

## O EVANGELHO DE SARAMAGO: A PAIXÃO DE CRISTO EM PERSPECTIVA

### RESUMO

A autora analisa *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, concentrando a interpretação na gravura “Crucificação de Cristo”, de Albrecht Dürer. Ao longo do ensaio, são estabelecidos pontos de comparação entre a pintura e a escritura, como métodos análogos de composição. O artigo também leva em conta diversos símbolos relacionados à narrativa bíblica.

**Palavras-Chave:** José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Albrecht Dürer.

## SARAMAGO'S GOSSIP: THE PASSION OF CHRIST IN PERSPECTIVE

### ABSTRACT

The author analyzes José Saramago's *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), focusing the interpretation on "Crucifixion of Christ" engraving, by Albrecht Dürer. Along the essay points of comparison between painting and writing are established as analogous methods of composition. The article also considers several symbols related to the biblical narrative.

**Keywords:** José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Albrecht Dürer.

## EL EVANGELIO DE SARAMAGO: LA PASIÓN DE CRISTO EN PERSPECTIVA

### RESUMEN

El autor analiza *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, centrando la interpretación en el grabado "Crucifixión de Cristo", de Albrecht Dürer. A lo largo del ensayo se establecen puntos de comparación entre la pintura y la escritura, como métodos análogos de composición. El artículo también tiene en cuenta varios símbolos relacionados con la narración bíblica.

**Palabras-clave:** José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Albrecht Dürer.

*Esta é a história do meu Menino Jesus.  
 Por que razão que se percebe  
 Não há de ser ela mais verdadeira  
 Que tudo quanto os filósofos pensam  
 E tudo quanto as religiões ensinam?*  
 (Alberto Caeiro)

A leitura cerrada do primeiro fragmento de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, coloca o leitor diante de um meio-enigma, presentemente desvendável em sua totalidade: o ficcionista tinha diante de si, como tenho agora diante de meus olhos, uma reprodução de uma gravura de Dürer, a partir da qual concebeu o texto.

Chamei-o meio-enigma pois, na dependência do repertório do leitor, a referência à gravura de Dürer terá passado por várias fases: o estranhamento da edição *princeps* (1991) que terá levado os críticos no encalço da indicação do texto; o reconhecimento dos bem informados, quer por moto próprio, quer pela leitura dos referidos críticos, em reimpressões posteriores; e ainda, e por fim, dos brindados pelas últimas aparições da obra, que, desde a capa, encontram estampada a *Crucificação de Cristo*, de Dürer, detidamente acompanhada por Saramago em seu primeiro fragmento.

Claro está que nada obriga ao leitor comum ter-se apercebido dessa indicação tão explícita aos nossos olhos: até é de se esperar que o leitor aficcionado de Saramago tenha saltado (sem deixar de os ler) por sobre estes detalhes, mais interessado (com razão) no grande contador de histórias, que o delicia, do que no meticuloso criador de subtextos que detém a crítica. Entretanto, não escolhemos o leitor que somos: diria antes que a nossa história pessoal nos projeta, enquanto leitores, sobre os textos que lemos de uma certa maneira, nem sempre a mais prazerosa.

A abertura do texto de Saramago é instigante:

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 essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada (Saramago, 1995, p. 13).

Composta em um padrão textual em que primeiro se destaca o aspecto descritivo (tempos verbais, preponderantemente, no presente, alternando-se com o futuro), dirigido a um objeto bidimensional (rectângulo), oferece-se à entidade que preside o texto, o Autor e, pouco a pouco, se exhibe diante do leitor. A descrição da gravura de Dürer – não mencionado em nenhum momento do texto – iniciada pelo canto superior esquerdo com a figura do Sol, obedece a um padrão que aparenta ser o do percurso lógico do olhar de um observador atento às artes visuais: escolhido um ponto de partida, o olhar palmilha cada espaço do objeto em causa numa ordem contínua, com método, para que nenhum de seus detalhes escape ao seu tirocinio. Olhar de detetive, estabelece correlações entre as partes, nota simetrias, contrasta disparidades, mas, sobretudo, aos poucos, insere, na descrição, outros procedimentos bem menos neutros: apodera-se do humano direito à interpretação – leitura do que se vê.

O sol, que ao longo da Idade Média e ainda no século XVI, era uma das figurações convencionais nas representações da crucificação de Cristo, está claramente indicado como representação ao que, desde logo e ironicamente, se acrescenta o comentário de que nada é real, e que tudo se resume a papel e tinta. Tal comentário, posto nas palavras de abertura da obra de Saramago, indica a ambiguidade da destinação do enunciado, prática comum aos textos do escritor. Refere-se, num mesmo passo, à gravura de Dürer que tem diante dos olhos, observa e descreve, e à sua própria obra que, em última instância, também não é real – “Livros são papéis pintados com tinta”, no dizer de Fernando Pessoa (1992, p. 188) – o seu *Evangelho* se quer como construção ficcional, ou seja, exercício de humana interpretação de tudo quanto há, houve ou haverá, sagrado exercício de liberdade.

Posta em lugar de destaque, no início da obra, tal colocação é o padrão do tratamento dado à matéria tomada como mote da narrativa. A vida de Cristo, que em nossa cultura é por demais polêmica e espinhosa para qualquer tratamento heterodoxo (e mesmo para alguma ortodoxia), é tratada como matéria ficcional, numa clara demonstração da consciência de que a arte pode ser mimética e, portanto, apoiar-se na verossimilhança, mas que não tem compromisso com a verdade. Embora tal consciência esteja viva na tradição estética desde Aristóteles, não tem sido capaz de preservar artistas de serem alvo de dissabores. O olhar heterodoxo lançado sobre a gravura de Dürer impõe-se como padrão interpretativo dos fatos da trajetória do protagonista d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* e da própria construção da obra de Saramago desde esse primeiro fragmento. Então, vejamos.

Aquele que olha e descreve a gravura sabe-a gravura. Sabe-a arte mimética, que representa por meios específicos, tecnicamente codificados, uma cena da crucificação de Cristo: sabe que não se podem ouvir os gritos ou falas das personagens, que as figuras estão em plano próximo ou em segundo plano, representando o distanciamento e a profundidade, reconhece se ocupam lugar central ou secundário na composição, ou seja, domina a arte que se manifesta no uso adequado de uma sequência de expressões técnicas que culminam com a declaração explícita de tratar-se de uma gravura: “o que, obviamente, serviu ao gravador [...]” (Saramago, 1995, p. 16) e “neste lado da gravura” (Saramago, 1995, p. 17). Sabe, sobretudo, e é importante que se destaque isso, que todas essas convenções formais são preenchidas de conteúdos, significam por si mesmas e, portanto, estão transmitindo valores que podem ser interpretados.

A crucificação de Cristo como imagem central da arte cristã e foco da contemplação religiosa vem-se mantendo, na tradição ocidental, como tema e símbolo artísticos amplamente recorrentes e codificados, sendo incontáveis as obras que dela se têm servido ao longo do tempo, cada época reforçando tal ou qual aspecto de sua carga simbólica e alegórica. Assim como se apresenta na gravura de Dürer, ou seja, com o Cristo

na cruz e várias personagens em sua companhia – a Virgem Maria, São João Evangelista, o centurião, o homem da esponja, os dois ladrões, os soldados – bem como com elementos como o sol e a lua, a sinagoga e a Igreja compondo o cenário, remontam ao período carolíngio e perduram até o início do Renascimento, quando alguns destes elementos da composição começam a ser deixados de lado. Evidentemente, representam uma larga tradição, e cada um era, em maior ou menor grau, reconhecido pelos partícipes desta cultura: diga-se desde logo que seja por via de franca erudição, seja pelos remanescentes da cultura religiosa cristã na cultura secular portuguesa, existem marcas no texto de Saramago da convivência com o código quer artístico, quer cultural que despontam na organização da gravura de Dürer, tomados ambos, o artístico e o cultural, como ponto de partida para o deslocamento sistemático que sustenta o Evangelho como um todo.

Nas representações visuais da crucificação, o sol e a lua, um de cada lado, do esquerdo um e a outra do direito, eram convencionalmente representados como figuras masculina e feminina, participantes do drama central, simbolizando a prefiguração do Antigo (a lua) e do Novo Testamento (o sol), onde a luz do último iluminaria o primeiro. Tornaram-se de tal modo convencionais e presentes que, na altura de Dürer, perdido talvez o primeiro referencial simbólico, prestavam-se então como recurso técnico à representação da iluminação uniforme – “Este sol e esta lua iluminam por igual a terra, mas a luz ambiente é circular, sem sombras” (Saramago, 1995, p. 17) – já amplamente considerada desde os alvares do Renascimento italiano. Um e outro aspecto, a iluminação metafísica e a iluminação física, estão sob a mira de Saramago que perambula pelas esferas cultural e artística num aparente à vontade de mero observador. O texto flui.

Após o Sol, que o texto retoma posteriormente quando atinge a descrição da Lua, a observação prossegue em movimento circular, tecendo comentários sobre todas as figuras que compõem a cena, até alcançar a figura do próprio Cristo crucificado, ao centro da representação e, depois, seguir a descrição com alguns outros

elementos, não sem importância para a economia do fragmento. Antes de mais nada, tal procedimento destaca um aspecto significativo da composição: a colocação das figuras corresponde à importância que elas têm na ordem interna da representação, desde que nos recordemos de que Dürer estava, ao menos em parte, imbuído dos princípios da estética renascentista em que a perspectiva adquire relevante importância.

Na sequência espacial e circular apresentada pela transposição da imagem para as palavras do texto são expostos, um a um, os elementos constitutivos da gravura de Dürer. Pela ordem são eles: 1. o Sol, 2. o Bom Ladrão, 3. José de Arimateia (ou Simão de Cirene), 4. 1ª Maria (Madalena), 5. 2ª Maria - mãe de Jesus, 6. 3ª Maria - Maria Madalena, 7. 4ª Maria, 8. João, 9. o Mau Ladrão, 10. a Lua, 11. elementos do cenário (Torres e Muralhas, Ponte levadiça, Empenas góticas, Moinho), 12. Cavaleiros, 13. Soldado da infantaria, 14. 2 outros militares, 15. 4 anjos - 1 com a taça, 16. Jesus, 17. os Símbolos (crânio, tibia e omoplata) e 18. Homem com balde e cana.

No processo de transposição da arte silenciosa e estática da gravura, feita por imagens, para a palavra literária, móvel e ambígua, vão-se incorporando novos significados aos convencionais que, tradicionalmente, se vinculam a cada um desses elementos presentes na vasta iconografia acerca do tema por meio de comentários que, se efetivamente partem do estabelecido, vão passo a passo desconstruindo a visão sedimentada, para construir outra em seu lugar.

Quando da primeira referência ao Bom Ladrão, a imagem apresentada é conforme com a tradição. O olhar arguto de quem observa a figura do Ladrão destaca a expressão, a posição da cabeça e o direcionamento de seu olhar para o alto, mas, sobretudo, aponta para os cabelos da figura que “todo aos caracóis, é outro indício que não engana, sabendo-se que anjos e arcanjos assim o usam, e o criminoso arrependido, pelas mostras, já está no caminho de ascender ao mundo das celestiais criaturas” (Saramago, 1995, p. 13). Se por essas palavras, a descrição do Bom Ladrão se estabelece no vetor da tradição e não provocasse (pelo tom sempre irônico)

qualquer dissonância em relação a ela, ao ser retomada, mais adiante no texto, quando do surgimento do motivo de seu par, o Mau Ladrão, coloca-se em posição exata e diametralmente oposta, em analogia ao equilíbrio exigido, à época, pela estética da composição visual. O leitor é lembrado de que as duas figuras se correspondem na composição, mas, por outro lado, são apresentadas como díspares em seus valores, quer para a tradição, quer para o observador, que sistematicamente avalia e problematiza o que vê. O Bom Ladrão é visto, no texto, como homem de boa condição de vida: “[...] corria-lhe bem a vida quando roubava, não obstante a falta que fazem as cores aqui” (Saramago, 1995, p. 17).

Incrustado na descrição do Mau Ladrão está o contraponto do Bom Ladrão que, nesse passo, tem a sua primeira imagem (a de figura celestial) invertida pela inserção de significados imprevisíveis, tornando-a disfórica, ladrão que sequer roubava por necessidade. Ao contrário, ao Mau Ladrão, a instância enunciativa instaura sentidos opostos aos da convenção: dos cabelos lisos, que se contrapõem aos encaracolados do Bom, o observador da gravura parte decidido para outras esferas de sentido, oscilando entre o plano da tradição, que duplamente o condena à morte e ao inferno, trazendo-o para o plano de sua própria avaliação, claramente discordante e questionadora de conceitos simplificadores da salvação. Coube ao texto inverter a expectativa, considerando o Mau Ladrão, ainda que com essa designação, a encarnação do seu contrário, avesso instaurado pelo texto que se compõe de argumentos que humanizam a figura: “[...] rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza” (Idem, 1995, p. 17).

Trata-se de uma interferência clara da instância enunciativa que procede à inversão de perspectiva, onde valores contrários aos previstos são constantemente evocados para sedimentar uma nova compreensão das convenções. Tal procedimento havia sido insinuado, na construção do texto, desde o seu início, mas toma corpo definitivo a partir da referência a José de Ari-

mateia, terceiro elemento da gravura. Destaca-se, pela primeira vez, o acréscimo de uma voz dubitativa, que corre em paralelo à interpretação convencional da personagem, colocando em andamento um subenredo que faz da imagem estática, que vinha sendo o ponto de partida para a descrição, o núcleo de uma célula narrativa, neste ponto independente. A figura de José de Arimateia é o suporte para a inclusão de uma segunda possibilidade – Simão de Cirene – e da respectiva narrativa, onde seguem, lado a lado, a personagem do Evangelho, que teria sido compelido a auxiliar o Cristo a carregar sua cruz e o homem comum, preocupado com seus próprios afazeres: “[...] muito mais preocupado com as consequências do atraso para um negócio que trazia aprazado do que com as mortais aflições do infeliz que iam crucificar” (Idem, 1995, p. 14).

Os negócios supostamente aprazados por Simão de Cirene apontam, pela primeira vez, para o exterior dos limites da imagem propriamente dita; melhor, apontam para o mundo, para o terreno e para o humano, estabelecendo, desde logo, o embrião de um procedimento que, levado às últimas consequências, no âmbito da obra como todo, torna-se paradigmático: poder-se-ia dizer que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é, afinal, a gravura de Dürer posta em movimento e, tendo adquirido vida própria, toma rumos inusitados, deslocando-se por forças de tal modo humanas que se afasta do sedimento religioso enrijecido pela tradição e, por isso, enfraquecido em sua dimensão sagrada. Deste passo em diante, todos os segmentos posteriores estarão, em maior ou menor grau, sendo deslocados na direção do humano, onde razões desse mundo se imiscuem e são, via de regra, mais relevantes que as do outro.

Da mesma forma, o turbante que envolve a cabeça de José de Arimateia é aquele “com que sai à rua todos os dias” (Idem, 1995, p. 14) e com que nos são apresentadas muitas das figuras, muito humanas e contextualizadas em seu tempo, das gravuras do século XVI compostas por Dürer.

O tema de Madalena é insinuado a partir da quarta figura da gravura, que, ao ser apresentado, consi-

deradas as proporções deste primeiro fragmento da obra, pode ser visto significativamente como um dos principais, já que se desdobra pelas figuras femininas seguintes e é, ainda, retomado no segmento referente ao próprio Cristo. Introduzido relativamente cedo, o tema de Madalena, tornada personagem central do romance sob o nome de Maria de Magdala, é, no prólogo em que se configura o fragmento inicial do Evangelho, o de maior duração: a figura de Madalena, logo prenunciada, vai-se tornando cada vez mais presente na descrição de outras figuras e se mantém como eco que reverbera na narrativa como um todo. Utilizando, por analogia, a terminologia musical, fora o romance uma sinfonia, ou mesmo uma peça de menores proporções, a frase (musical) que se vincula à Madalena ponteia todo o texto: é um tema retomado, tenuemente modificado, com acréscimos e com modulações, tudo delineando a importância da figura que redundará na personagem Magdala. Assim, logo o leitor se encontra diante do tema de Madalena; quando a primeira Maria é observada, já os acordes de Madalena são audíveis. Como ficou evidenciado anteriormente, a construção textual se apóia, inicialmente, no reforço da visão convencional, que, no caso de Madalena, beira ao clichê: a vestimenta da figura em questão fundamenta e amplia a leitura (sempre irônica) do astuto comentador para o qual tudo é pretexto para, afirmando, criar a oportunidade para a inversão:

[...] ora, qualquer observador, se conhecedor bastante dos factos elementares da vida, jurará, à primeira vista, que a mencionada Madalena é esta precisamente, porquanto só uma pessoa como ela, de dissoluto passado, teria ousado apresentar-se, na hora trágica, com um decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios, razão por que, inevitavelmente, está atraindo e retendo a mirada sôfrega dos homens que passam, com grave dano das almas, assim arrastadas à perdição pelo infame corpo. (Idem, 1995, p. 14)

Como procedimento textual, o discurso enca-minha-se para acréscimos tanto mais significativos, quanto mais despercebidos do leitor, muitas vezes

desatento. Da mesma forma que o José de Arimateia é representado com os olhos voltados para a terra (e não para o céu) e com a cabeça envolta por um turbante e não com a auréola das outras santas figuras, a primeira das Marias é, pela mesma convenção de época, representada por Dürer em suas vestimentas do século, que, se em absoluto terá passado ao largo da atenção de Saramago, é, no entanto, utilizada pelo Autor como princípio para incluir na escrita a dúvida sistemática, a necessária luz da discórdia sobre o estabelecido. Será mesmo a vestimenta o definitivo para captar na imagem aquela que será Madalena? Madalena será, no corpo do romance, Magdala, a mulher que, antes de mais nada, amará intensa e humanamente; não a pecadora, ainda que seja mantida sua caracterização como prostituta. A construção da personagem, no romance, será o desdobramento da mulher inteiramente tomada pelo amor e, portanto, o desenvolvimento da figura que o Autor identifica como sendo a verdadeira Madalena. A enunciação coloca, sempre em tensão, a ordem, ou melhor, uma certa desordem, aquela que interessa ao andamento do texto como um todo e, portanto, organiza, em ponto pequeno, aquela que constela toda a obra.

Semeada a ideia de ser a Madalena a primeira das Marias por pecadora, talvez aplacada a expectativa convencional do leitor, retoma o nosso condutor o argumento contrário:

É, porém, de compungida tristeza a expressão do seu rosto, e o abandono do corpo não exprime senão a dor de uma alma, é certo que escondida por carnes tentadoras, mas que é nosso dever ter em conta, falamos da alma, claro está, esta mulher poderia até estar inteiramente nua, se em tal preparo tivessem escolhido representá-la, que ainda assim haveríamos de demonstrar-lhe respeito e homenagem. (Idem, 1995, p. 15)

O jogo entre corpo e alma, interior (tristeza de alma) e exterior (carnes tentadoras), a manifestação de decoro e sua falta, estão intimamente vinculadas à representação, que, como explicitamente o texto aponta, são variáveis e sujeitas a regras convencionais. É justamente para tal variabilidade das manifestações culturais e para

a possibilidade que o homem tem de contestar o que é dado como definitivo, dominante ou verdadeiro, que indica a maneira de construir este fragmento em particular e, por extensão, o próprio romance de Saramago. Trata-se de um dado de estilo que, entretanto, significa mais que isto: é a configuração de uma visão que pressupõe outras visões, a pluralidade de visões. Quando uma visão, no caso, a do Autor, coloca-se como questionadora da convencional, pressupõe, como método, que todas as convenções serão palmilhadas (como está sendo a própria gravura de Dürer) em ponto maior. Assim serão as figuras dos Evangelhos (em todas as suas versões), as práticas guardadas pela tradição (judaica, por exemplo), os dados da história e assim por diante que serão encenadas e confrontadas, visões postas em paralelo.

É ainda com o tema de Madalena que se abre o da Maria Mãe “sem dúvida, primeiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição” (Idem, 1995, p. 15). Atento às regras com que Dürer desenhava os conjuntos de figuras, nesta gravura a primeira Maria (Madalena) “se ela é, ampara, e parece que vai beijar, num gesto de compaixão intraduzível por palavras, a mão doutra mulher, esta sim, caída por terra, como desamparada de forças ou ferida de morte” (Idem, 1995, p. 15). O texto destaca dois princípios básicos de composição que se conjugam: a centralidade espacial da figura de maior importância na ordem da composição e a interligação entre as partes da composição, ou seja, a forma como cada elemento plástico se conjuga com os outros, notadamente com os mais próximos, que se tocam, se colocam no mesmo plano, se equilibram enquanto massas contrárias em relação ao centro, tudo em função de uma noção de harmonia que também se manifesta como regra estética da época. O conhecimento estético que possibilita a leitura da gravura de Dürer não é, entretanto, o conhecimento de qualquer outra instância ou voz do romance, senão a do Autor, pois é a partir dessa voz que aquela instância questionadora se desencadeia, possibilitando que o quadro vá, pouco a pouco, tomando “vida” e, se desprendendo da gravura de origem, tomando forma própria, imprimindo uma conseqüente pluralidade de visões à construção do romance

que começa, de maneira aparentemente independente, no segundo fragmento da obra. Tal pluralidade só é possível pela maneira como o Autor trata a sua matéria: a história do Cristo é recontada em diapasão diverso do da tradição e parece ser esta a questão que, desde o princípio, se coloca para direcionar o olhar inquiridor que pretende desentranhar da tradição, os motivos, no sentido narrativo do termo, de outra visada sobre a figura central da cristandade.

Ainda que parcialmente, já se delinearão alguns desses motivos. O motivo do bem e do mal, o do sagrado e do humano, o da carne e o do espírito, o da mulher enquanto mulher, enfim, o do homem enquanto homem. À centralidade da figura da mãe na gravura de Dürer, corresponde a importância para a economia do romance de Maria Mãe, que desde logo é vista em dissonância com a tradição. O texto atinge uma tonalidade irônica de primeiro grau por tocar em dogmas arraigados:

[...] tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores ou 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 aflita 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, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte. Reclinada sobre o seu lado esquerdo, Maria, mãe de Jesus (Idem, 1995, p. 15).

Antes de mais, o trecho destaca uma prática própria do mundo contemporâneo quer do autor, quer dos leitores virtuais da obra, com vasto poder de atualização do texto, qual seja a referência a “divulgação” que, ato contínuo, passa para “artes maiores ou menores, destas iconografias”, seguida de outra referência a “drama”. Tal gradação coloca em foco o deslocamento da ordem histórico-cultural, dado que todos reconhecem a figura da mãe de Cristo não exatamente por ter sido ela divulgada como personagem de arte (maior ou menor), mas por razões de ordem cultural dada a sua universalidade em

nosso meio, o que produz um efeito de estranhamento, onde se insere a ironia. Por outro lado, a referência a drama sugere para o termo uma acepção de mito que, outra vez, lança a história de Cristo para plano diverso do de quaisquer doutrinas cristãs, visto ser considerado por estas incontestável figura histórica e real em sua divindade. Por fim, soma-se ao argumento inicial, o de ser a Virgem “a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas”: tal assertiva, posta como lugar comum, do conhecimento e aceite por todos, atinge o máximo da inversão nas expectativas doutrinárias mais comuns da tradição, instaurando plenamente o texto numa configuração ideológica heterodoxa, que abre espaço para leituras discordantes quer entre si, quer no conjunto, o que será fartamente detectável na obra. Estão plenamente lançados os fundamentos de uma construção romanesca polifônica.

Mas Madalena, tema forte do fragmento, como o será posteriormente de toda a obra na construção da personagem Maria de Magdala, é retomada em plenitude na descrição da terceira Maria da representação de Dürer. Através deste passo, outro elemento básico da elaboração do Evangelho assoma à narrativa como expediente que enforma o todo: a “verdadeira” Madalena só pode ser reconhecida por critérios tão particulares como quaisquer outros, ou seja, a leitura de uma obra, de um texto ou de uma realidade implica em valores que se encontram intrinsecamente vinculados a quem lê, ou seja, a significação inclui o interpretante, seu sistema de valores e sua realidade concreta. A figura de Madalena não será identificada senão por sua condição de mulher inteira e humanamente envolvida pelo amor por um homem, capaz de produzir a imagem visual, mas também a imagem poética destas palavras:

[...] levanta, sim, para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira. (Idem, 1995, p. 16)



Tal modo de encarar a pessoa que teria sido Madalena, ou qualquer outra mulher tomada por verdadeiro amor, é que transfere à figura de Dürer tal força poética, que, sem dúvida, é o motor constitutivo de toda uma série de personagens femininas de Saramago (como a Blimunda de *Memorial do Convento*, por exemplo). Concebida a partir do movimento que a figura encerra, a mais intensamente positivada da série até agora descrita e com maior carga humana, não desponta no texto antes de outra série de inversões irônicas. Ao Autor coube tecer comentários que enfeixaram aspectos propriamente técnicos da gravura, como a maneira de sugerir cor clara em uma gravura destituída desse recurso, através do traço do gravador: [(“a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada” (Idem, 1995, p. 16)], além de outros de outra ordem, onde a ironia tem como alvo as idéias preconcebidas que atingem especialmente as mulheres, ainda nos dias atuais [(“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. “Tendo sido Maria Madalena, como é geralmente sabido, tão pecadora mulher, perdida como as que mais o foram, teria também de ser loura para não desmentir as convicções, em bem e em mal adquiridas, de metade do género humano” (Idem, 1995, p. 16)]. As duas referências conjugadas encaminham-se na mesma direção: a voz autoral desautoriza, por força da ironia, o julgamento tradicional e contrapõe, a este último, a hipótese, afinal prevalecente, de que a verdadeira Madalena é a que foi fixada pelo gravador em verdadeiro transporte passional diante do homem amado que, há que se insistir, na perspectiva do Autor, é o homem Cristo e não o ser divino que é objeto de adoração.

Após a leitura em andamento forte (ou fortíssimo), a observação da gravura se encaminha para a quarta Maria que compõe com João (evangelista) a massa composicional que equilibra, à direita, o conjunto. Passa rapidamente pelas duas figuras, mas não tanto que deixe de lado aspectos sutis como a referência:

a um homem novo, pouco mais que adolescente, que de modo amaneirado a perna esquerda flecte, assim, pelo joelho, enquanto a mão direita, aberta, exhibe, numa atitude afetada e teatral, o grupo de mulheres a quem coube representar, no chão, a acção dramática. Este personagem, tão novinho, com os seus cabelos aos cachos e o lábio trémulo, é João. (Idem, 1995, p. 17)

A captação da atitude da figura por meio de um gesto, visto como afetado e teatral, seguida pela referência à acção dramática reforça o caráter de representação da cena, além, é claro, da perícia de Saramago na seleção dos elementos para a elaboração de suas personagens e enredos. Sempre presente no espírito de quem observa e sistematicamente reforçado para que fique impresso no espírito do leitor, como guia explícito de um modo de encarar os componentes que, no romance, tomarão vida própria, o texto se constrói em absoluta nitidez. O vetor da interpretação do todo d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* parece-me claramente delineado. Nem todos os leitores assim o lerão, mas, se quiserem, o próprio texto lhes dá o caminho.

Depois de ter-se demorado com o Mau Ladrão (já indicado), aligeira-se em apontar, um a um, pequenos detalhes restantes da gravura: menciona os elementos do cenário (torres e muralhas, ponte levadiça, empenas góticas e moinho), os figurantes da cena (cavaleiros, soldado da infantaria, outros militares), convenções da representação religiosa propriamente dita (os anjos e a taça), sem desconsiderar os símbolos crânio, tibia e omoplata que indicariam, sadicamente aos pobres supliciados, sua próxima condição, a precariedade da vida humana ou ainda remontariam ao “próprio crânio de Adão, subido do negrume profundo das camadas geológicas arcaicas, e agora, porque a elas não pode voltar, condenado eternamente a ter diante dos olhos a terra, seu único paraíso possível e para sempre perdido” (Idem, 1995, p. 19). Todos esses elementos da gravura são registrados pelo arguto observador com traços (de escrita) tão firmes como os da própria gravura, estabelecendo uma tessitura de temas que se encaixam uns nos outros e que compõem em conjunto um todo a

enquadrar a figura do Cristo. Tal economia na organização textual, no entanto, não deixa passar sem nota o detalhe do brinco na orelha da Lua, visto como máxima licença poética, “licença que nenhum artista ou poeta se terá permitido antes e é duvidoso que se tenha permitido depois, apesar do exemplo” (Idem, 1995, p. 17). Da observação de caráter técnico que considera o fato de a Lua, juntamente com o Sol, produzir na gravura uma iluminação por igual, sem sombra, o Autor salta para o registro de um detalhe mínimo (a argola em sua orelha), porém de alta significação: aquele que permitirá a si mesmo (Autor) todas as licenças será, sem dúvida, exatamente o que ora se ocupa de representar a história do Cristo, à sua própria maneira, permitindo-se todas as liberdades, por possíveis, como quaisquer outras. Estabelece-se definitivamente o padrão do texto que, a partir do fragmento de abertura, se irá constituir no *Evangelho*.

Os dois últimos elementos na constituição da constelação narrativa do romance que, com clareza, se vai desenhando diante do leitor, serão dados, no texto, pela figura do Cristo, que obviamente domina o centro de toda a representação da gravura de Dürer, e por uma minúscula figura de segundo plano à qual voltaremos posteriormente.

O tema do Cristo (ainda considerando o termo como frase musical) havia sido introduzido, como não poderia deixar de ser, precocemente na descrição da gravura, mas, atingido este passo em que a figura é posta em evidência máxima, quando se atinge a sua representação mesma no centro da composição plástica, no plano do texto é concebido como a recolha de todos os subtemas anteriormente disseminados. Vale a pena a leitura dedicada da passagem:

Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem, nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único

a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores. É ele, finalmente, este para quem apenas olham José de Arimateia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender 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 (Idem, 1995, p. 18).

Pouco se detém no próprio Cristo, ou, de outra forma, o Cristo é aqui composto como a somatória dos temas anteriormente instituídos pelo discurso a partir de várias licenças que, afinal, estabelecem *uma* visão. O Cristo da cena é avaliado, pela instância enunciativa, por julgamento que supostamente teria feito do Bom e do Mau Ladrão a partir das categorias do bem e do mal, quando, de fato, quem realizou tal interpretação foi ela mesma, exatamente o enunciador: a visão do Autor é que se institui como a voz dominante nesta contextura. Diga-se, no entanto, que a voz autoral é dominante apenas neste primeiro fragmento e que tal voz será, na composição da obra como todo, uma entre outras, sem ser a única, nem a mais importante: ao Cristo será dada voz autônoma, com seu próprio curso de desenvolvimento, sua própria coerência interna, que constitui no fundamento da construção da personagem (ou do herói) como arcabouço de outra voz, uma entre outras.

A sequência que encerra o fragmento de abertura d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* traz, para o primeiro plano do texto, um pequenino figurante do segundo plano da gravura. Sem dúvida, nesta representação particular da Crucificação de Cristo, de Dürer, embora sendo uma figura freqüente na iconografia acerca do tema, o homem da esponja está, ainda que presente, bastante diminuto. A forma pela qual é tratado no texto, o destaque que recebe neste primeiro fragmento da obra, bem como, e sobretudo, pelo fato de ser ele a última imagem vista pelo Cristo no encerramento do romance oferece grande interesse à interpretação da obra.



Em primeiro lugar, fica mais uma vez nítido o conhecimento de Saramago com relação aos mínimos elementos da composição tradicional desta iconografia convencional. Por outro lado, fica evidente a inversão de perspectiva do Autor que opta pelo engrandecimento das coisas humanas em face desta mesma visão tradicional que também a arte auxilia em perpetuar. Por fim, o texto constrói uma visão eufórica do homem e do humano, tanto mais valorizadora quanto mais se dirige ao homem comum, sem nome, sem história ou cuja história, por pouco grandiosa em seus feitos, é sistematicamente relegada ao esquecimento. Trata-se da sacralização (sem sacralidade institucional) da vida comum. Tal procedimento, visto como paródico da visão estabelecida, não tem, no entanto, qualquer componente de comicidade ou participação no tom baixo ou menor, é mesmo superiormente elevado em sua sugestão.

Comparticipam em pé de igualdade da elaboração da imagem, no texto, do homem da esponja, o conheci-

mento tradicional, que atribui a ele ter dado vinagre (como fel) a Jesus [(“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” (Idem, 1995, p. 19-20)], e o conhecimento histórico, real ou fabuloso, de que a mistura de água com vinagre produz alívio à sede [(“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.” (Idem, 1995, p. 20)]. Soma-se, ainda, a ênfase para a solidariedade que se dirige de modo equânime aos três supliciados, com a bondade dos simples [(“[...] fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões” (Idem, 1995, p. 20)]. Trata-se, como é evidente, de uma defesa e de um elogio da figura do homem comum e a implantação de uma visão que o texto realiza no fragmento e implanta como paradigma estrutural do romance, “[...] pela simples razão de que tudo isso são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível” (Idem, 1995: 20).

A microanálise do fragmento de abertura do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, possibilita a percepção de como se foi instaurando, desde o início, um padrão de construção do todo. Sem qualquer dúvida, a norma é o desvio. Ou seja, o afastamento da visão tradicional, quer seja da que se apóia na letra dos Evangelhos, quer seja da tradição cultural, é sistematicamente revisto nas linhas mestras da visão judaico-cristã de maneira geral, ou portuguesa e Católica, em particular. Tudo a partir da leitura que o Autor empreende com peculiar domínio da linguagem pictórica da obra de base, a gravura de Dürer. A adequação entre as partes do romance já, então, ressalta aos olhos: o quadro não é mero pretexto; ao contrário, é manifestação de uma visão à qual se quer contrapor outra possível, desde um olhar que se quer, ao mesmo tempo, dentro e fora, na maior proximidade e no domínio do máximo distanciamento irônico, ainda que o tema seja tão espinhoso por basilar da cultura ocidental. A gravura posta em movimento produz o romance e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é a história de um Jesus, o que a própria ficção instaura.

## BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. (1981). *Problemas na Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- HALL, J. (1996). *Diccionario de Temas y Simbolos Artisticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- PESSOA, F. (1992). Liberdade. In: *Obra Poética*. 3a ed. 12a reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 188-189.
- RABY, J. (1983). *Venice, Dürer and Oriental Mode*. New Jersey: Sotheby.
- SARAMAGO, J. (1995). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 14a reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras.
- SARAMAGO, J. (1997). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo, Companhia das Letras.

## NOTAS

- 1 Este artigo reproduz capítulo homônimo publicado na coletânea organizada por Lilian Lopondo, *Saramago Segundo Terceiros*, em São Paulo: Humanitas, 1998. Agradecemos à autora por ceder os direitos e autorizar a divulgação do seu ensaio neste dossiê.
- 2 A categoria Autor é aqui tomada na acepção de Mikhail Bakhtin (1981), em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de onde serão também tomados os conceitos afetos ao romance polifônico, como voz narrativa e visão entre outros [Nota dos Editores].
- 3 Para valiosas informações acerca da transformação e simbologia de cada um dos componentes presentes na tradicional iconografia da crucificação de Cristo, cf. James Hall (1996). *Diccionario de Temas y Simbolos Artisticos*.
- 4 As obras que tratam da obra de Dürer referem-se insistentemente ao fato de o gravador representar suas figuras caracterizadas por vestimentas de sua própria época, com exóticos turbantes. Cf. Julian Raby (1983), *Venice, Dürer and Oriental Mode*.
- 5 A nudez, por exemplo, esteve, desde a Renascença, ligada à representação de deuses e deusas pagãos, sendo plena e academicamente aceita neste contexto. Entretanto, quando os impressionistas ousaram representar mulheres comuns, do cotidiano, em cenas de nudez, tiveram de enfrentar a oposição acadêmica e de público, tidos, senão como pornográficos, como francamente indecorosos.
- 6 Nos seus *Cadernos de Lanzarote* (Saramago, 1997, p. 199), por várias vezes, José Saramago comenta a recepção d'O Evangelho segundo Jesus Cristo. Num desses momentos, reage espantado a um "crítico da terrinha [que] diz [que o primeiro capítulo] nada que ver com o que vem depois". Nada do que é aparente acaso passa despercebido pelo escritor português.

## O AUTOR

### Marlise Vaz Bridi

Docente do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na FFLCH, USP

Orcid: 0000-0003-0857-0529

e-mail: mvbridi@uol.com.br