fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões, pela simples razão de que tudo isso são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível.<sup>520</sup>

No evangelho de Saramago, o homem dá de beber aos três crucificados para saciar-lhes a sede, ou seja, um último alívio para os condenados. É interessante notar que, aqui, não é um soldado quem faz essa gentileza, é um “homem”. Comentário importante quando, ao final da obra, vê-se que, embaixo de Jesus, está a tigela que o mendigo havia usado quando anunciou a gravidez de Maria<sup>521</sup> e que Jesus escolheu quando foi embora de casa pela segunda vez, momento também em que lembrou “as palavras de Pastor, Terás uma outra tigela, mas essa não se há de quebrar enquanto vivas”.<sup>522</sup> Lá está Jesus, pregado morto a uma cruz e seu sangue gotejando na tigela, e um homem se afasta com um balde e uma vara. Isso dá a entender que o homem que saciou a sede de Jesus e dos Ladrões é o mesmo que ali colocou a tigela: Pastor. No final do livro, com a morte de Jesus, uma última inversão do narrador, colocar o Diabo ajudando os crucificados,

---

<sup>520</sup> p. 19-20.

<sup>521</sup> p. 32-33.

<sup>522</sup> p. 302-303.

não fazendo distinção entre eles, e Deus sorrindo por ter conseguido realizar o seu plano, mesmo que às custas de tanto sofrimento.

Jesus morre e, aqui, a história acaba. Não há nenhum comentário sobre sua ressurreição, diferindo dos quatro Evangelistas que sempre se referem a isso no final de seus Evangelhos.

Essa comparação entre o enredo dos Evangelhos e d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* por si só já bastaria para mostrar a intensa relação mantida entre as obras. No entanto, essa relação não se restringe a passagens bíblicas referentes à vida das personagens. Inúmeras são as citações implícitas e explícitas de trechos bíblicos tanto do *Antigo Testamento* como do *Novo Testamento*. Tanto o narrador como os personagens citam passagens e trechos bíblicos muitas vezes: em alguns momentos indicando a referência, em outros não especificando nada, deixando ao leitor o encargo de entender ou não completamente o comentário, dependendo de seu conhecimento prévio da *Bíblia*. Listo, a seguir, algumas passagens d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* que fazem essas referências, iniciando pelas explícitas e, depois, as que não são indicadas:

(...) e se ela, afinal, está a mentir, não o poderá ele saber, mas ela, sim, saberá que mente e mentiu, e rir-se-á dele por baixo do manto, como há boas razões para crer que riu Eva de Adão, de modo mais disfarçado, claro está, pois nessa altura ainda não tinha um manto que a tapasse. Tendo chegado a este ponto, o pensamento de José deu o seguinte e inevitável passo, e eis que lhe está representando agora o poderoso mendigo como um emissário do Tentador, o qual, tendo mudado tanto os tempos e sendo as pessoas hoje mais avisadas, não caiu na ingenuidade de repetir o oferecimento de um simples fruto natural, antes parece que veio trazer a promessa de uma terra diferente, luminosa, para isso se servindo, como de costume, da credulidade e da malícia das mulheres.<sup>523</sup>

(...) ouvindo, como um ressoante som de bronze, a sentença do Eclesiástico com que o teriam fulminado, Quem acredita levemente, tem um coração leviano, e ele, coitado, sem presença de espírito para retorquir, armado do mesmo Eclesiástico, e a propósito do sonho que o perseguira a noite inteira,

<sup>523</sup> p. 36-37. “Eva de Adão”: personagens de GÊNESIS 2: 3.

o espelho e os sonhos são coisas semelhantes, é como a imagem do homem diante de si próprio.<sup>524</sup>

Disse José, Deus conhece todos os meus caminhos e conta todos os meus passos, e estas palavras do carpinteiro, que podemos encontrar no Livro de Job (...).<sup>525</sup>

(...) como foi determinado pelo Senhor quando Eva errou por desobediência, Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores (...).<sup>526</sup>

(...) chamar meninos a todos seria uma confusão como a de Babel.<sup>527</sup>

Nessa mesma noite, o profeta Miqueias disse o que até então andara a calar. (...) Mas tu, Belém, tão pequena entre as famílias de Judá, foi já de ti que me saiu aquele que governará Israel.<sup>528</sup>

(...) se precisasse de demonstração, encontrava-a no facto de não ser condição suficiente para gerar um filho, embora necessária absolutamente, derramar-se a semente do varão no interior natural da mulher. Deixando-a correr para o chão, como fizera o infeliz Onan, castigado de morte pelo Senhor por não querer fazer filhos na viúva de seu irmão, era certo e garantido que a mulher não engravidaria, mas quantas e quantas ocasiões, como dizia o outro, vai a fonte ao cântaro, e o resultado três vezes nove vinte e sete. Está provado, pois, que foi Deus quem pôs Isaac na escassa linfa que Abraão ainda estava capaz de produzir, e o empurrou para dentro do ventre de Sara, que já nem regras tinha.<sup>529</sup>

(...) o Senhor já teria mandado castigo, sem pau nem pedra, como é seu costume, haja vista o caso de Job, arruinado, leproso, e mais sempre havia sido varão íntegro e recto, temente a Deus, a sua pouca sorte foi ter-se tornado em involuntário objecto de uma disputa entre Satanás e o mesmo Deus, cada qual agarrado às suas idéias e prerrogativas. E depois admiram-se que um homem desespere e grite, Pereçam o dia em que nasci e a noite em que fui concebido, converta-se ele em trevas não seja mencionado entre os dias do ano nem se conte entre os meses, e que a noite seja estéril e não se ouça nela nenhum grito de alegria, é verdade que a Job o compensou Deus restituindo-lhe em dobro o que em singelo lhe tirara, mas aos outros homens, aqueles em nome de quem nunca se escreveu nenhum livro, tudo é tirar e não dar, prometer e não cumprir.<sup>530</sup>

Entre os bens de José e os bens de Job, a única semelhança que ainda assim podia encontrar-se era no número de filhos, sete filhos e três filhas tivera Job, sete filhos e duas filhas tinha José, levando o carpinteiro a vantagem de ter posto menos uma mulher no mundo. Mas Job, antes de Deus lhe ter duplicado os bens, já era proprietário de sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois e quinhentas jumentas, sem contar

<sup>524</sup> p. 38. "Eclesiástico" ou *Sirac*: Livro do *Antigo Testamento*.

<sup>525</sup> p. 58. "Livro de Job": Livro do *Antigo Testamento* que tem como personagem principal um homem que lhe dá o nome.

<sup>526</sup> p. 82. Referência direta a GÊNESIS 3: 16.

<sup>527</sup> p. 91. Referência direta a GÊNESIS 11.

<sup>528</sup> p. 102. Frase igual a MIQUÉIAS 5: 1, modificada apenas no tempo verbal. Miquéias é o nome de um profeta e de um livro do *Antigo Testamento*. A frase é também repetida a Herodes em MATEUS 2: 6.

<sup>529</sup> p. 130-131. "Onan": personagem de GÊNESIS 28. "Isaac", "Abraão" e "Sara": personagens de GÊNESIS 21.

<sup>530</sup> p. 133-134.

os escravos em quantidade, e José tem aquele burro que conhecemos e nada mais.<sup>531</sup>

(...) basta lembrar o que na Escritura se conta sobre a desafortunada idéia que teve o rei David quando ordenou a Joab, chefe do seu exército, que fosse fazer o recenseamento de Israel e Judá, palavras suas foram que as disse como segue, Percorre todas as tribus de Israel, desde Dan até Bersabea, e faz o recenseamento do povo, de maneira que eu saiba o seu número, e como palavra de rei é real, calou Joab as suas dúvidas, chamou o exército e puseram pés ao caminho e mãos ao trabalho.<sup>532</sup>

(...) Maria não podia chegar a tais extremos, revelar a causa do pesadelo do marido justamente a quem tinha, nesse pesadelo, como Isaac, filho de Abraão, o papel de vítima nunca consumada, mas condenada inexoravelmente.<sup>533</sup>

(...) mas a melhor lição é a do Eclesiastes, que disse, Por isso louvei a alegria, visto não haver nada de melhor para o homem, debaixo do sol, do que comer, beber e divertir-se, é isto o que o acompanha no seu trabalho, durante os dias que Deus lhe outorgar debaixo do sol.<sup>534</sup>

(...) o mais próprio era ficar quieta e calada, fingir que dormia, deixá-lo entrar, e se ele quiser deitar-se de mansinho na esteira sem dizer, Aqui estou, fingirei amanhã assombro perante o regresso do filho pródigo (...).<sup>535</sup>

(...) adolescentes com dúvidas sempre os houve, desde Caim e Abel (...).<sup>536</sup>

(...) para poder responder daqui a pouco ou amanhã, tranqüilamente, a alguém que venha com a idéia de saber, por exemplo, se o sal em que a mulher de Lot se transformou tinha sido o sal-gema ou o sal marinho, ou se a embriaguez de Noé foi de vinho branco ou de vinho tinto.<sup>537</sup>

(...) a cabeça verdadeira estava um pouco mais abaixo, pelo tamanho podia ser a de Golias, porém a expressão do rosto não tinha nada de furor guerreiro (...).<sup>538</sup>

(...) eram directos e legítimos descendentes de Abel, aquele filho de Adão e Eva que ao Senhor, naquele tempo, oferecera primogênitos do seu rebanho e as gorduras deles, favoravelmente recebidos, enquanto seu irmão Caim, não tendo para apresentar mais do que simples frutos da terra, viu que o Senhor, sem que se soubesse até hoje porquê, deles desviou os olhos e para ele não olhou. Se esta foi a causa de matar Caim a Abel, hoje podemos viver descansados, que não se matarão estes homens uns aos outros, pois todos sacrificam, por igual, o mesmo (...).<sup>539</sup>

<sup>531</sup> p. 134.

<sup>532</sup> p. 137-138. "David" ordena ao chefe de exército, "Joab" que fosse recensear Israel e Judá em II SAMUEL 24.

<sup>533</sup> p. 143. O episódio do sacrifício de Isaac ocorre em GÊNESIS 22.

<sup>534</sup> p. 181. "Eclesiastes" ou *Coélet*. Livro do *Antigo Testamento*.

<sup>535</sup> p. 195. Referência à "Parábola do filho pródigo" contada por Jesus em LUCAS 15: 11-32.

<sup>536</sup> p. 211. "Caim e Abel" são os filhos de Adão e Eva: GÊNESIS 4.

<sup>537</sup> p. 213. "Lot": personagem de GÊNESIS 19, que narra o episódio da destruição de Sodoma. No versículo 25, a mulher de Lot ignora a ordem do anjo que havia dito para eles não olharem para trás e, por isso, transforma-se numa coluna de sal. "Noé", conhecido por ter construído a arca que salvou os homens e os animais do dilúvio, embriaga-se em GÊNESIS 9: 20-21.

<sup>538</sup> p. 225. "Golias" é o gigante derrotado por Davi em I SAMUEL 17.

<sup>539</sup> p. 249.

Estava descalço frente ao deserto, como Adão quando o expulsaram do paraíso, e, tal como ele, hesitou antes de dar o primeiro doloroso passo sobre o torturado chão que o chamava. Mas depois, sem ter-se perguntado por que o ia fazer, talvez porque só de Adão se lembrara, deixou cair o alforge e o cajado, e, levantando a túnica pela fímbria, fê-la sair por cima da cabeça num só gesto, ficando, como Adão, nu.<sup>540</sup>

(...) lembrou-se a tempo de que o Senhor tirou a vida a Onam por derramar o seu sêmen no chão. Ora, tivesse Jesus dado outra mais analítica volta ao episódio clássico, o que aliás concordaria com os seus processos mentais, e talvez o não detivesse a impiedosa severidade do Senhor, e isto por duas razões, sendo a primeira razão não haver ali cunhada com quem devesse, pela lei, dar posteridade a um irmão morto (...).<sup>541</sup>

(...) em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gêmeos de uma gazela (...).<sup>542</sup>

(...) Respondo-te com as palavras do rei Salomão, o meu amado meteu a mão pela abertura da porta e o meu coração estremeceu (...).<sup>543</sup>

(...) Dizes apenas que o teu filho Jesus voltou de viagem, e que não há riqueza maior que o regresso do filho pródigo.<sup>544</sup>

(...) incluindo os mil nefandos vícios que determinaram o Senhor a enviar uma chuva de fogo e enxofre sobre as cidades de Sodoma e Gomorra, deixando-as reduzidas a cinzas.<sup>545</sup>

(...) da necessidade à lei apenas medeia um curtíssimo passo, e a mais expedita justiça, sabemo-lo desde Caim, é a que fazemos pelas nossas próprias mãos.<sup>546</sup>

Como se pode observar, tais citações remetem o leitor a personagens e passagens bíblicas. Saramago faz isso porque está ciente de que o *Novo Testamento*, do qual os Evangelhos fazem parte, é uma confirmação, uma continuação do *Antigo Testamento*. Os próprios autores dos Evangelhos citam continuamente e fazem inúmeras referências e comparações ao *Antigo Testamento* no intuito de mostrar que realmente Jesus era o Messias, o Cristo, tão esperado e anunciado pelos profetas.

---

<sup>540</sup> p. 261.

<sup>541</sup> p. 271.

<sup>542</sup> p. 282. Citação do CÂNTICO DOS CÂNTICOS 7: 2-4, livro do *Antigo Testamento*.

<sup>543</sup> p. 284. Citação do CÂNTICO DOS CÂNTICOS 5: 4.

<sup>544</sup> p. 297.

<sup>545</sup> p. 352.

<sup>546</sup> p. 360.

Passo, dessa forma, para os trechos d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* em que há referências indiretas, implícitas, a passagens bíblicas. Apenas como exemplo inicial, na passagem em que o mendigo vem anunciar a Maria que ela está grávida, faz o seguinte comentário: “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”.<sup>547</sup> O que poderia ser uma frase qualquer, mesmo que de impacto, pode remeter o leitor que conhece os textos bíblicos ao livro do *Gênesis*, no qual Deus, quando expulsa Adão e Eva do Paraíso, sentencia: “Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te hás de tornar”. (GÊNESIS 3: 19). A relação entre as duas frases torna-se mais clara quando se recorda que Adão foi feito por Deus do barro e que, portanto, o barro é a “terra de que foste tirado”. Em resumo, são trechos que jogam com um conhecimento prévio do leitor, como se poderá observar abaixo:

Em verdade, em verdade vos digo, não há limites para a malícia das mulheres, sobretudo as mais inocentes.<sup>548</sup>

(...) a Jesus deram também uma enxada e ele trabalhou valentemente a terra ao lado dos homens adultos, quis até o destino, que em tudo é mais sábio, que no terreno por ele cavado fosse sepultado o pai, assim se cumprindo a profecia, O filho do homem enterrará o homem, mas ele próprio ficará insepulto.<sup>549</sup>

A pobre Maria, enquanto preparava a comida dos filhos, caíam-lhe as coisas das mãos, mas o vinho da agonia fora servido, agora havia que bebê-lo.<sup>550</sup>

(...) Trabalho pela comida, Muito deves tu querer a esse homem que te governa, para que com tão pouco te contentes, O Senhor é meu pastor, Não ofendas a Deus, tu que vives com um demônio (...).<sup>551</sup>

Jesus disse, Os teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo das vertentes pelas montanhas de Galaad. A mulher sorriu e ficou calada.

<sup>547</sup> p. 33.

<sup>548</sup> p. 39. Forte relação com ECLESIASTICO 25: 26.

<sup>549</sup> p. 173.

<sup>550</sup> p. 185. O vinho, na Santa Ceia, representa o sangue de Jesus que será derramado. É comum o emprego da palavra “cálice” representando simbolicamente o conteúdo que, amargo, significa o sofrimento: MATEUS 20: 22, MARCOS 14: 36, JOÃO 18: 11.

<sup>551</sup> p. 185. “o Senhor é meu pastor”: início de SALMOS 23.

Depois Jesus disse, Os teus olhos são como as fontes de Hesebon, junto à porta de Bat-Habim.<sup>552</sup>

(...) Levanta-te, vento do norte, vem tu, vento do meio-dia, sopra no meu jardim para que se espalhem os seus aromas, entre o meu amado no seu jardim e coma dos seus deliciosos frutos.<sup>553</sup>

A cama não é aquela rústica esteira estendida no chão, com um lençol pardo lançado por cima, que Jesus viu sempre em casa dos pais enquanto lá viveu, esta é um verdadeiro leito como o outro de que alguém disse, Adornei a minha cama com cobertas, com colchas bordadas de linho do Egípto, perfumei o meu leito com mirra, aloés e cinamomo.<sup>554</sup>

(...) mas Jesus mudava de conversa, respondia, por exemplo, Entro no meu jardim, minha irmã, minha esposa, colho a minha mirra e o meu bálsamo, como o favo com o meu mel e bebo o meu vinho com o meu leite (...).<sup>555</sup>

(...) A tua mão esquerda está debaixo da minha cabeça, e a tua direita abraça-me (...).<sup>556</sup>

(...) e Jesus, resignado, disse, Vamos, o vinho está no vaso, é preciso bebê-lo.<sup>557</sup>

Feito isso seguiu adiante, deixando Maria como uma transida estátua de sal (...).<sup>558</sup>

(...) Não me tinhas dito que és médico, Irmão, se eu fosse médico, não saberia como curar-te (...).<sup>559</sup>

São referências muito sutis, pois não são indicadas pelo narrador. Logo, a não ser o leitor que conhece os textos bíblicos poderá fazer as ligações. Em sua grande maioria, as passagens são citações quase literais do *Cântico dos Cânticos* (livro do *Antigo Testamento*), porém há também citação do começo do salmo 23, do livro dos *Salmos*, e também frases que se associam a ditos dos Evangelhos. Esses são apenas alguns exemplos, pois, com certeza, são inúmeras as referências indiretas (e até mesmo citações literais) que passaram despercebidas em minha leitura.

<sup>552</sup> p. 281. “Os teus cabelos”... é uma citação do CÂNTICO DOS CÂNTICOS 6: 5; e “Os teus olhos”, do mesmo livro, 7: 5.

<sup>553</sup> p. 281. Citação do CÂNTICO DOS CÂNTICOS 4:16.

<sup>554</sup> p. 281-282. Os perfumes do leito são citados em CÂNTICO DOS CÂNTICOS 4:14.

<sup>555</sup> p. 286. Citação do CÂNTICO DOS CÂNTICOS 5: 1.

<sup>556</sup> p. 295. Citação do CÂNTICO DOS CÂNTICOS 8: 3.

<sup>557</sup> p. 338.

<sup>558</sup> p. 343. Nova referência à esposa de Lot.

<sup>559</sup> p. 412. Certa relação com MATEUS 9: 12.

Além dos Evangelhos canônicos, a obra também mantém uma relação muito intensa com os evangelhos apócrifos. Ao contrário do que se costuma pensar, esses evangelhos exerceram considerável influência não só no culto, como também na tradição católica. Muitas das histórias que se ouve a respeito de Jesus não têm nenhum embasamento bíblico e são, por isso, chamadas de “lendas”. Na verdade, a grande maioria dessas lendas está narrada em algum dos apócrifos.

A leitura d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* permite ao leitor pensar que Saramago inventou muitos episódios, visto não haver nenhum embasamento bíblico. Opinião essa que não permanece quando feita a leitura, e posterior comparação, de alguns dos muitos evangelhos apócrifos com os quais, certamente, mantém relações intertextuais.

Logo no começo d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, há um comentário sobre a idade de Maria: “Sobre os dotes de Maria, por enquanto, só procurando muito, e mesmo assim, não acharíamos mais do que é legítimo esperar de quem não fez sequer dezasseis anos e, embora mulher casada, não passa duma rapariguinha frágil” (...).<sup>560</sup> Nos Evangelhos canônicos, não se encontra nenhum comentário que informe ou indique a idade de Maria. No entanto, no apócrifo *Proto-Evangelho de São Tiago*, logo em seguida à anunciação do anjo, como sua barriga começava a crescer, Maria vai visitar sua parenta Isabel: “Permaneceu três meses na casa de Isabel. Seu ventre crescia dia após dia. Aflita, Maria retornou à sua casa escondendo-se dos filhos de Israel. Maria tinha dezesseis anos de idade quando todas estas coisas misteriosas aconteceram”.<sup>561</sup>

---

<sup>560</sup> p. 30.

<sup>561</sup> ZILLES, Urbano. Op. cit., p. 33.

Em outro trecho d'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, José conversa com seu vizinho Ananias, e eles fazem referências à concepção de Maria na avantajada idade de seus pais, Joaquim e Ana. Cito a passagem:

(...) Quererás tu, José, honrar-me com a tua presença na celebração da Páscoa, reunindo-te aos meus parentes e amigos, pois que não tens família em Nazaré, nem tua mulher a tem também, depois que lhe morreram os pais, tão avançados já em idade quando ela nasceu que ainda hoje as pessoas se andam perguntando como foi possível a Joaquim engrandar em Ana uma filha. Disse José, risonhamente repreensivo, Ó Ananias, lembra-te daquela murmuração de Abraão, entre a boca e as barbas, incrédulo, quando o Senhor lhe anunciou que lhe daria descendência, se poderia um criança nascer de um homem de cem anos e se uma mulher de noventa anos seria capaz de ter filhos, ora Joaquim e Ana não estavam em tão propecta idade quanto a de Abraão e Sara em aqueles dias, portanto muito mais fácil terá sido a Deus, mas para ele não há impossíveis, suscitar entre os meus sogros uma vergôntea.<sup>562</sup>

Nos Evangelhos bíblicos, não há comentários sobre a concepção de Maria e tampouco aos nomes dos avós maternos de Jesus. Porém, nos apócrifos *Proto-Evangelho de São Tiago* e no *Evangelho de Pseudo-Mateus*, os nomes são citados e a história dessas personagens tem destaque como introdução ao miraculoso nascimento de Jesus.

Nascimento esse que, como já foi visto, ocorre quando José e Maria estão indo a Belém para o recenseamento imposto por César Augusto. O único Evangelista que comenta esse decreto romano é Lucas, porém minimamente, em 4 versículos. Três evangelhos apócrifos, pelo menos, referem-se a isso. No *Evangelho de Pseudo-Mateus*, encontra-se a descrição mais detalhada:

Passado algum tempo, saiu um edito de César Augusto intimando todo mundo a alistar-se em sua própria pátria. Este recenseamento foi posto em execução por Cirino, governador da Síria. Foi, pois, necessário que José, juntamente com Maria, se fizesse inscrever em Belém, porque ele e Maria eram de lá, da tribo de Judá e da casa de Davi.<sup>563</sup>

---

<sup>562</sup> p. 49.

<sup>563</sup> ZILLES, Urbano. Op. cit., p. 63.

É no caminho para Belém que nasce Jesus. No entanto, no Evangelho canônico de Lucas, o nascimento dá-se num presépio. Nos apócrifos *Proto-Evangelho de São Tiago* e no *Evangelho de Pseudo-Mateus*, por sua vez, o nascimento ocorre numa gruta.<sup>564</sup> Outra questão interessante é que, n'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, Maria é auxiliada por uma parteira: Zelomi. Não há nenhuma referência bíblica a isso, pois os Evangelistas canônicos não se referem a esse fato. Contudo, no *Proto-Evangelho de São Tiago*, Maria recebe a assistência de duas parteiras, uma cujo nome não é mencionado e outra chamada Salomé. No *Evangelho de Pseudo-Mateus*, também há duas parteiras, mas o nome das duas é citado: Salomé e Zelomi.

No apócrifo *História de José, o carpinteiro*, não há referências ao nascimento em uma gruta ou às parteiras. Todavia, um outro detalhe merece destaque na seguinte citação, feita segundo as palavras do próprio Jesus contando a história de seu pai terreno: “E Maria, minha mãe, trouxe-me ao mundo ao voltar de Belém, junto ao túmulo de Raquel, a mulher do patriarca Jacó, a mãe de José e de Benjamin”.<sup>565</sup> N'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, também o nascimento de Jesus dá-se perto do túmulo de Raquel:

À direita está o túmulo de Raquel, a esposa por quem Jacob teve de esperar catorze anos, aos sete anos de serviço cumprido lhe deram Lia e só depois de outros tantos a mulher amada, que a Belém viria morrer dando à luz a criança a quem Jacob daria o nome de Benjamin, que quer dizer filho da minha mão direita, mas a quem ela, antes de morrer, chamou, com muita razão, Benomi, que significa filho da minha desgraça, permita Deus que isso não seja um agouro.<sup>566</sup>

Para o leitor da poesia portuguesa, a história de Jacob não passa despercebida devido ao lindo soneto de Camões contando as desventuras do pastor

<sup>564</sup> ZILLES, Urbano. Op. cit., p. 37 e 64.

<sup>565</sup> Idem, ibidem, p. 92.

<sup>566</sup> p. 79.

para poder receber, em troca de seu trabalho, a mão de Raquel. Saramago dá uma certa ênfase ao túmulo de Raquel, cita os nomes e conta o resto da história desses personagens. Cito o poema não somente por sua relação com o trecho, mas também por sua beleza:

Sete anos de pastor Jacó servia  
 Labão, pai de Raquel, serrana bela;  
 Mas não servia ao pai, servia a ela,  
 E a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,  
 Passava, contentando-se com vê-la;  
 Porém o pai, usando de cautela,  
 Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos  
 Lhe fora assim negada a sua pastora,  
 Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,  
 Dizendo: - Mais servira, se não fora  
 Para tão longo amor tão curta a vida!<sup>567</sup>

Todavia, assim como há semelhanças com os evangelhos apócrifos, em outros momentos, também os trechos têm mudanças com relação aos anteriores. Dois pontos merecem destaque aqui: os irmãos de Jesus e o momento em que esse vai para a escola.

Sobre os irmãos de Jesus, já foi visto, neste capítulo, que a *Bíblia* apresenta Jesus como filho único de José e Maria. Os evangelhos apócrifos, entretanto, divergem um pouco dessa opinião apresentando Maria, sim, como pura e virgem perpetuamente, mas José como um homem já idoso e viúvo quando a desposa, e que tem filhos do primeiro casamento. Nos apócrifos *Proto-Evangelho de São Tiago* e no *Evangelho de Pseudo-Mateus*, há apenas uma pequena referência a isso. Já no apócrifo *História de José, o carpinteiro*, pode-se encontrar o seguinte comentário:

---

<sup>567</sup> CAMÕES, Luís Vaz de *apud* MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 70-71.

Havia um homem chamado José, oriundo de Belém, vila da Judéia, que é a cidade Natal do rei Davi.

Era reconhecido por sua sabedoria e pelo seu ofício de carpinteiro.

Este homem, José, uniu-se em santo matrimônio a uma mulher que lhe deu filhos e filhas: quatro homens e duas mulheres, cujos nomes eram: Judas e Josetos, Tiago e Simão: suas filhas chamavam-se Lísia e Lídia.<sup>568</sup>

N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, José também tem filhos, mas, diferente dos apócrifos, com Maria, e, portanto, depois do nascimento de Jesus, visto que esse é o primogênito do casal, sendo seguido, na obra, imediatamente, por Tiago, “depois de Tiago nasceu Lísia, depois de Lísia nasceu José, depois de José nasceu Judas, depois de Judas nasceu Simão, depois Lídia, depois Justo, depois Samuel, e se mais algum veio, logo se finou, sem tempo de deixar registro”.<sup>569</sup>

Pode-se observar que até os nomes são os mesmos, com a pequena alteração de José por Josetos, que tem a mesma origem, o nome hebraico Yosephat. O último comentário do narrador: “e se mais algum veio, logo se finou, sem tempo de deixar registro”, merece um comentário, pois tendo em vista que o narrador d'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, por ser onisciente, tudo sabe, não teria por que se ater a registros. Surge assim a dúvida: Deixar registros onde? E a resposta que me surge é o único registro sobre os nomes dos irmãos paternos de Jesus que chegaram até nós: os apócrifos, em especial *História de José, o carpinteiro*.

O segundo ponto a ser destacado é o momento em que Jesus vai à escola. Nos Evangelhos canônicos, não há referências a isso, devido à intenção de mostrar a sabedoria e o conhecimento de Jesus como algo inato, portanto, divino. Já, nos apócrifos, pode-se encontrar comentários sobre Jesus ter freqüentado a escola,

<sup>568</sup> ZILLES, Urbano. Op. cit., p. 89.

<sup>569</sup> p. 130.

apesar de não afastar esse intuito de mostrá-lo como o portador de um conhecimento sobrenatural. Nos apócrifos, quando atinge cinco anos, Jesus é levado à escola por José, mas as conseqüências são aterradoras, pois Jesus mostra-se uma criança arrogante, pedante e que não sabe lidar com seus poderes divinos. Cito uma passagem do apócrifo *Evangelho do Pseudo-Tomé*, onde ocorre uma segunda tentativa de levar Jesus à escola já que a primeira não havia sido bem sucedida:

José, dando-se conta de que a inteligência do menino amadurecia com a idade, tentou mais uma vez impedir que ficasse analfabeto. Levou-o a outro mestre e colocou-o à sua disposição. Este disse a José: “Em primeiro lugar ensinar-lhe-ei as letras gregas; depois as hebraicas”. O mestre conhecia bem a capacidade do menino e o temia. E, depois de lhe escrever todo o alfabeto, entretinha-se com ele por longo tempo sem obter resposta.

Por fim Jesus lhe falou: “Se de fato és mestre e conheces bem as letras, dize-me primeiro o significado de *alfa* e então eu direi o de *beta*”. Irritado, o mestre bateu-o na cabeça. O menino, ao sentir a dor, amaldiçoou-o, e, imediatamente, o mestre desmaiou e caiu de bruços no chão.

O menino voltou para a casa de José. Este entristeceu-se e disse à mãe do menino: “Não o deixes sair de casa, pois todos os que o aborrecem, morrem”.

Na verdade, esse apócrifo mostra Jesus como uma criança que desde sempre teve consciência de seu papel divino e, por conseguinte, de seu poder, usando-o, todavia, não raras vezes, para o mal, para castigar e vingar-se. Pode-se, assim, facilmente entender por que esse evangelho foi excluído do cânone bíblico.

N’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, há referência à ida de Jesus à escola.

Porém, aqui, ele mostra-se completamente distinto da criança dos apócrifos. Como se pode ver:

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. (...) 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 principais palavras e, mais para adiante, frases completas da Tora, passagens inteiras, que José acompanhava (...).<sup>570</sup>

Mais tarde, quando adolescente, Jesus terá problemas com sua mãe e seus irmãos, em muitos momentos também se mostrará mimado, teimoso, mas não tão arrogante como nos apócrifos. Além do que, no evangelho de Saramago, Jesus ainda não tem consciência de sua condição divina e não tem os poderes depois atribuídos a ele. Jesus se acha – e é – apenas um jovem como outro qualquer, e como afirma, irônico, o narrador, “adolescentes com dúvidas sempre os houve, desde Caim e Abel (...)”.<sup>571</sup>

Disso tudo se conclui que *O evangelho segundo Jesus Cristo* mantém fortes relações com os evangelhos apócrifos também, daí certos detalhes que não estão citados nos Evangelhos canônicos serem inseridos.

O jogo explícito e comentado feito n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* com as outras fontes, isto é, os Evangelhos – sejam eles canônicos ou apócrifos – também deve ser analisado aqui. Em algumas passagens o narrador refere-se a seus “colegas” Evangelistas e aos outros Evangelhos. Cito as passagens para depois analisá-las:

Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não (...).<sup>572</sup>

Apesar do que de mau lhe tem sucedido, apeteceria dizer que a este rapaz uma boa estrela o cuida e defende, se não fosse suspeitosíssima debilidade, sobretudo em boca de evangelista, este ou outro qualquer, acreditar que corpos celestes tão afastados do nosso planeta possam produzir efeitos decisivos na existência de um ser humano, por muito que a esses astros tenham invocado, estudado e relacionado os solenes magos

---

<sup>570</sup> p. 132.

<sup>571</sup> p. 211.

<sup>572</sup> p. 239-240.

que, se é verdade o que se diz, teriam andado por estes páramos aqui há uns anos, sem mais conseqüência que ver o que viram e ir à vida.<sup>573</sup>

Esse evangelista pode não ter “o propósito desconsiderado de contrariar” os outros, mas o faz muitas vezes. O que ocorre nesses dois trechos é uma ironia do narrador com o leitor, porque, sim, em muitos momentos ele põe o Não no lugar do Sim, e vice-versa, além de que a segunda citação é uma óbvia referência, ou melhor, crítica ao Evangelho de Mateus, no qual os reis magos são orientados por uma estrela para poder encontrar o lugar onde nasceu Jesus (MATEUS 2: 1-12).

No começo da obra, o novo evangelista já faz uma referência às outras fontes que parecem merecer mais crédito do que ele, mas, para mostrar que não são necessariamente por isso “mais autênticas”, apresenta, então, dados que não constam nas outras versões como prova de que esse evangelho conta a verdade dos fatos:

Saíram pois os emissários, com José à frente, a indicar o caminho, e eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registrados para estorvar qualquer suspeita de fraude histórica que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que destes factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, por ventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas. Enunciados os nomes, provada a existência efectiva de personagens que os usaram, as dúvidas que restem perdem muito da sua força, embora não a legitimidade.<sup>574</sup>

No entanto, no final da citação, encontra-se uma pequena ironia novamente, que permite a permanência da dúvida, tendo em vista que o próprio narrador admite sua “legitimidade”. Até porque, apenas deixar nomes registrados está longe de provar a existência desses personagens. Além disso, não se pode esquecer que esse não é um narrador “digno de confiança”. Veja-se a visita desses emissários: “A porta fechou-se com autoridade, nenhuma curiosa mulher de Nazaré veio a saber o

---

<sup>573</sup> p. 245-246.

<sup>574</sup> p. 39.

que em casa do carpinteiro José se passou, até o dia de hoje”.<sup>575</sup> Nenhuma mulher veio “a saber” porque esses fatos que estão sendo narrados não constam em nenhuma outra versão. A intenção do narrador, aqui, é colocar-se como o único “a saber” o que aconteceu e também disposto a compartilhar com o leitor.

Tendo em vista essa análise comparativa entre *O evangelho segundo Jesus Cristo* e suas fontes, principalmente os Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João, passo agora ao estudo do tipo de relação intertextual que eles mantêm entre si. Para isso, começo conceituando dois termos que serão muito utilizados nesta análise: paródia e paráfrase.

Referente à paródia, “o dicionário de Brewer, por exemplo, nos dá uma definição curta e funcional: ‘paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: *para-ode*)’”.<sup>576</sup> Outra definição, porém, pode auxiliar melhor sua compreensão: “Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual. A esse respeito, (...) pode-se falar de intertextualidade (quando um autor utiliza textos de outros) e intratextualidade (quando o escritor retoma sua obra e a reescreve)”.<sup>577</sup> Quanto à paráfrase, de acordo com Karl Beckson, ela “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita”.<sup>578</sup>

Fazendo uma comparação entre os conceitos de paródia e paráfrase, fica mais fácil entender seus significados: “Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças”.<sup>579</sup> “Sem dúvida, a paródia deforma o texto original, subvertendo sua estrutura ou

---

<sup>575</sup> p. 40.

<sup>576</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985, p. 12.

<sup>577</sup> Idem, *ibidem*, p. 12.

<sup>578</sup> BECKSON, Karl *apud* SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 17.

<sup>579</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 28.

sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro confirmando seu sentido”.<sup>580</sup>

Outro termo que deve ser estudado é “estilização”. Affonso Romano de Sant’Anna começa apresentando-o sob a luz das teorias de Iuri Tynianov e Bakhtin, a quem cita, contrastando-o à paródia. Conforme o autor, para Bakhtin:

(...) com a paródia é diferente. Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos.<sup>581</sup>

Sant’Anna, no entanto, por achar simplista tal contraposição, inclui num mesmo processo os três termos – paródia, paráfrase e estilização – criando um modelo triádico onde o texto original sofreria uma *estilização positiva*, tendo um efeito *pró-estilo* (a paráfrase), ou uma *estilização negativa*, com efeito *contra-estilo* (a paródia). Ressaltando-se que os “termos ‘negativa’ e ‘positiva’ não têm aí nenhum valor ideológico ou ético, senão que indicam uma aproximação *maior* ou *menor* em relação ao modelo original”.<sup>582</sup>

O autor também sugere um caminho de estudo no qual se trabalhe com a noção de *desvio*: “Consideremos que os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um original. Desse modo, a paráfrase surge como um *desvio mínimo*, a estilização como um *desvio tolerável*, e a paródia como um *desvio total*”.<sup>583</sup> Por *desvio tolerável*, o autor entende “o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto

<sup>580</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 41.

<sup>581</sup> Idem, ibidem, p. 14.

<sup>582</sup> Idem, ibidem, p. 36.

<sup>583</sup> Idem, ibidem, p. 38.

pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial”.<sup>584</sup> Mas destaca que “esse tipo de desvio mais do que tolerável é também um *desvio desejável*, sem o que ele pode cair na paráfrase pura e simples e perder o sentido de autoria”.<sup>585</sup>

Em resumo, pode-se definir que “a paródia deforma, a paráfrase confirma e a estilização reforma”.<sup>586</sup> O que faz observar que a paráfrase e a estilização estão em oposição à paródia devido a essa não manter o sentido original, mas, sim, invertê-lo.

Sant’Anna também faz referência a um quarto tipo de relação intertextual: a apropriação. Essa técnica tem sua origem nas artes plásticas em que “artistas manipulavam objetos da sociedade industrial para construírem suas obras”.<sup>587</sup> Poderia-se dizer que a apropriação é o ápice da paródia, é a inversão total de um conceito. Ainda segundo o autor:

Enquanto na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um *plágio*. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é um parodiador que chegou ao seu paroxismo.<sup>588</sup>

Faz-se importante também analisar com mais atenção as contribuições de Bakhtin a respeito da paródia, tendo em vista seu longo estudo sobre a carnavalização. Para o teórico russo, o escritor renascentista François Rabelais não havia sido ainda compreendido justamente porque não se entendia a forte relação

<sup>584</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 39.

<sup>585</sup> Idem, ibidem.

<sup>586</sup> Idem, ibidem, p. 41.

<sup>587</sup> Idem, ibidem, p. 44.

<sup>588</sup> Idem, ibidem, p. 46.

de sua obra com a cultura popular, em especial, as formas cômicas da cultura popular, com as quais estava estreitamente ligada.

Para o autor, três categorias formam-se através das múltiplas manifestações da cultura cômica popular que tanto influenciaram as obras do escritor francês:

1 – *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);

2 – *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais, escritas, em latim ou em língua vulgar;

3 - *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.).<sup>589</sup>

Interessa a este trabalho principalmente a segunda categoria, referente às obras cômicas verbais, e mais especificamente ainda, às obras paródicas. Segundo Bakhtin:

A literatura cômica medieval desenvolveu-se durante todo um milênio e mais ainda, se considerarmos que seus começos remontam à Antiguidade cristã. Durante esse longo período, essa literatura sofreu, evidentemente, mudanças muito substanciais (...). Surgiram gêneros diversos e variações estilísticas. Apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece – em maior ou menor medida – a expressão da concepção de mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos.<sup>590</sup>

Bakhtin cita inúmeros exemplos da literatura paródica sacra da Idade Média:

Uma das obras mais antigas e célebres desta literatura, *A ceia de Ciprião* (*Coena Cypriani*), travestiu num espírito carnavalesco toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos). (...)

Posteriormente, surgem dúpiques paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. É o que se chama a *paródia sacra*, um dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval. Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos beberões, Liturgia dos jogadores, etc.), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas (como o pai-nosso, a ave-maria, etc.), das litanias, dos hinos religiosos, dos salmos, assim como de diferentes sentenças do Evangelho, etc. Escreveram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro”), epitáfios paródicos, decisões paródicas dos concílios, etc. Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida

<sup>589</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987, p. 4.

<sup>590</sup> Idem, ibidem, p. 12.

pela Igreja. Uma parte era composta e existia sob a égide do “riso pascal” ou do “riso de Natal”, a outra (liturgia e orações paródicas) estava em relação direta com a “festa dos tolos” e era interpretada nessa ocasião.

Além disso, existiam outras variedades da literatura cômica latina, como, por exemplo, as disputas e diálogos paródicos, as crônicas paródicas, etc. Seus autores deveriam possuir seguramente um certo grau de instrução – em alguns casos muito elevado. Eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios.

A literatura cômica latina da Idade Média chegou à sua apoteose durante o apogeu do Renascimento, com o *Elogio da loucura* de Erasmo (uma das criações mais eminentes do riso carnavalesco na literatura mundial) e as *Cartas de homens obscuros* (*Epistole obscurorum virorum*).<sup>591</sup>

Todos os textos bíblicos, assim como os rituais religiosos e as cerimônias, tinham sua versão paródica, que não só era aceita pela Igreja, como também, muitas vezes, praticada por seus membros, tendo em vista o grau intelectual necessário para fazer uma paródia dos textos oficiais:

Toda a literatura paródica da Idade Média é uma literatura recreativa, criada durante os lazeres que proporcionam as festas, e destinada a ser lida nessa ocasião, na qual reinava uma atmosfera de liberdade e de licença. Essa maneira alegre de parodiar o sagrado era permitida em honra das festas, da mesma forma como o era o *risus paschalis*, o consumo de carne e a vida sexual.<sup>592</sup>

É vital ressaltar que essa literatura é extremamente relacionada com o mundo carnavalesco da praça pública, suas festas e suas procissões, pois, conforme Bakhtin: “O *carnaval*, com seu complexo sistema de imagens, era a expressão mais completa e mais pura da cultura cômica popular”.<sup>593</sup> E, segundo o autor, Rabelais foi o mais carnavalesco dos escritores, o que melhor conseguiu captar esse espírito de liberdade e de satisfação tão presentes na cultura cômica popular. Inclui-se nas características da obra rabelaisiana a paródia dos textos sacros, como se pode ver na citação de Bakhtin, que se refere especificamente ao livro *Gargântua*:

<sup>591</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., 1987, p. 12-13.

<sup>592</sup> Idem, ibidem, p. 71-72.

<sup>593</sup> Idem, ibidem, p. 69, nota 23.

Pode-se encontrar, disseminada por toda parte na obra de Rabelais, uma importante quantidade de textos e sentenças sagradas transpostas. Assim, por exemplo, as últimas palavras de Cristo na Cruz: *Sitio* (Tenho sede) e *Consummatum est* (Tudo está consumado), são transformadas em expressões de gulodice e de embriaguez (...).<sup>594</sup>

Enquanto, na obra de Rabelais, as frases ditas por Jesus são tiradas de seu contexto por estarem associadas a uma outra situação, relacionada com o consumo excessivo de comida e bebida, na obra de Saramago, há também uma modificação de contexto, pois o seu Jesus pronuncia basicamente as mesmas palavras já ditas por ele na *Bíblia*, porém com uma intenção distinta. É o que ocorre, por exemplo, no diálogo entre Jesus e Deus, quando esse diz: “Faça-se então em mim segundo a tua vontade” e “Pai, afasta de mim este cálice”. Distantes algumas páginas na obra de Saramago, nos Evangelhos essas frases estão juntas, sendo pronunciadas num capítulo que Mateus, Marcos e Lucas chamam de “Suprema angústia”, quando Jesus, prestes a ser preso, fala dirigindo-se a Deus: “Pai, se é de teu agrado, afasta de mim este cálice! Não se faça, todavia, a minha vontade, mas sim a tua”. (LUCAS 22: 42).

N’O *evangelho segundo Jesus Cristo*, o contexto é modificado porque Jesus sabe dos planos de Deus e não está disposto a participar dele. Cito o episódio, especificando a fala de cada personagem para sua melhor compreensão: Diz Deus: (...) “o que a minha vontade quer, torna-se obrigatório no mesmo instante”, ao que Jesus pergunta: “Morrerei na cruz”, e Deus responde: “Essa é a minha vontade”. (...) “Jesus deixou cair os braços e disse, Faça-se então em mim segundo a tua vontade”.<sup>595</sup> Como se vê, aqui, a frase tem seu sentido invertido, pois Jesus apenas acaba aceitando que seu futuro está traçado e que não há como mudar as vontades de seu intransigente e autoritário Pai.

<sup>594</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., 1987, p. 74.

<sup>595</sup> p. 377.

A outra frase citada é dita bem depois no diálogo, quando Deus conta para Jesus sobre todos aqueles que morrerão por sua causa, sobre os mártires, as Cruzadas, a Inquisição. Então Jesus pergunta: (...) “e tudo isso será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero esse poder”.<sup>596</sup>

Ainda se faz necessário observar que, atualmente, as teorias pós-modernistas têm, no entanto, ampliado o conceito de paródia. Conforme leciona Linda Hutcheon, houve uma “redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”.<sup>597</sup> Conforme já foi visto em capítulo anterior, a função principal do pós-modernismo é a reavaliação do passado, no entanto de maneira crítica, nunca nostálgica ou saudosista. Nota-se que a paródia vai perfeitamente ao encontro de tal teoria, pois o seu uso, ao contrário de enaltecer o passado, joga com ele, deturpando-o, abrindo possibilidades de uma avaliação reflexiva e crítica. Segundo a autora:

(...) o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.<sup>598</sup>

Assim, já foi visto que *O evangelho segundo Jesus Cristo* faz um jogo intertextual com outros textos, em especial com os quatro Evangelhos bíblicos. Os acontecimentos narrados na obra podem, dessa forma, ser classificados em dois tipos:

---

<sup>596</sup> p. 391.

<sup>597</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 47.

<sup>598</sup> Idem, ibidem, p. 43.

1 - aparecem narrados também em pelo menos um dos Evangelhos bíblicos;

2 - não aparecem em nenhum Evangelho bíblico.

Os fatos que também aparecem narrados na *Bíblia* (1) dividem-se, por sua vez, em três subtipos:

1.1 - são narrados da mesma maneira que nos Evangelhos;

1.2 - são narrados com poucas mudanças;

1.3 - são narrados de forma distinta.

Pode-se considerar como exemplos de 1.1: alguns milagres realizados por Jesus, tais como a cura do paralítico e da sogra de Pedro. De 1.2 cito o caso da figueira, a multiplicação dos pães e o exorcismo do possesso. De 1.3, a concepção de Jesus e a “traição” de Judas. Exemplificar 2 é muito mais fácil: a morte de José, o tempo em que Jesus viveu com Pastor, os planos de Deus e, principalmente, o caso amoroso com Maria de Magdala.

As passagens do tipo 1.1 são paráfrases dos textos bíblicos, pois “o que caracteriza o gesto parafrásico é a fidelidade ao modelo original”.<sup>599</sup> Não há mudanças na história em si, tirando, é claro, algum comentário do narrador, o que não interfere. As passagens do tipo 1.2, por sua vez, são estilizações, pois se vê uma reformulação do texto original, mas não exatamente sua inversão. Nos dois exemplos citados desse tipo, isso é claramente percebido no arrependimento de Jesus ao amaldiçoar a figueira, e na fuga, após a expulsão dos espíritos, devido “a argumentos que ganhavam mais poder persuasivo a cada pedra que caía perto”.<sup>600</sup>

---

<sup>599</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 57.

<sup>600</sup> p. 356.

Os acontecimentos narrados no tipo 1.3 e 2 são obviamente paródias, pois desviam completamente o sentido dos textos originais.

Quando a obra é analisada como um todo, nota-se que mesmo as partes que são paráfrases, por repetirem basicamente sem modificar o que já foi escrito, acabam sendo introdutoras de uma próxima paródia. Assim, pode-se considerar *O evangelho segundo Jesus Cristo* uma paródia dos Evangelhos, pois tem a clara intenção de humanizar a vida de Jesus, isto é, subverter a intenção dos Evangelhos que pretendem endeusá-lo. De acordo com Tereza Cristina Cerdeira da Silva, Saramago “faz surgir pela paródia, pela ironia – que usa e abusa do já-dito – o inesperado outro que tece com a tradição, e não com a nostalgia da tradição, essa estratégia de repetição na diferença”.<sup>601</sup>

Isso remete automaticamente às teorias pós-modernistas que vêem a paródia como uma forma de reavaliar o passado criticamente, e não de modo nostálgico. Através da inversão, da deformação do contexto original, Saramago leva seu leitor à reavaliação dessas tradições que o ser humano ocidental tem, ou tinha até pouco tempo atrás, como premissas básicas e indelévels. Fazendo um jogo com aquilo que já foi escrito e aquilo que não havia sido escrito ainda, com aquilo que foi contado igual por outros e aquilo que ele conta diferente, faz o leitor se indagar sobre a história que (re)conta e sua própria concepção de História.

É exatamente isso que faz Saramago ao utilizar-se da paródia. Nesse novo evangelho, Jesus nasceu “como todos os filhos dos homens”<sup>602</sup>, viveu com uma mulher, como qualquer outro homem, e teve uma morte na cruz assim como seu pai

---

<sup>601</sup> SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. “O quinto evangelista ou a tigela do Graal”. In: **Anais do XIV Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa**. Porto Alegre, EDIPUCRS, Agosto/1992, p. 182.

<sup>602</sup> p. 83.

José e outros milhares de crucificados ignorados pela História, de quem nunca se escreveu nenhum livro.

Em seu estudo, Sant'Anna retoma a questão do “outro”, ponto fundamental das teorias bakhtinianas, no momento em que:

(...) aprofunda algo que Bakhtin afirmou quando destacou que o “estilizador utiliza a palavra do outro”, ou quando destacou que “ele trabalha com o ponto de vista do outro”. Esse “outro” do texto do teórico russo é sinônimo de “alguém”. Aqui nessas considerações, no entanto, quando digo *outro*, uso a acepção moderna: aquela voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade.

Ora, a ideologia tende a falar sempre do *mesmo* e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”.<sup>603</sup>

O evangelho de Saramago tem essa intenção, isto é, através do uso da paródia, mostrar “o outro lado da verdade”, a verdade possível, diferente da verdade tradicional. Sua leitura consegue colocar “as coisas fora de seu lugar ‘certo’” porque mexe com o leitor, obriga-o a questionar-se e a questionar suas convicções.

Na obra, o fato de Deus ter aparecido na hora da morte de Jesus não impede sua tentativa de humanização. Nos Evangelhos bíblicos, ele é tratado apenas como o Filho de Deus; n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, ele é igualmente considerado filho de Deus, mas é mostrado também como homem. Não apenas isso, enquanto, na *Bíblia*, Jesus é apresentado como um filho disposto a pregar uma mensagem divina, com fundo totalmente catequizador, o d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* “é um humanista radical” que “toma o partido dos homens com vigor”<sup>604</sup>, talvez por, nessa obra, eles serem, mais do que nunca, seus semelhantes. Daí a frase do historiador Étienne Pasquier referindo-se a Rabelais (que serve de

<sup>603</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 29.

<sup>604</sup> TUTIKIAN, Jane. A redescoberta da vertente histórica no romance de José Saramago. In mimeo.

epígrafe deste capítulo) encaixar-se perfeitamente numa referência a Saramago: “Ele brincou com os homens e com os deuses celestes de uma tal maneira que nem os homens nem os deuses se ofenderam com isso”.<sup>605</sup>

O Jesus da obra de Saramago não parece estar muito conformado com sua condição de filho de Deus. Talvez essa seja a grande ironia da obra: mostrar um Jesus que não queria fundar nenhuma religião, mesmo em sua última tentativa de frustrar os planos de Deus, falhou e acabou realizando-os.

Não se sabe se o Jesus histórico teve ou não essa intenção, e nem há mais como saber a total verdade dos fatos, visto que mesmo as fontes mais próximas a ela, como já foi visto neste trabalho, entram constantemente em contradição. É nesse ponto que entra a função da ficção: criar essa outra realidade. Na citação que serve como segunda epígrafe desta dissertação, o narrador d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* explica o que acaba acontecendo a um fato:

Por muito tempo aqui ficarão estas árvores, e o dia chegará em que se terá perdido a memória do que aconteceu, então, dado que os homens para tudo querem explicação, falsa ou verdadeira, inventar-se-ão umas quantas histórias e lendas, ao princípio ainda conservando alguma relação com os factos, depois mais tenuemente, até tudo se transformar em pura fábula.<sup>606</sup>

De certa maneira, até é bom que isso aconteça, pois assim, as brechas da História continuarão permitindo que escritores como Saramago possam tentar preenchê-las proporcionando leituras ricas como *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

---

<sup>605</sup> PASQUIER, Étienne *apud* BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 109.

<sup>606</sup> p. 175.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – UMA CONCLUSÃO QUE NÃO PRETENDE CONCLUIR

*E tudo isto poderia ser contado doutra maneira.*

José Saramago – *Levantado do chão*

Esta dissertação partiu de uma diferenciação feita por Aristóteles, há aproximadamente 2300 anos, que separava completamente os trabalhos realizados pelo historiador e pelo poeta, isto é, o escritor ficcional. O filósofo grego atribuía à atividade do primeiro o compromisso com a verdade, posto que esse deveria escrever “as coisas que sucederam”, enquanto que ao segundo não era imputada a obrigação de se ater ao real, ao verdadeiro, tendo em vista que lidava com as coisas “que poderiam suceder”.<sup>607</sup>

Um olhar mais atento à produção histórica e literária através dos tempos mostra, no entanto, que a conclusão a qual chegou Aristóteles apresenta controvérsias. Se um fato histórico narrado num livro tivesse sido exaurido e, portanto, não houvesse nenhum erro, nenhuma lacuna, se, por ventura, nada faltasse, então por que a necessidade de outros historiadores escreverem sobre o mesmo episódio?

Teóricos do assunto chegaram à conclusão de que não se pode escrever uma História completa, pois ela é escrita por homens parciais e sujeitos às interferências de suas ideologias. O historiador, obrigatoriamente, inclui e exclui elementos quando vai escrever, seleciona o que vai contar, e essa seleção não é inocente, neutra.

---

<sup>607</sup> ARISTÓTELES. Op. cit., p. 78.

O que se vê, então, é uma natural relação entre a escrita da História e da ficção, devido à proximidade de ambas com aquilo que são: produções escritas em forma de prosa. É inquestionável que o historiador tenha o compromisso afirmado por Aristóteles com a verdade do que narra; no entanto, seria ingênuo acreditar que existe uma única verdade, ou uma verdade final. Quanto a isso, Georges Duby assevera que a História é uma ciência viva, pois seus progressos estão vivos.<sup>608</sup>

Se, antes, ambas disciplinas eram diferenciadas e separadas, hoje, parece estar-se chegando a um consenso do contrário. Historiadores e teóricos da literatura concordam em assemelhar o trabalho dos dois tipos de escritores e a importância de uma produção para a outra.

A interligação entre a História e a Literatura permitiu que detalhes desconhecidos pela primeira pudessem ser recuperados graças à segunda, enquanto que essa pode inspirar-se nos fatos históricos para fornecer algumas das mais belas páginas já lidas, tendo em vista o porte da literatura dos grandes autores que escreveram romances históricos.

Como afirmou Raimundo Silva, personagem de Saramago em *História do cerco de Lisboa*, “tudo quanto não for vida, é literatura”<sup>609</sup>, e é da vida que a literatura tira sua inspiração. A literatura, portanto, é tanto o que poderia ter acontecido como também é o que realmente aconteceu e o que talvez tenha acontecido e nem a História registrado.

Teorias atuais como a Nova História e o Pós-modernismo têm consciência disso. O Pós-modernismo, inclusive, seguro da impossibilidade do passado ser

---

<sup>608</sup> DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. Op. cit., p. 83.

<sup>609</sup> SARAMAGO, José. Op. cit., 1989, p. 15.

completamente revelado e cômico de que a realidade histórica é uma realidade discursiva, leva seu leitor a refletir sobre a antiga concepção de História única e verdadeira através da paródia e da ironia.

José Saramago tem consciência de tudo isso. Seus romances referem-se a fatos históricos sem querer apresentá-los como verdades. Pelo contrário, por meio da dúvida é que Saramago escreve romances ao melhor estilo do Pós-modernismo, onde a paródia e a ironia criam um jogo com o leitor levando-o a repensar a História, ou o que se conhece dela, de forma crítica, para o presente, e não mais da maneira idealizante e nostálgica dos romances históricos do século XIX, como os de Alexandre Herculano, por exemplo.

Esse jogo com o leitor é construído, em grande parte, devido a um elemento da obra de fundamental importância: o narrador. E o narrador dos romances de Saramago é uma figura especial, em todos os sentidos.

Interessa salientar a importância atribuída, agora, ao leitor. Importância essa que tem aumentado, tendo em vista uma mudança que se tem efetuado na literatura atual, a saber, que os escritores têm deixado de criar narradores que guiam pela mão seus leitores. Cada vez mais, o leitor encontra narradores duvidosos, que não deixam claro o que querer narrar, que utilizam artifícios que dificultam uma compreensão única do que se lê. Ou seja, o leitor atual tem se deparado freqüentemente com um narrador *não digno de confiança*, como o define Paul Ricoeur.<sup>610</sup> Ler uma obra assim obriga ainda mais o leitor a realizar uma leitura inteligente e ativa que o inclui no processo de imitação, de recriação da realidade.

---

<sup>610</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo III, p. 281-282.

O narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* é um narrador *não digno de confiança*, pois, realmente, não se sabe onde ele quer chegar. Sem perder sua sedução (muito pelo contrário), ele desordena as expectativas do leitor, convidando-o a participar da leitura de forma ativa, atribuindo sentidos ao texto.<sup>611</sup> Ler o evangelho de Saramago confirma a metáfora de Paul Ricoeur de que a leitura é “um pequenique em que o autor leva as palavras e o leitor, a significação”.<sup>612</sup>

Quanto ao posicionamento temporal do narrador, é difícil uma afirmação peremptória, pois ele ora narra no presente, ora no futuro, e mesmo assim num futuro indefinido. Em certos instantes, a impressão que se tem é que o narrador está caminhando ao lado de Jesus e narrando o que vê; em outras, suas expressões e os termos utilizados demonstram que ele está no tempo atual, ou seja, contando uma história ocorrida 2005 anos atrás. Utilizando os artifícios denominados por Genette de anacronias, as analepses (os recuos e digressões) e as prolepses (antecipações), o narrador cria um jogo com o leitor que o prende à leitura.

Tal fato se dá porque o narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* é o criador absoluto de sua narrativa, estando, assim, numa posição demiúrgica, acima do que narra. Ele conta o que quer, e como quer, podendo, inclusive, apesar de sua condição de onisciência e de onipresença, deixar de narrar alguns dados e alertar ainda seu leitor sobre isso, deixando-o numa expectativa maior.

Em alguns momentos, o narrador explica o que o leitor já sabe e, em outros, cobra do leitor o conhecimento de certos fatos. Isso se dá porque o narrador cria, durante a narrativa, um forte grau de intimidade com o leitor devido a suas muitas intrusões, suas observações irônicas, seus comentários que incluem o leitor na obra

---

<sup>611</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo III, p. 281-282.

<sup>612</sup> Idem, ibidem, p. 289.

como um ser participante, ativo. O narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* narra a história de Jesus, portanto uma terceira pessoa, contudo a narrativa está na primeira pessoa, e, geralmente, do plural, graças a essa inclusão que ele faz com o leitor.

Também é assim que o narrador se inclui ao lado desse, pois, em certos trechos, nota-se sua intenção de compartilhar com o leitor sua característica de ser humano, real, afastando a idéia de que ele seja um ser fictício, do papel, pertencente apenas ao texto.

Interagir com o leitor em seus comentários é uma das características do narrador d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Outras duas, que não deixam de ser vinculadas a essa, devem ser bem entendidas para a compreensão das relações estabelecidas entre esse elemento do texto e a história que narra: a paródia e a ironia da qual usa e abusa.

*O evangelho segundo Jesus Cristo* é um romance que mantém uma forte relação intertextual com obras que explícita e implicitamente a compõem. Desde o título, que remete automaticamente o leitor aos Evangelhos bíblicos do *Novo Testamento*, à história, aos personagens, tudo, em suma, encaminha o leitor a outras obras, ora pela semelhança, ora pela total contrariedade aos textos com que dialoga.

O próprio narrador, diversas vezes, autodenomina-se um “evangelista” e refere-se à sua narrativa como “evangelho”. E, realmente, conta a história de Jesus,

todavia, não aquela “arquiconhecida”<sup>613</sup>, mas, sim, um outra, uma nova história, diferente das que já haviam sido contadas.

Totalmente diferente? Não. Nesse “novo” evangelho, Jesus, assim como na *Bíblia*, também é o filho de Deus, nascido homem do corpo de uma mulher chamada Maria, também prega uma mensagem de paz entre os homens, tem seus discípulos, é entregue por um deles, acusado pelos sacerdotes judeus, condenado por Pilatos, castigado pelos romanos e, finalmente, morre crucificado. Tudo isso é igual. No entanto, com a leitura da obra observa-se também muitas diferenças. Nele, Jesus não nasce de uma virgem, vive um caso de amor com uma mulher, revolta-se contra o destino planejado por seu Pai divino e não ressuscita. Nesse evangelho, Jesus é o Filho de Deus, mas é muito mais um homem. Seu lado humano é muito maior que seu lado divino. Desde criança, Jesus mostra-se um ser humano como outro qualquer, com medos, culpas, frustrações e, principalmente, erros. Aqui, ele passa por um aprendizado, em que sua mãe, seus irmãos, estranhos, uma prostituta e até o Diabo ensinam-no a ser homem e a ser Deus.

Tendo isso em vista, os acontecimentos narrados n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* podem ser classificados de duas maneiras: 1– aparecem também em algum Evangelho bíblico; 2 – não aparecem em nenhum Evangelho.

Quanto aos fatos que pertencem à primeira classificação, isto é, que aparecem em algum Evangelho bíblico, três são as formas de relações intertextuais mantidas: 1.1 – são narrados da mesma maneira que nos Evangelhos; 1.2 – são narrados com poucas mudanças; 1.3 – são narrados de forma distinta.

---

<sup>613</sup> p. 127.

As passagens correspondentes ao tipo 1.1 são paráfrases dos textos bíblicos, pois não ocorrem mudanças na história, nem em seu sentido, apenas sua confirmação. Já as passagens exemplares do tipo 1.2 são estilizações, ou seja, fazem inovações, porém são reformulações que não chegam a subverter o texto original. Há um desvio, para usar os termos de Affonso Romano de Sant'Anna, todavia um *desvio tolerável*.<sup>614</sup> Os trechos pertencentes à classificação 1.3 são, por sua vez, paródias dos Evangelhos bíblicos, porque invertem e deformam o sentido de seus originais.

Além dos Evangelhos oficiais, a obra de José Saramago também mantém relações com os evangelhos apócrifos. Algumas passagens inteiras e, às vezes, apenas alguns detalhes que não constam na *Bíblia* foram tirados desses livros que não são aceitos no cânone. São episódios, nomes e comentários que poderiam ser considerados inventados pelo autor para aqueles que não um conhecimento da *Bíblia*, mas não dos apócrifos. Basta, como exemplo, lembrar da grande atenção dada, na obra, à infância de Jesus, que, nos Evangelhos, basicamente inexistente.

As relações que mantém com os Evangelhos bíblicos são óbvias e impossível seria evitá-las, tendo em vista que ele se dispôs a contar a vida de Jesus. Mas por que incluir detalhes que constam dos apócrifos? Assim como o evangelho de Saramago, esses também não são aceitos e apresentam um Jesus diferente daquele que a Igreja há quase dois mil anos sustenta. Da mesma forma dos apócrifos que foram varridos do cânone e relegados ao esquecimento (que não ocorreu), *O evangelho segundo Jesus Cristo* não confirma a história lacunar e incompleta de Jesus que tem sido passada através dos tempos. Lacunar como é típico dos autores bíblicos, basta recordar o que escreveu Auerbach quando

---

<sup>614</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 38.

contrastou a narrativa bíblica à homérica.<sup>615</sup> Incompleta porque mesmo os Evangelistas oficiais entram em contradições. Ciente disso, Saramago reconta a história de Jesus, corrige-a, introduzindo “nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: em outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido”.<sup>616</sup>

No decorrer da leitura d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, encontra-se pequenas insinuações de que esse é um evangelho diferente. O título, por exemplo. Jesus nada escreveu, ou, pelo menos, não se sabe nenhuma referência a isso. Se houvesse um evangelho escrito pelo próprio Jesus, ele seria a corroboração e afirmação plena da Igreja, ou sua total ruína caso negasse o que tradicionalmente se acredita. A primeira epígrafe do livro, do Evangelista João, também carrega uma mensagem implícita, pois refere-se à “solidez da doutrina em que foste instruído.”<sup>617</sup> E essa solidez mostra-se, com a leitura, algo que não se sustenta, pois a obra nega as verdades gerais da doutrina.

Mesmo no romance, quando se refere aos outros Evangelhos, o narrador o faz negando-os tacitamente, como numa passagem na qual assevera “que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não (...)”.<sup>618</sup> Esse comentário remete à atitude de Raimundo Silva, em *História do cerco de Lisboa*. Assim como Raimundo, o narrador d’*O evangelho segundo Jesus Cristo* insere vários “Não” na narrativa, explícita e implicitamente.

---

<sup>615</sup> AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 9.

<sup>616</sup> SARAMAGO, José *apud* REIS, Carlos. Op. cit., 1995, p. 501.

<sup>617</sup> p. 11.

<sup>618</sup> p. 239-240.

São ironias desse narrador que joga com o leitor o tempo todo, que não o guia pela mão, mas que brinca com o que ele sabe e com o que julga saber da História e da história de Jesus. Um narrador *não digno de confiança* – como diria Paul Ricoeur<sup>619</sup> –, um narrador ao melhor estilo pós-moderno – recordando Linda Hutcheon –, que leva seu leitor a repensar criticamente a História, para isso usando a intertextualidade e a ironia.

Essas relações mantidas tanto com os Evangelhos bíblicos como com os apócrifos são a base para a fantástica recriação da história de Jesus efetuada por Saramago. Recontar uma história que, como o próprio autor escreveu, é “arquiconhecida”<sup>620</sup> é uma difícil tarefa. Porém, mesmo assim, quando se tem em mãos *O evangelho segundo Jesus Cristo*, cada episódio narrado, mesmo as paráfrases dos textos bíblicos, consegue surpreender o leitor. O nascimento e a morte de Jesus, mundialmente conhecidos, são episódios apresentados de forma tão diferente e inovadora que é como se o leitor estivesse lendo a história de outro protagonista.

Parece-me interessante citar aqui um comentário de Tenney sobre o *Evangelho Segundo São João*:

A narração é tão real e tão bem expressa que nos faz ver Jesus como uma figura real da história e não como assunto de um ensaio abstrato. (...) Retrata Jesus como o Filho do Homem, mostrando como ele viveu entre os homens, como ele os apreciou e o que fez por eles.<sup>621</sup>

Tal comentário se enquadra também, perfeitamente, se for referido a’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, porque o leitor, acreditando na verossimilhança, acaba vendo Jesus não só como uma figura real, mas que fez realmente tudo aquilo

---

<sup>619</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., Tomo III, p. 281-282.

<sup>620</sup> p. 127.

<sup>621</sup> TENNEY, Merril C. Op. cit., 171.

que o narrador conta. Assim, o leitor é obrigado a questionar seu conhecimento prévio da história de Jesus e da História. Nesse romance, o passado não é visto de forma nostálgica, mas, sim, de forma crítica, levando seu leitor à reflexão.

Reflexão essa que se perpetua após a leitura, que também finaliza de forma lacunar. Na obra, Jesus é o filho de Deus e acaba por concretizar o plano de seu Pai: morre na cruz para poder estender a Sua crença a outros domínios, ao mundo inteiro. Porém, o mais famoso e importante elemento de toda sua história, aquilo que o diferencia de qualquer outro “messias”, o que realmente o tornou conhecido em todo o mundo foi sua ressurreição. E não há, n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, comentários sobre isso, visto que a história termina onde começou, com Jesus morto na cruz. Numa passagem, Jesus e Maria de Magdala conversam, e ela diz: “Encontrar-me-ias mesmo depois de morreres, Queres dizer que vou morrer antes de ti, Sou mais velha, de certeza morrerei primeiro, mas, se acontecesse morreres tu antes de mim, eu continuaria a viver, só para que me pudesses encontrar” (...).<sup>622</sup> Nos Evangelhos, Madalena é a primeira pessoa a encontrar Jesus ressuscitado, e esse diálogo parece anunciar essa premonição da mulher.

São dúvidas que o narrador deixa intencionalmente para o leitor. Algumas são relacionadas com a história que se conhece de Jesus, e outras relacionadas com a nova versão que ele conta da História. A citação abaixo mostra que o narrador faz isso e também aparenta apresentar uma justificativa para tal:

A noite tornou-se madrugada, a luz da candeia duas vezes morreu e duas vezes ressuscitou, toda a história de Jesus que já conhecemos foi ali narrada, incluindo, até, certos pormenores que então não achamos que merecessem a pena, e muitos e muitos pensamentos que deixamos

---

<sup>622</sup> p. 289.

escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós, evangelista, estar em todo lado.<sup>623</sup>

Em suma, o narrador deixa sua história inacabada, não dando todas explicações, permitindo, assim, uma leitura “ativa” e “perquiridora”, como a caracterizou Paulo Becker, uma leitura que permite ao leitor “buscar os sentidos novos que um texto pode ocultar”.<sup>624</sup> E as obras de Saramago mostram sentidos novos a cada releitura. Saramago, certamente ao gosto de Walter Benjamin, evita explicações, permite ao leitor tirar suas próprias conclusões.

São João, talvez também cômico de que sua obra era lacunar e incompleta, na conclusão de seu Evangelho, escreveu: “Jesus fez ainda muitas outras coisas. Se fossem escritas uma por uma, penso que nem o mundo inteiro poderia conter os livros que se deveriam escrever”. (JOÃO 21: 25). Saramago, pelo menos, fez sua parte.

---

<sup>623</sup> p. 308.

<sup>624</sup> BECKER, Paulo. Op. cit., p. 510.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. **A análise da narrativa**. Lisboa: Gradiva, 1997.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BANN, Stephen. **As invenções da história**: Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.
- BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, sd.
- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CALVINO, Ítalo. “A combinatória e o mito na arte da narrativa”. In: **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1992.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.
- DACANAL, José Hildebrando. **Eu encontrei Jesus**: Viagem às origens do Ocidente. Porto Alegre: EST/Leitura XXI, 2004.

DINIZ, Maria Lucia Vissoto Paiva. "Saramago: a única história possível". **Anais do XIV CELLIP** – Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná, editado em CD Rom, Curitiba/PR, 2001.

\_\_\_\_\_. "Tradução intersemiótica: diálogo entre as artes". <http://webmail.faac.unesp.br/~mldiniz/publicacoes/artigo024.html>.

DUARTE, Lélia Pereira. "Um Nobel na era da comunicação". In: **Caderno CESPUC de pesquisas**, nº 4: José Saramago – um Nobel para as literaturas de língua portuguesa. Jan/1999.

DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre a Nova História**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura portuguesa**. Livraria Acadêmica, 1955.

GANCHHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1980.

\_\_\_\_\_. "Fronteiras da narrativa". In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOULART, Audemaro Taranto; SILVA, Oscar Vieira da. **Estudo dirigido de literatura portuguesa**. São Paulo: Editora do Brasil, sd.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERCULANO, Alexandre. 1. **Lendas e narrativas**. Lisboa: Bertrand, [s.d.]. Tomo I.

\_\_\_\_\_. 2. **Eurico, o presbítero**. Lisboa: Bertrand, 1944.

\_\_\_\_\_. 3. **História de Portugal**. Lisboa: Bertrand, [s.d.]. Tomo I.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, Teoria e Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes, 1991.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2000.

LOPES, Fernão. **Crônicas**, por Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

\_\_\_\_\_. **Em português moderno**. Org: Antônio José Saraiva. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, sd.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1966.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MOREIRA, Carlos André. A paixão de Cristo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 mar. 2005.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Rio de Janeiro: Athena Editora. s/d.

\_\_\_\_\_. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

RAMOS, Feliciano. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Cruz-Braga, 1960.

REIS. **Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós**. Coimbra: Almedina, 1975.

\_\_\_\_\_. **Fato histórico e referência ficcional**: romance histórico.

\_\_\_\_\_. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo II.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo III.

ROANI, Gerson Luiz. **O que está envolvido nesse cerco de Lisboa?** Uma leitura de *História do cerco de Lisboa* de José Saramago. Porto Alegre: UFRGS, Dissertação de Mestrado, 1998.

\_\_\_\_\_. **A História comanda o espetáculo do mundo**: ficção, história e intertexto em *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago. Porto Alegre: UFRGS, Tese de doutorado, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].

\_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **A história do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**: ensaios sobre Dostoievski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

\_\_\_\_\_. O quinto evangelista ou a tigela do Graal. In: **Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre, EDIPUCRS, Agosto/1992.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1993.

TENNEY, Merrill C. **O Novo Testamento, sua origem e análise**. Lisboa: Vida Nova Edições, 1960.

TUTIKIAN, Jane – **A redescoberta da vertente histórica no romance de José Saramago**. In. Mimeo.

VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. **Entre Sócrates e Cristo**: Ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Trópicos do discurso**: Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.

ZILLES, Urbano. **Evangelhos Apócrifos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

*Os Deuses vendem quando dão.  
Compra-se a glória com desgraça.  
Ai dos felizes porque são  
Só o que passa!*

*Baste a quem baste o que lhe basta  
O bastante de lhe bastar!  
A vida é breve, a alma é vasta:  
Ter é tardar.*

*Foi com desgraça e com vileza  
Que Deus ao Christo definiu:  
Assim o opoz à Natureza  
E Filho o ungiu.*

Fernando Pessoa – *Mensagem*