

ALCINA APARECIDA MOLINA FERRETO

**O DISCURSO PARÓDICO
NO CRISTO DE JOSÉ SARAMAGO**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALCINA APARECIDA MOLINA FERRETO

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2007

BANCA EXAMINADORA:

*Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.*

*Tenho mais almas que uma.
Há mais eus que eu mesmo.*

Ricardo Reis

DEDICATÓRIA

Dedico a minha Dissertação de Mestrado:

Ao Venâncio, pelo seu carinho e amor inefável.

*Para meus filhos, Rebecca, Giovana e Leonardo, luzes de sabedoria e
compreensão.*

Para minha mãe, pela sua força e coragem.

Para meus irmãos, tão presentes em minha vida.

Ao meu pai....estrela que brilha e me aquece.

AGRADECIMENTOS

Lançar-se em um projeto de vida tão árduo, como a realização deste trabalho, não seria viável sem o apoio e o afeto de tantas pessoas especiais. A vocês, um agradecimento sincero:

Ao governo do Estado de São Paulo - Secretaria da Educação - pelo apoio financeiro;

Às amigas Rossana e Suzete, incentivo;

Aos meus colegas da E.E. João Amos Comenius, paciência e cumplicidade;

Aos meus colegas da UNIFAI, em especial, ao Professor Diógenes, empréstimos e apoio inexaurível;

Ao amigo Luciano, torcida carinhosa;

Aos professores do Programa de Literatura e Crítica Literária, caminhar preciso;

À amiga Ana Albertina, suporte Acadêmico, preciosa;

Aos amigos de Mestrado, enriquecedores;

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin, pela orientação, dedicação e observações enriquecedoras.

RESUMO

A proposta desta dissertação é analisar o discurso paródico no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. O que se pretende é estabelecer uma comparação entre o Jesus dos Evangelhos canônicos e o Jesus de Saramago, pondo-se em destaque o discurso intertextual que serve de base para o mecanismo dialógico, responsável pelo movimento crítico-metalingüístico-irônico da escritura saramaguiana. O objetivo é fazer uma leitura do Jesus de Saramago, procurando-se definir as principais diferenças que existem entre ele e seu homônimo bíblico. A partir disto, tentamos demonstrar que o herói saramaguiano é uma recriação humanizada de sua matriz modelar, fruto de uma releitura crítica e irônica da narrativa bíblica: a nova personagem nega os valores que caracterizam aquela que está sendo parodiada. A versão dessacralizadora do Cristo da Bíblia configura-se como uma imagem desautomatizada e descaracterizada da personagem evangélica, impondo-se como um novo modelo não só do humano, mas também do divino.

PALAVRAS CHAVE: Paródia, herói-mítico, discurso inversivo, romance contemporâneo, José Saramago.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the parody on the novel “*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*” by José Saramago. We pretend to establish a comparison between Jesus from the gospel’s texts and Jesus made by Saramago, emphasizing the “through text” speech, which is used as a basis for dialog mechanisms, responsible for the critic-metalanguage-ironic of “saramagy” writing. The objective of this work is to make a reading of Jesus made by Saramago, trying to define the main difference between him and his gospel homonym. From all this mentioned above, we will demonstrate that the “saramagy” hero is a recreation of his model basis more human, which is the result from reading with criticism and irony of the biblike narrative again: the new character denies the values that characterize the Bible used to make this parody. This profaned version of Christ configures as a twisted and uncharacterized image of this gospel character, imposing like a new model as much as from the human being as from the divine.

Key-words: Parody, mythic hero, inverse speech, novel, contemporaneous, José Saramago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - PARÓDIA	15
1.1 - CONSIDERAÇÕES INICIAIS	17
1.2 - NOVO PARADIGMA	22
1.3 - IRONIA	27
1.4 - DISCURSO PARÓDICO	31
CAPÍTULO II - O MITO	34
2.1 - CONCEITO	36
2.2 - A NECESSIDADE DO MITO	42
2.3 - AS CARACTERÍSTICAS DO MITO	43
2.4 - TIPOS DE MITO	44
2.5 - MITO E RELIGIÃO	47
2.6 - O MITO E O CRISTO BÍBLICO	49
CAPÍTULO III – CRISTO DE SARAMAGO: PARÓDIA DO CRISTO BÍBLICO.....	61
3.1 - CRISTO DE SARAMAGO.....	63
3.2 - PARÓDIA DO DISCURSO BÍBLICO.....	70
3.3 - DIÁLOGO: DEUS/JESUS/DIABO.....	83
3.4 - DIVINA TRINDADE.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
BIBLIOGRAFIA	100

*“[...] Por que a mim se afeiçãoou, eu o livrarei,
protegê-lo-ei porque reconhece o meu nome.*

*Apenas me invocar, eu o atenderei, com ele
estarei na adversidade, livrá-lo-ei e lhe darei
honra.*

*Com longa vida hei de saciá-lo, e fá-lo-ei
vigoroso de minha salvação.*

(Bíblia Sagrada. Salmo 91).

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objeto o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, na tentativa de mostrar um Cristo às avessas. Nele, somos transportados a uma nova versão para a história de Jesus Cristo na Terra. Uma história absolutamente humanizada, com um Jesus Cristo cheio de imperfeições e vícios impróprios da divindade, com um Deus consciente do preço que a humanidade terá de pagar para que seu poder se estabeleça entre os homens, e com um Diabo impotente e inadaptado diante de seu papel, eterno e imposto por Deus, a para atuar na história como um contraponto à bondade divina.

A escritura de Saramago, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, nos faz ver um evangelista que não se propõe apenas a contar/recontar a história do nascimento, vida, paixão e morte de Cristo, e sim tecer um texto de encontros e desencontros, de fragmentos textuais recolhidos da Bíblia, dos evangelhos e da História.

Tal como Albert Halsall (1988) esclarece, uma obra literária possibilita a expressão de modalidades mistas de existência. Nela coexistem, num mesmo universo diegético, acontecimentos e personagens históricos e personagens inventados.

Sendo assim, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* se configura não como uma narrativa, e sim, como um vitral colorido e multifacetado, segundo Salma Ferraz. Nesse espaço, temos: Jesus, Maria, José, Maria de Madalena, os discípulos de Jesus Cristo, Deus e o Diabo, numa tragédia da paixão de todo homem, e não apenas do divino.

A questão que se apresenta foi a de conceber a personagem Jesus Cristo

sob um viés antes impensado: a dessacralização de sua figura bíblica e seu redimensionamento em perspectiva humana, o que caracteriza a peculiaridade do romance.

No primeiro capítulo, apresentaremos a paródia e o que a caracteriza; esturaremos, também a ironia como recurso paródico e inversivo. Ao parodiar, a paródia se configura como um discurso metalingüístico inversivo. Posteriormente, com as concepções de Mikhail Bakhtin, procuraremos enfatizar o conceito de carnaval, como uma festa paródica que altera a lógica hierárquica do cotidiano.

No segundo capítulo, faremos uma reflexão sobre a construção do mito e o Cristo bíblico: o Cristo como herói mítico.

No terceiro capítulo, analisaremos, o Cristo de José Saramago, como paródia do Cristo bíblico. Nosso objetivo é caracterizá-lo como um Cristo humanizado e dessacralizado. Tentaremos elucidar, assim, os meandros dialógicos que o envolvem.

CAPÍTULO I
PARÓDIA

*“[...] do prazer do texto, do saber
com sabor, da escritura como
transgressora ardilosa e
negaceante da língua no interior da
própria língua, da escritura como
festa de saberes”.*

Fernando Segolin

1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Paródia em grego significa uma ode que perverte o sentido de outra ode, *para – ode*. Essa definição implica o conhecimento de que, originalmente, a ode era um poema para ser cantado, portanto, a origem é musical, embora em literatura ela acabasse por ter uma conotação mais específica.

Em princípio, paródia designa todas as obras que decalcam outras, com fim satírico ou jocoso. Neste sentido, Jacinto do Prado Coelho (1992, p. 794-795) afirma:

“Paródia será a imitação caricatural, não de uma obra determinada, mas de uma escola, de uma corrente, de um estilo – caso do Eusébio Macário de A Corja de Camilo Castelo Branco, 1825, charges ao naturalismo e à prosa impressionista dos realistas portugueses.”

No entender de Massaud Moisés (1978, p. 210-218), paródia seria “toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema e/ou a forma de uma obra séria”. Porém, conforme este crítico literário observa em seguida, levada da Grécia antiga para Roma, “a paródia transmitiu-se à Idade Média, e manteve-se até os nossos dias, ora parasitária das obras imitadas, ora erguendo-se ao nível das criações autônomas e valiosas”.

Deste modo, como assinalam as definições de Coelho e Moisés, paródia nem sempre se circunscreve ao metaliterário. Às vezes, travestida de sátira, ultrapassa o âmbito literário, e estende-se até a esfera do social.

Mas, além de ser metaliterária, extra-literária, paródia em sentido restrito tem ainda outro atributo a incentivar sua multifomidade. Afinal, paródia entrecruza-se com o vasto universo do cômico. Trata-se de um domínio imenso, onde numerosos

matizes cômicos não raro se confundem. Conseqüentemente, como se não bastassem pretextos de sobra para multiplicar-se em variadas formas, ela assume uma soberba gama de nuances cômicas. A par da sátira, que, como Moisés faz notar, encerra diversos matizes cômicos, a paródia também apresenta algumas tonalidades, como o jocoso, o bufo, o burlesco, o farsesco, a derrisão, a troça, a facécia, a ironia.

Contudo, não só na literatura, domínio de signos verbais, verifica-se tal multifomidade paródica. Tendo em conta que a paródia tornou-se um recurso usual na construção formal e temática em um número significativo de obras artísticas pertencentes a vários territórios sgnicos, Linda Hutcheon¹ atenta para a recorrência da paródia não só na literatura, como também em outras linguagens, como a pintura, a música, o cinema, a escultura e a moda. Em vista disso, define paródia em termos amplos, o bastante para que lhe seja possível abraçar uma parcela representativa da hodierna pluralidade paródica. No seu entender, paródia seria simplesmente qualquer repetição com distância crítica. Ou ainda, toda transcontextualização irônica que varie do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.

Em vista desse panorama, trataremos, em princípio, da paródia como um conceito que deixou de ser único para congregiar muitas acepções: algumas bastante próximas, outras bem distantes da noção consagrada de um gênero literário cômico-imitativo específico.

A *Poética* de Aristóteles faz um comentário a respeito do termo, atribuindo sua origem a Hegemon de Thaso (século V a.C.).

“[...] e, assim, também nos gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso, sem música: Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegemon de Taso, o

¹ Hutcheon, L., Uma teoria da paródia, p.11-68, - Menção a duas pinturas: René Magrite (1898-1967) *Le Balcon de Manet*, que se sobrepõe a uma linhagem pictórica inaugurada por Francisco Goya (1746-1828) em *Las Majas al Balcon*.

primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Dilíada*, imitaram homens inferiores”.

Teria, assim, ocorrido uma inversão, pois Thaso utilizou-se do estilo épico, próprio da representação dos seres superiores, para representar situações não heróicas, ou seja, cotidianas e protagonizadas por seres inferiores, que predominavam na comédia. Essa revelação mostra que os gêneros literários eram tão estratificados quanto as classes sociais. A tragédia e a epopéia eram gêneros reservados à questões mais nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular.

Vale ressaltar que o tratado poético de Aristóteles é reconhecido como a pedra basilar da cultura literária ocidental, bem como uma fonte perene de inspiração para as poéticas que a sucederam. Entretanto, para a história conceitual da paródia, sua importância não está propriamente no conceito de paródia nele formulado. Reside, isto sim, na inserção da paródia numa poética classificatória e normativa, que encetou uma tradição na qual a multiplicidade paródica seria incabível.

Mais adiante, com os formalistas, Júri Tynianov e Mikhail Mikhálovich Bakhtin, o conceito tomou-se mais sofisticado. Em 1919 Tynianov estudou a paródia lado a lado com o conceito de estilização:

“[...] a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: paródia de uma tragédia será uma comédia; a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e do estilizado que aparece através deste.” (TYNIANOV, 1971, p.57)

Bakhtin, em 1928, por sua vez, definiu a paródia de forma a aproximá-la do burlesco, considerando-a como um subgênero:

“[...] a paródia 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. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador. As vozes não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza.” (BAKHTIN, 2002, p. 89)

Por conseguinte, o discurso paródico é dialógico, entendendo-se como dialógico todo texto formado de muitas vozes que se enfrentam e/ou se complementam na rede textual. Ao teorizar a respeito da paródia em sua obra *Questões de Literatura e Estética*, Bakhtin (2002, p. 389) destacou o papel do dialogismo na construção da paródia, a cujo resultado ele chamou “híbrido premeditado”. Com isto, referia-se à inseparabilidade da essência da paródia que, ao mesmo tempo em que dialoga propositalmente com o texto parodiado, não se confunde com ele (p. 377).

Portanto, o dialogismo deve ser concebido como um diálogo entre interlocutores e, também entre discursos, conciliando-se as abordagens chamadas externas e internas do texto, que assumem, assim, seu estatuto pleno de objeto lingüístico-discursivo, social e histórico.

Ademais, a dialogicidade também pressupõe o encontro de um discurso com o discurso do “outro”, e a interação entre eles se dá de forma intensa e eficaz, ocorrendo sempre choques e contradições discursivas, uma vez que, segundo Bakhtin, o discurso:

“[...] vivo e coerente está imediata e diretamente determinado pelo discurso resposta futuro: ele é o que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que já foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é o diálogo vivo.”(2002, p.141-143)

Bakhtin defende que o discurso do outro, induído em um determinado contexto, já sofre alterações de significado. A transmissão de uma afirmação do discurso do outro pode tornar-se cômica. Com base nas diversas formas de utilização deste discurso, devem ser observados os procedimentos de elaboração e o seu enquadramento textual. Considere-se, no entanto, que a assimilação da palavra de outrem assume grande importância na formação ideológica do homem, pois a palavra procura definir os valores básicos daquele que a utiliza, sua atitude face ao mundo e seu comportamento. Bakhtin afirma que a palavra surge, então, como autoritária e, também, como palavra interiormente persuasiva. Ressalte-se que o conflito e as inter-relações dialógicas dessas duas categorias da palavra determinam freqüentemente a história da consciência ideológica individual e, assim, encontra-se com uma das mais antigas formas de representação do discurso direto de outrem: a paródia.

Nota-se que Bakhtin, no intuito de atentar para as peculiaridades do romance, dá ensejo a um novo paradigma poético, privilegiando às formas literárias infixas. Assim sendo, nela tem lugar uma parcela significativa da multiplicidade paródica, qual seja, uma variedade incomensurável de gradações imitativas e matizes cômicos da paródia literária.

1.2 NOVO PARADIGMA

Inauguradora de um novo paradigma, a paródia constrói a evolução de um discurso, estabelecendo novos padrões; sendo uma *descontinuidade*, uma *intertextualidade das diferenças*, um deslocamento de *deformação*, busca, assim, a fala recalcada do *outro*. Deste modo, ve-se a literatura como o produto do meio num determinado momento no tempo, tal visão não procura entender o texto literário através de seus próprios recursos estilísticos, mas sim, interioriza e expressa a vida e a cultura de que nasce.

A paródia, fundada numa história das elites, tenderá a ver o movimento geral das obras e escritores como manifestações privilegiadas das elites artísticas, radicalmente divorciadas da cultura popular. De maneira contrária, as análises de Bakhtin afirmam que as obras tocadas pela cosmovisão carnavalesca evoluem e se adaptam aos momentos históricos, para captar e expressar a verdade das relações humanas, e que, dessacralizador e dialético, o procedimento camavalizado será caracterizado por instalar o choque entre o oficial e o não-oficial, o sagrado e o profano, o erudito e o popular, buscando a síntese reveladora da face humana sob essas contradições.

Para definir o que seja a literatura camavalizada, Bakhtin vai em busca de suas raízes na Antigüidade clássica, na época do helenismo, na qual, diz ele, se formaram diversos gêneros, diferentes exteriormente, mas semelhantes por guardarem uma mesma relação com o folclore carnavalesco. Tais gêneros constituiriam um campo especial da literatura, denominado, pelos próprios antigos, de campo do *cômico-sério* e colocado em oposição aos gêneros sérios, como a epopéia, a tragédia, a história etc. Dentre as formas do cômico-sério, estariam o diálogo socrático, a sátira menipéia, os simpósios e outras manifestações marcadas pela “alegre relatividade” da cosmovisão carnavalesca.

“[...] a paródia é um elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavaalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéias, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavaalizados”. (BAKTIN, 1997, p. 109)

A sátira menipéia da poética bakhtiniana não deve ser confundida, porém, com o gênero literário grego do qual esta categoria deriva. Formalmente, era um gênero sério-cômico que misturava prosa e verso. Outrossim, livre, pela invenção e pela fantasia, criava situações extraordinárias, o que ensejava pontos de vista inabituais, desconhecidos nos gêneros tradicionais. Segue que a paródia não só integra a menipéia bakhtiniana, como é um elemento intrínseco deste gênero. Como mencionado anteriormente, paródia não teria uma forma fixa e imutável; seria, isto sim, múltiplice, a par da menipéia, gênero infixos do qual é parte integrante.

Outra característica que define a paródia, para dar vez ao variável é a carnavaalização. Bakhtin esclarece: a carnavaalização é a transposição do carnaval para a linguagem da literatura.

Bakhtin vê o carnaval como uma manifestação cuja principal característica é eliminar a distância entre os homens e propor "um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca" (1997, p.106). A atitude carnavalesca levaria a comportamentos "excêntricos", que permitiriam a expressão e a revelação de aspectos ocultos da natureza humana, dando lugar ao surgimento de *mésalliances* carnavalescas, que uniriam indiscriminadamente o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo. A literatura camavalesca seria, portanto, aquela que interiorizasse este espírito, manifestando-o, principalmente, no nível de sua poética.

Historiando as repercussões do espírito carnavalesco, Bakhtin o vê se irradiar para a literatura cristã antiga, mantendo uma vinculação que perduraria ainda na literatura cristã da Idade Média, com seus festejos. No entanto, paradoxalmente, seria justamente devido a essa marginalidade que o carnaval no Renascimento ganharia força. As obras de artistas como Rabelais, Cervantes, Shakespeare etc., ao

ver de Bakhtin, desenvolveram a literatura camavalizada dos séculos XVII e XVIII; afora o caso específico do romance, do papel importante do romance picaresco dos primeiros períodos - este também diretamente camavalizado.

No século XVIII, o processo de degradação do riso e da festa popular, que sob o Renascimento havia avançado até a grande literatura, chega a seu termo, ao mesmo tempo em que se assiste à formação de novos gêneros da literatura cômica e satírica que dominaram o século XIX, caracterizados pelo riso individual e solitário nas formas do humor, da ironia e do sarcasmo.

Com efeito, concebemos a paródia sob uma *perspectiva trans-discursiva*: a teoria da *paródia carnavalesca*, proposta por Bakhtin, refere-se a um gênero inter ou trans-discursivo, de alcance ideológico e de natureza eminentemente dialógica, ambivalente e dinâmica. Sobretudo no conhecido estudo, intitulado *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular Européia*, Bakhtin afirma a idéia da *dualidade do mundo* medieval e renascentista, e considera, simbolicamente, o *carnaval* como um conjunto de festividades, de ritos e de formas populares medievais e renascentistas, que opõem a cultura popular ao mundo oficial.

Mas Bakhtin entende que o espírito da literatura carnavalesca sobreviverá e reatualizar-se-á pelos séculos. A esse respeito afirma:

“A camavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a camavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação, [...] permite penetrar nas camadas mais profundas do homem e das relações humanas.” (2002, p.160)

No tocante a isso, a camavalização se faz reveladora no discurso do narrador, porque neste está contido o próprio espírito da cosmovisão carnavalesca e daquele discurso que a realiza: o discurso dialógico, no qual, segundo Bakhtin,

“convergem duas enunciações, igual e diretamente orientadas para o objeto”.

Para Bakhtin, a paródia é um elemento inseparável dos gêneros carnavalizados. Isso não quer dizer, porém, que a simples presença da paródia garanta a carnavalização, mas ela é ambivalente, joga com diferentes imagens que se parodiam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista. Ela não é simplesmente a negação; ao contrário, o que é negado o é para superar-se: a morte de um significa o renovar-se na direção de um outro. Sendo, assim, a paródia é sempre inauguradora de um novo paradigma. Ela constrói a evolução de um discurso, estabelecendo novos padrões de relação das unidades. Ela é uma descontinuidade.

Linda Hutcheon (1989) acrescenta novos elementos à visão tradicional da paródia; afastando-se da concepção de paródia como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, sugere que o homem ocidental moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo, em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão:

“A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.” (p.54)

E completa ao dizer que:

“Nada existe na paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, burla ou burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização, a inversão, repetição diferença. Está implícita uma distância crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser

apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da parodia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-e-vem” intertextual.” (p.13)

Portanto, a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. A paródia é, inquestionavelmente, uma sofisticada forma de expressão, já que exige do autor e do leitor um trabalho profundo de leitura e estabelecimento de diversas relações. Cabe ao leitor descobrir o segundo sentido, desvendando o conhecimento e o reconhecimento do pano de fundo.

A interação entre leitor e texto é, portanto, fundamental para a produção de sentidos que o texto possibilita. A paródia é, pois, uma forma de imitação, caracterizada por uma inversão irônica. Um jogo irônico com inflexões múltiplas, com crítica e com uma recodificação moderna do contexto.

1.3 IRONIA

O conceito de ironia se cristaliza em Sócrates, daí a denominação de *ironia socrática*. Com Friedrich von Schlegel (1772-1829), o conceito de ironia assume características românticas. Teórico do primeiro romantismo, é ele também o autor da concepção de arte que concebe a ironia como o elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito. Tal concepção introduz a noção filosófica de ironia socrática no âmbito do literário:

“A ironia é a única dissimilação absolutamente involuntária e, no entanto refletida [...] Nela tudo deve ser brincadeira e seriedade, expansão sincera e profunda dissimulação [...] Ela contém e suscita o sentimento do conflito insolúvel do absoluto e do circunstancial, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total [...]”
(SCHLEGEL, apud Bange, 1978, p.76)

Distinguir a ironia significa dar-lhe forma e beleza lógicas. Ao caracterizá-la como parte da perspectiva discursiva, acaba-se por evidenciá-la como um todo estruturado. Segundo Arrigucci (1990), a ironia é:

“[...] capaz de articular dialeticamente contradições numa estrutura mais inclusiva, cuja força expressiva reside justamente na ampliação dos significados associados numa cadeia poderosa de idéias ao mesmo tempo oponentes e afins.” (p.14)

A ampliação dos significados é o que proporciona à ironia o aspecto de arte de persuadir, como discurso que pode servir tanto ao trágico quanto ao cômico, extrapolando esses segmentos. Neste sentido, a ironia é a ruptura, sua intertextualidade assume a função crítica, quer para estabelecer um perfil, quer para assinalar pólos de abertura. Por meio de mecanismos dialógicos, diretos e indiretos, se estabelece o afrontamento de idéias de normas institucionais, como instauração polêmica ou mesmo como estratégia defensiva.

Deste modo, ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido. A ironia participa do discurso paródico como uma estratégia, no sentido utilizado por Kenneth Burke (1967), que permite ao decodificador interpretar e avaliar.

Assim, a ironia é um dos recursos retóricos utilizados para persuadir o interlocutor; considerada como uma espécie de desvio do significado real da palavra, confere certa elegância e dignidade ao estilo; é uma maneira de dizer algo por meio de palavras que exprimem uma noção diversa e oposta àquela projetada pela expressão lexical. A concepção retórica é a mais tradicional, explicada como o modo de se dizer alguma coisa, significando o contrário, numa “perspectiva exclusivamente frasal” (BRAIT, 1996, p. 21), isto é, que não leva em consideração o conceito de ironia como atitude de reflexão sobre uma realidade, tal como concebida pela abordagem filosófica.

De acordo com a estudiosa da ironia romântica, Maria de Lourdes Ferraz, “se o ironista toma a liberdade de negar valores, normas, leis, é porque sabe que há mais alguém que conhece essas mesmas normas e valores e que perceberá e apoiará a infração das mesmas.” (FERRAZ, 1987, p. 23)

Ao negar valores, normas, leis, a ironia propicia ao autor a liberdade de espírito, de pensamento. Quando o texto é irônico, soltam-se as amarras do esperado pelo receptor; mas, apesar de o narrador se sentir livre, não está tão livre assim, pois sua ironia precisa ser compreendida pelo outro. A ironia, para que seja considerada como tal, necessita de receptores aptos a compreendê-la, caso contrário sua função comunicativa se perde. Mas,

“[...] não podemos deixar de reconhecer que a força expressiva da ironia é tanto maior quanto mais os sinais da intenção irônica estiverem escondidos.” (FERRAZ, 1987, p.27).

Há uma intenção dissimulada, que deixa dúvidas tanto no narrador, que não

tem certeza de ser compreendido, quanto no receptor, que não sabe se realmente captou o sentido oculto do texto: gera-se, deste modo, uma tensão que anula a definição retórica de ironia, em que, ao se dizer uma coisa, se dá a entender exatamente o contrário. Conforme Muecke (1995), “a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas”. Já que a ironia possibilita diferentes interpretações, é na literatura que ela encontra seu campo mais fecundo:

“[...] a ironia revela, sobretudo uma visão crítica do mundo e tentar uma história da ironia seria tentar, pelo menos em grande parte, a história do modo como o homem tem experimentado a realidade que o circunda e, necessariamente, o seu reflexo na literatura como processo mais imediatamente representativo dessa experiência ou desse modo.” (MUECKE, 1995, p.17)

De fato, a ironia é utilizada como um meio para que haja uma ruptura do eu em relação ao não-eu, numa atitude crítica e questionadora.

Linda Hutcheon acrescenta:

“[...] a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações.” (1987, p.320)

Ser irônico é remover a certeza do significado das palavras, é oferecer um discurso ambíguo para um receptor inserido num contexto em que se leva em consideração a questão ideológica. A ambigüidade existe, pois a ironia não é constituída somente de uma substituição de opostos, mas de uma relação entre o dito e não-dito, gerando, assim, uma nova e possível interpretação.

“Se você entende que a ironia pode existir (que dizer uma coisa e querer dizer outra não é necessariamente uma mentira) e se você entende como funciona, você já pertence a uma comunidade: aquela

baseada no conhecimento da possibilidade e natureza da ironia.”
(HUTCHEON, 1989, p.30)

Segundo o percurso exposto, a ironia pode servir de oposição tanto à realidade social e histórica em que o narrador está inserido, quanto aos rumos que a própria literatura toma em sua época, assumindo, deste modo, uma atitude auto-reflexiva. A ironia é, por assim dizer, uma forma sofisticada de expressão. A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e interpretantes. O emissor – codificador – e depois o receptor – decodificador (interpretante) – têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo.

Diante das considerações acima desenvolvidas, tomaremos o conceito de paródia, recurso estilístico, principalmente como uma inversão irônica; tornando a ironia e a paródia como os meios mais importantes para se criar novos níveis de sentido. O discurso paródico ganha sentido irônico, sobretudo quando se leva em conta o narrador. Conclui-se, pois, assim como Bakhtin, que o processo paródico de intertextualização das diferenças, configura um discurso dialógico, que sofre efeito de deslocamento, num esforço da deformação, buscando, sempre, a fala do *outro*.

No romance, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, as personagens instaladas na narrativa, via voz do narrador em terceira pessoa, se fazem ouvir durante todo o processo narrativo e, por meio dessa voz, outras vozes se materializam. Ora, a dimensão estrutural que comporta a paródia irônica situa-se precisamente nas oposições: sagrado/profano, bem/mal, verdades/não-verdades.

Por meio deste mecanismo, a vida de Jesus Cristo vai sendo contada por José Saramago não como uma interpretação, e ou, re-interpretação da Bíblia; mas antes de tudo, como uma história, entre tantas possíveis, que entrelaça elementos exclusivamente ficcionais, personagens, tempo, espaço, foco narrativo, e que se aproxima tanto quanto se afasta de uma outra história que se apresenta como histórica e canônica: a narrativa bíblica, na interpretação oficial.

1.4 DISCURSO PARÓDICO

Reflitamos um pouco mais sobre paródia, ou melhor, sobre o discurso paródico. Segundo Bakhtin (2002), o discurso romanesco é o espaço em que ocorre uma diversidade social de linguagens elaboradas artisticamente e, se tomadas como um conjunto, caracterizam-se como um fenômeno pluriestilístico:

“A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismo de grupos, jargões profissionais, linguagem de gêneros, fala de gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras das linguagens de certos dias e mesmo certas horas, enfim, toda a estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. [...] O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição [...] Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações – sempre dialogizadas em maior ou menor grau.” (p.73-75)

Observemos que Bakhtin (2002) entende que as obras vivem num grande tempo porque são capazes de romper os limites do presente onde surgem. Reportam-se tanto ao passado quanto ao futuro, ao devir.

Com base nesta premissa, nosso enfoque se voltará para a relação do romance saramaguiano com um discurso instituído como “real” e “verdadeiro”, que é o discurso dos evangelhos bíblicos: Lucas, Mateus, Marcos e João, com um texto de base. E isto não só porque são retomados episódios, situações, personagens que aparecem naqueles evangelhos – ao lado de outros absolutamente originais, criados pelo autor -, mas também porque o estilo e a configuração das frases do texto canônico são parodiados, como os chavões: “Em verdade, em verdade vos digo”, ou expressões formulaicas como “O Filho do Homem”. Lembremos, segundo Maria Aparecida Santilli (1975) que “Verdade e falsidade, conhecimento e opinião,

realidade e aparência delimitam, a cada passo, a esfera da imitação.” (p.21)

Investigando a questão da verdade na relação narrativa: “emissor/receptor”, Michel Mathieu-Colas, num artigo intitulado “Récit et Verité”, afirma que, por suas condições de recepção e sua ambivalência potencial, o relato coloca necessariamente a questão de sua própria verdade. Partindo desse ponto de vista, o narrador vai construir um discurso baseado nos níveis de verdade que ele mesmo enumera:

1.conformidade ou não da história à realidade;

2.opinião do narrador: conhecedor da verdade ou vítima de uma ilusão;

3.intenção do narrador: partilha sua convicção ou indução a outra visão.

Como cada nível apresenta mais de uma possibilidade de leitura e interpretação, pode-se então esboçar uma rede combinatória complexa. Articulando estas diversas possibilidades comunicacionais, trabalharemos com as que se posicionariam entre uma verdade absoluta – acontecimentos reais – e uma falsidade completa – acontecimentos irrealis.

Sendo assim, no romance, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a presença relativa da narrativa cronológica nos permite a aproximação com os Evangelhos bíblicos, com intenção não didática ou moralizante, mas de criar uma visão nova e inquietante do Bem e do Mal. Pela fala do narrador, o Mal não é a carência do Bem, é tão somente sua outra face, mutável e intercambiável, tal como se apresenta no capítulo em que ocorre o diálogo entre Jesus e o Diabo: “Sim, já compreendi que, quando um e outro estão de acordo não se pode distinguir um anjo do Senhor de um anjo de Satã, disse Jesus.” (SARAMAGO, 2002, p.254)

Temos, assim, um narrador irônico, desvirtuador, uma vez que se pauta pelas leis da ficção, para falar de um Jesus Cristo inteiramente liberto da sua imagem canônica.

CAPÍTULO II

O MITO

*Tudo quanto ameace de mudar-me
Para melhor que seja, odeio e fujo.
Deixem-me os deuses minha vida sempre
Sem inovar.*

Ricardo Reis

2.1 CONCEITO

Para o adequado estudo do discurso paródico no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, tomamos por base, o mito, vivo e presente na Grécia do séc. XXI ao VI a.C.

O mito nasceu do desejo por parte do homem de dominação do mundo, para afugentar o medo e a insegurança. A verdade do mito não obedece à lógica nem da verdade empírica, nem da verdade científica. É verdade intuída, que não necessita de provas para ser aceita. É, portanto, uma intuição compreensiva da realidade, é uma forma espontânea de o homem situar-se no mundo.

Normalmente, associa-se, erroneamente, o conceito de mito à: mentira, ilusão, ídolo e lenda. O mito não é uma mentira, pois é verdadeiro para quem o vive. A narração de determinada história mítica é uma primeira atribuição de sentido ao mundo, sobre o qual a afetividade e a imaginação exercem grande papel.

Mircea Eliade define mito como uma história sagrada, pois relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. (2001b, p.84).

Esse tempo primordial ou tempo não-histórico é importante para compreendemos como o mito é constantemente reavivado pela sociedade, por meio de rituais, de festivais – de fertilidade, colheita, nascimento, morte – podendo ser encontrado até mesmo nas sociedades modernas, como mais adiante veremos. É neste sentido que o mito pode estar presente em épocas diferentes. Um elemento mítico pode ultrapassar gerações e permanecer vivo, uma vez que possui um sentido ou motivo relevante para a sobrevivência das sociedades.

Originalmente, o mito era a verdade. Nas sociedades primitivas, era a segurança do homem primitivo. Para o homem primitivo, o “eu” só existe relacionado à comunidade em que vive. Sua existência é participação, e tal indivíduo só existe como integrante de um esquema grupal: é o “nós” que impera na consciência mítica. A identidade desse homem vem do exterior, é uma máscara social que cada um assume e que lhe indica como deve se portar na sua sociedade. Não há crise de identidade para o homem primitivo, bem instalado em seu personagem mítico, atuando de acordo com normas sociais pré-estabelecidas. A crise só advirá quando os questionamentos sobre os mitos começarem a aflorar.

Ao narrar as histórias míticas, o homem primitivo começa a desligar-se da consciência mítica e, conseqüentemente, interroga-se sobre ela, deixa de viver o mito e passa a tentar explicá-lo.

Desenvolvendo a capacidade de racionalizar o mundo, o homem passa a apreender a natureza de outras maneiras: é o início das narrativas como forma de expressão humana desligada do sentido do sagrado. Dois caminhos se manifestam: a arte – obedecendo à razão, à inteligência – e a religião – território dos mitos. A partir desse momento, os mitos começaram a dialogar com o mundo por meio da intertextualidade que a literatura e a arte promoveram e estimaram.

Com base nessa premissa, temos o Mito da caverna, (A República² - livro VII), - mito platônico. Platão dizia que a terra era uma caverna profunda na qual estamos acorrentados sem poder enxergar a luz, e o que vemos são sombras da realidade; por isso, não conseguimos distinguir o real do irreal; a luz, a razão, não consegue atravessar a caverna, e a terra seria somente uma imagem imperfeita do céu. É por esse viés que se pode falar da importância do mito. O discurso e a argumentação vão ao encontro do conhecimento, tendo como base conjecturas e crenças/mitos.

² Platão 428/27 a.C. — 347 a.C. A República: aborda vários temas, mas todos subordinados à questão central da justiça.

Platão nasceu e viveu em uma época em que o mito fazia parte da realidade do povo e, por mais que quisesse erradicar o pensamento mítico da sociedade, ele também era fruto dessa estrutura e, como parte dela, também foi influenciado. O filósofo, mesmo renegando o mito, não deixou de o produzir, recriando-o de várias maneiras em seus escritos. Utilizou-se da melhor forma de propagar sua filosofia. Seus pensamentos não poderiam ser transmitidos tão eficazmente, senão pelo mito.

Dessa forma, cada época produz seus mitos: uns são desmitificados com o tempo, outros perduram como expressão da cultura de um povo, como o da Medusa, na Grécia, ou do deus Sol, no Egito. Existem mitos, porém, que continuam nutrindo a pergunta “mito ou realidade?”. Voltaremos a esta questão no capítulo III.

Ainda considerando o aspecto universal do mito, verificamos que é uma narrativa tradicional de conteúdo religioso, que procura explicar os principais acontecimentos da vida por meio do sobrenatural. O conjunto dessas narrativas e o estudo das concepções mitológicas são elementos integrantes da vida social.

Consideremos, mais uma vez, Mircea Eliade (2001a), ao tentar definir mito:

“Mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares [...] o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos [...] o mito conta graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre portanto uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir [...] ele fala daquilo que se manifestou plenamente. As suas personagens são Seres Sobrenaturais, conhecidos sobretudo por aquilo que fizeram no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, pois, a sua atividade criadora e mostram a sacralidade, ou, simplesmente, a sobrenaturalidade das suas obras”. (p.84).

É necessário deixar claro, nesta tentativa de conceituar o mito, que o mesmo não tem aqui a conotação usual de fábula, lenda, invenção, ficção, mas a acepção

que lhe atribuíam e ainda atribuem as sociedades arcaicas, as impropriamente denominadas culturas primitivas, nas quais mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais e ligado ao sagrado, logo, de cunho religioso.

Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser. De outro lado, ele é uma representação coletiva, transmitida a várias gerações e que relata uma explicação do mundo.

Desse modo, se o mito pode se exprimir ao nível da linguagem, "ele é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento". "O mito é sentido e vivido" (ELIADE, 2001a). Ele expressa o mundo e a realidade humana, mas na sua essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós por meio de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações.

Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. E, como afirma Roland Barthes (1996), o mito não pode, conseqüentemente, "ser um objeto, um conceito ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma". Assim, não se há de definir o mito "pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere".

É bem verdade que a sociedade industrial usa o mito como expressão de fantasia, de mentiras, mitomania. Roland Barthes (1996) procurou reduzir significativamente o conceito de mito, apresentando-o como qualquer forma substituível de uma verdade. Uma verdade que esconde outra verdade. Talvez fosse mais exato defini-lo como uma verdade profunda de nossa mente. Verificar a verdade que existe no mito, poucos o fazem, mas sim, a ilusão que ele contém. Assim, o mito é tão-somente o significante, isto é, a parte concreta do signo. Ao passo que os significados, a parte abstrata, o sentido profundo, é deixado de lado.

De acordo com o conceito de Carl Gustav Jung (1977), o mito é como que a conscientização de arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo. Desse modo, o inconsciente coletivo expressaria a identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido.

Em síntese, o mito é a linguagem imagística dos princípios. Traduz a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta, a economia de um encontro.

Se mito é, pois, uma representação coletiva, transmitida por meio de várias gerações e que relata uma explicação do mundo, então o rito, como afirma Eliade (2001a), tem o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito.

Por meio do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. O rito toma, nesse caso, o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado, conforme Eliade (2001b). Em resumo: o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora.

Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram nas origens, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Conforme Eliade (2001a), é pelo rito que se exprime -o mito - reatualiza aquilo que é ritualizado: re-criação, queda, redenção. É conhecer a origem das coisas - de um objeto, de um nome, de um animal ou planta - equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade.

Esse retomo às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque

voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens, Mircea Eliade diz:

“Um objeto ou um ato não se torna real, a não ser na medida em que repete um arquétipo. Assim, a realidade se adquire exclusivamente pela repetição ou participação; tudo que não possui um modelo exemplar é vazio de sentido, isto é, carece de realidade.” (p.23)

O rito, que é o aspecto litúrgico do mito, transforma a palavra em *verbo*, sem o que ela é apenas *lenda*, "legenda", o que deve ser lido e não mais proferido.

O mundo transcendente dos deuses e heróis é religiosamente acessível e reatualizável, exatamente porque o homem das culturas primitivas não aceita a irreversibilidade do tempo: o rito abole o tempo profano, cronológico, que é linear e, por isso mesmo, irreversível (pode-se "comemorar" uma data histórica, mas não fazê-la voltar no tempo). O tempo mítico, por sua vez, ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo. É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. O profano é tempo da vida; o sagrado, "tempo" da eternidade.

A "consciência mítica", embora rejeitada no mundo moderno, ainda está viva e atuante nas civilizações denominadas primitivas. O mito, quando estudado, não é uma explicação destinada a satisfazer a uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade que satisfaz às profundas necessidades religiosas e aspirações morais do homem, sujeito a pressões e a imperativos de ordem social e mesmo a exigências práticas. O mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente.

Em suma, os mitos revelam e descrevem as diversas e freqüentemente dramáticas edosões do sagrado ou sobrenatural no mundo.

2.2 A NECESSIDADE DO MITO

Muitas histórias míticas conservaram-se na mente das pessoas, dando certa perspectiva àquilo que aconteceu em suas vidas.

“Essas informações provenientes de tempos antigos têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, construíram civilizações e formaram religiões através dos séculos, e têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da nossa travessia pela vida [...]” (CAMPBELL, 1990 p.110)

Aquilo que os seres humanos têm em comum revela-se no mito. Segundo Campbell (1990), são histórias da nossa vida, da nossa busca da verdade, da busca do sentido de estamos vivos. Os mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, para aquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente. O mito é o relato da experiência da vida. Ensina que podemos voltar para dentro de nós, e encontrar o eu/outro que somos.

Assim sendo, os mitos têm como tema principal e fundamental a busca da espiritualidade interior de cada um de nós. Joseph Campbell (1990) acrescenta que os mitos estão muito próximos do inconsciente coletivo, e por isso são infinitos em sua revelação.

2.3 CARACTERÍSTICAS DO MITO

A narrativa mítica envolve basicamente acontecimentos supostos, relativos a épocas primordiais, ocorridos antes do surgimento dos homens (história dos deuses) ou contemporâneos dos "primeiros" homens (história ancestral). O verdadeiro objetivo do mito, contudo, não são os deuses nem os ancestrais, mas a apresentação de um conjunto de ocorrências fabulosas com que se procura dar sentido ao mundo. O mito aparece e funciona como mediação simbólica entre o sagrado e o profano, condição necessária à ordem do mundo e às relações entre os seres. Sob sua forma principal, o mito considera o homem como ponto de intersecção entre o estado primordial da realidade e sua transformação última, dentro do ciclo permanente de nascimento-morte, origem e fim do mundo.

As semelhanças com a religião mostram que o mito se refere -- ao menos em seus níveis mais profundos -- a temas e interesses que transcendem a experiência imediata, o senso comum e a razão: Deus, a origem, o bem e o mal, o comportamento ético e a escatologia (destino último do mundo e da humanidade). Crê-se no mito, sem necessidade ou possibilidade de demonstração. Rejeitado ou questionado, o mito se converte em fábula ou ficção.

2.4 TIPOS DE MITO

Para maior entendimento sobre o mito, como atuação no inconsciente coletivo, elencamos a seguir seus tipos principais:

Mitos cosmogônicos (universo e evolução)

Dentre as grandes interrogações que o homem permanece incapaz de responder, apesar de todo o conhecimento experimental e analítico, figura, em todas as mitologias, a da origem da humanidade e do mundo que habita. É como resposta a essa interrogação que surgem os mitos cosmogônicos. As explicações oferecidas por esses mitos podem ser reduzidas a alguns poucos modelos, elaborados por diferentes povos.

É comum encontrar nas várias mitologias a figura de um criador, um demiurgo que, por ato próprio e autônomo, estabeleceu ou fundou o mundo em sua forma atual. Os mitos desse tipo costumam mencionar uma matéria preexistente a toda a criação: “o oceano, o caos (segundo Hesíodo) ou a terra (nas mitologias africanas)”.

A criação a partir do nada aparece unicamente pela palavra de Deus, fato que se manifesta claramente no livro do Gênesis.

Mitos escatológicos (teologia – fins últimos do homem)

Ao lado da preocupação com o enigma da origem, figura para o homem, como grande mistério, a morte individual, associada ao temor da extinção de todo o povo e mesmo do desaparecimento do universo inteiro.

Para a mitologia, a morte não aparece como fato natural, mas como elemento estranho à criação original, algo que necessita de uma justificação, de uma solução em outro plano de realidade. Três explicações predominam nas diversas mitologias. Há mitos que falam de um tempo primordial em que a morte não existia e contam como ela sobreveio por efeito de um erro, de castigo ou para evitar a superpopulação. Outros mitos, geralmente presentes em tradições culturais mais elaboradas, fazem referência à condição original do homem como ser imortal e habitante de um paraíso terreno, e apresentam a perda dessa condição e a expulsão do paraíso como tragédia especificamente humana. Por fim, há o modelo mítico que vincula a morte à sexualidade e ao nascimento, analogamente às etapas do ciclo de vida vegetal, e que talvez tenha surgido em povos agrícolas.

Os mitos retratam freqüentemente o fim do mundo como uma grande destruição, de natureza bélica ou cósmica. Antes da destruição, porém, surge um messias ("ungido") ou salvador, que resgata os eleitos por Deus. Esse salvador pode ser o próprio ancestral do povo ou fundador da sociedade, que empreende uma batalha final contra as forças do mal e, após a vitória, inaugura um novo estágio da criação, um novo céu e uma nova terra.

Mitos de transformação e de transição

Numerosos mitos narram mudanças cósmicas, produzidas ao término de um tempo primordial anterior à existência humana, e graças às quais teriam surgido condições favoráveis à formação de um mundo habitável. Outras grandes transformações e inovações, como a descoberta do fogo e da agricultura, estão associadas aos mitos dos grandes fundadores culturais. Nos mitos, são freqüentes as transformações temporárias ou definitivas dos personagens, seja em outras figuras humanas ou em animais, plantas, astros, rochas e outros elementos da natureza.

Com esta breve explanação, relevante, para a análise que pretendemos desenvolver, procuramos explicitar as questões do valor, função e finalidade do mito,

o que nos permite lançar um olhar um pouco mais amplo e aguçado sobre ele. Concluimos, então, que as mudanças e transformações que se dão nos momentos críticos da vida individual e social são objetos de particular interesse mítico e ritualístico, tais como: nascimento, ingresso na vida adulta, casamento, morte. Acontecimentos marcantes para a pessoa e sua comunidade são, assim, interpretados como atualizações de processos cósmicos ou de realidades míticas. Logo, o mito está diretamente ligado à necessidade do ser humano de se transcender por meio de sua espiritualidade e de suas crenças e valores.

2.5 MITO E RELIGIÃO

Já agora, com alguma base, podemos refletir sobre a questão do mito e da religião. Mircea Eliade (2001b) atribui importância especial ao contexto religioso do mito. Com efeito, os mitos que versam sobre a origem dos deuses e do mundo formam, em algumas religiões, um corpo doutrinal, e estão estreitamente relacionados com rituais religiosos.

O mito, portanto, é uma linguagem apropriada para a religião. Isso não significa que a religião, tampouco o mito, conte uma história falsa, mas que ambos traduzem, numa linguagem plástica, uma realidade que transcende o senso comum e a racionalidade humana, e que, portanto, não cabem em meros conceitos analíticos.

O papel dos mitos é extremamente importante na constituição da cultura, independente do local em que se originaram: permitem, assim, a tomada de consciência sobre a vida instintiva, gerando padrões de comportamento que garantem a evolução psicossocial, como também defende Mielietinski³ (1987), e as atitudes perante a vida - nos diferenciando dos animais. Os mitos nunca deixaram, portanto, de representar a história da humanidade, como diz Joseph Campbell:

“Aquilo que os seres humanos têm em comum revela-se nos mitos. Eles são histórias da nossa vida, da nossa busca da verdade, da busca do sentido de estarmos vivos. Os mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, daquilo capaz de conhecer e experimentar interiormente.” (p. 17)

De maneira que, devido à sua riqueza simbólica, o mito corresponde a um comportamento, servindo para ampliar seu conteúdo afetivo; quando não facilitando

³ MIELIETINSKI, E.M. A Poética do Mito. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1987. A obra aborda os mitos no inconsciente, o que leva inevitavelmente à subestimação do significado intelectual e cognitivo do mito. Assim os mitos se esgotam em si.

a captação de dados do inconsciente, possibilitando uma reformulação das ações numa perspectiva mais saudável, ou apenas, amenizando o sofrimento.

2.6 O MITO E O CRISTO BÍBLICO

“Levanta a rocha e ali me encontrarás, racha a madeira e ali estou eu” (Fragmento de um evangelho apócrifo de origem egípcia, as *Logia de Oxyrhinchus*).

O mito pode se exprimir em nível da linguagem, segundo Eliade (2001a), é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento. Ele expressa o mundo e a realidade humana. Mas sua essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós atravessando várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se.

Em síntese, o mito é a linguagem imagística dos princípios. Traduz a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta, a economia de um encontro. Na expressão de Goethe⁴, “os mitos retratam as relações permanentes da vida”.

Qual seria, então, a diferença entre mito e religião? Do ângulo da criação de realidades ontológicas, não há diferença, visto que o mito e o sentimento do sagrado são fontes de conhecimento capazes de provocar a manifestação do ser. Entretanto, a religião é a institucionalização do sentimento de sagrado, o que implica em rotinas e dogmas, comemorados com rituais que visam rememorar e fixar o acontecimento mítico primordial. Segundo Mircea Eliade:

“O *Tempo de origem* de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição desta realidade, tem um valor e uma função exemplares; é por essa razão que o homem se esforça por reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados. Mas, a “primeira manifestação” de uma realidade equivale à sua “criação” pelos Seres divinos ou semidivinos: reencontrar o *Tempo de origem* implica, portanto, a repetição ritual do ato criador dos deuses. A ritualização periódica dos atos criadores efetuados pelos seres divinos *in illo tempore* constitui o calendário sagrado, o conjunto das festas. Uma festa desenrola-se sempre no Tempo original. É justamente a reintegração desse Tempo original e sagrado que diferencia o comportamento humano durante a festa daquele de *antes* ou *depois*.” (2001a, p. 77)

Deparamo-nos, então, com o homem como contemporâneo dos deuses, e que, em conseqüência, sente necessidade de, periodicamente, mergulhar no tempo sagrado para juntar-se ao tempo da “origem” com sua autoridade mítica. Autoridade esta conferida por Deus ao homem, no contexto bíblico, por meio de seu filho. É o caso de Jesus de Nazaré, Jesus Nazareno ou Jesus da Galiléia (8-4 a.C. – 29-36 d.C.), a figura mais importante da religião cristã.

O nome Jesus (do hebraico, *Yeshua*), significa *Salvador*, ou *auxílio do Senhor* (*Yah*). Seus discípulos o chamavam Messias, ou o *ungido do Senhor*. O nome Cristo vem do grego *Χριστός* (*Christós*), que significa o *Ungido*. Os cristãos consideram-no o filho de Deus e, para a maioria das instituições cristãs, é também o próprio Deus enviado à Terra para salvar a humanidade. Sua influência, seus ensinamentos, seus princípios de igualdade, responsabilidade e cuidado com os desvalidos o destacam. Ele é o *Mito* da fé cristã.

Entender Jesus Cristo como mito significa reconhecê-lo como herói, pois tudo o que é narrado sobre ele tem relação direta com a condição da submissão autoconquistada, uma vez que ele se retira da cena mundana e inicia sua jornada, voltando-se para onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras e erradicá-las.

⁴ GOETHE, Johann Wolfgang Von, escritor alemão – filósofo do século XVIII escreveu a peça Fausto.

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem - separação-iniciação-retorno- que pode ser considerada a unidade nuclear do monomito: um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali se defronta com fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; retorna a seguir de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.

O herói composto do monomito é, pois, uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada como em ruínas ou a ponto de se arruinar em virtude de tal deficiência.

Podemos afirmar que, o herói do conto de fadas obtém um triunfo microcômico, doméstico, e o herói do mito - herói-mítico -, um triunfo macrocômico, pois traz de sua aventura os meios de regeneração da sociedade como um todo. Assim ocorreu com Jesus Cristo, que trouxe uma mensagem de salvação para o mundo e para toda a humanidade.

Podemos, pois, definir Jesus Cristo como uma figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica, diferindo dos indivíduos comuns por sua capacidade de realizar proezas que exigem a abundância de virtudes fundamentais para seus objetivos: fé, coragem, força de vontade, determinação, paciência, etc. Jesus, herói-mítico, será guiado por ideais nobres e altruístas – liberdade, fraternidade, sacrifício, coragem, justiça e paz. Eventualmente buscará objetivos supostamente egoístas (vingança, por exemplo). No entanto, suas motivações serão sempre moralmente justas ou eticamente louváveis, mesmo que ilícitas.

Relembremos que o heroísmo é um ato moral, profundamente arraigado no

imaginário e na moralidade popular. Por meio de seus feitos de coragem e superação, os heróis inspiram modelos e exemplos em diversos povos e diferentes culturas, constituindo assim figuras arquetípicas. A inspiração heróica surge muitas vezes a partir da problemática imposta por um ambiente ou situação adversa, cuja solução exige um feito grandioso ou um esforço extraordinário. A inspiração heróica surge também de uma necessidade inata de aceitar um desafio que pareça atraente. É o caso de Teseu, personagem da mitologia grega⁵.

Segundo PINEL (1997), a trajetória do herói é pautada pelos modos de ser no cotidiano do mundo - que apresentam atitudes e/ ou subjetividades virtuosos, positivos etc. Sendo assim, em sua trajetória, o herói vai apreendendo e compreendendo o sentido da vida e do seu valor coletivo, produzindo uma saudável travessia entre o egoísmo e o alocentrismo.

O descrito acima, lembra a trajetória de Jesus Cristo, o herói-mítico, que nos é contada por cinco pequenos livros do Novo Testamento da Bíblia, designados como Evangelhos canônicos: Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João, acrescido dos Atos dos Apóstolos. Ressaltamos que *Evangelho* é um termo que vem do grego *eu-bem-* e *angelion*-mensagem; significa, *a boa nova* anunciada aos homens por Jesus.

Observemos, porém, que cada Evangelista lança, em certa medida, um olhar diferente sobre Jesus. Mateus escreve para os judeus; em consequência, pretendeu mostrar Cristo como o segundo Moisés, o Messias esperado, Filho de Davi. Marcos, o primeiro a escrever um evangelho num contexto romano, revela um

⁵ Teseu era filho de Egeu, rei de Atenas, e de Etra, filha do sábio Pitéu, rei de Trezenade. Aos dezesseis anos, descobre, pela mãe, quem é seu pai e o que deveria esperar. Teseu ergue, então, a enorme pedra antes movida por Egeu, recupera a espada e as sandálias do pai, e dirige-se para Atenas. Egeu reconhece seu filho como herdeiro, mas Teseu precisa livrar Atenas do pesado tributo devido a Creta, sete moças e sete rapazes que eram devorados pelo Minotauro todos os anos. O herói vence o Minotauro, que habita o labirinto do palácio de Minos, na ilha de Creta, e assume o governo, unindo os povos da Ática, com a capital em Atenas. *Mitologia Grega* – herói grego de 540 a. C.

Cristo Filho de Deus, que procura esconder seu messianismo. Já Lucas redige para os gentios, os não-judeus, fazendo Jesus remontar a Adão, ressaltando seu vínculo com a humanidade inteira, mas desde o primeiro momento de sua existência é Filho de Deus, o Salvador de toda a humanidade, particularmente atento aos pobres, aos pecadores e aos pagãos. João, por sua vez, radicaliza a visão sobre Cristo. Para ele, a relação entre o Pai e o Filho apresenta-se como de uma igualdade total, “de modo que o Filho está como um ente divino ao lado de Deus e no fundo não pode ser distinguido de Deus” (KÜMMEL, 2000, p.307). É Verbo divino que encarnou, com o objetivo de revelar a vontade de Deus para os seres humanos. “Seu intuito é testemunhar com a melhor evidência possível que o homem Jesus, de cuja glória tratará o evangelho, personifica o agir do próprio Deus. Que o próprio Criador se manifestou falando e agindo em Jesus Cristo[...].”(KÜMMEL,2000, p.322)

Esses Evangelhos narram os fatos mais importantes da vida de Jesus Cristo, mas nos moldes de um mito, como já foi mencionado: sua origem é divina ou sobrenatural:

“Quando os anjos disseram: Ó Maria! Deus te anuncia um Verbo, emanado d’Ele. O seu nome será o Messias, Jesus, filho de Maria, ilustre neste mundo e no outro, e estará entre os próximos a Deus. Ele falará aos homens logo no berço como na velhice. Estará entre os homens íntegros. – Meu Senhor, disse ela como poderei ter um filho se nenhum mortal me tocou? – E porque não? Disse ele. Deus cria o que Ele quer. Se decreta uma coisa, basta que diga: Seja, e ela é. Ele ensinar-lhe-á a Escritura e a Sabedoria, a Tora e o Evangelho. Fará dele um Profeta-Enviado aos filhos de Israel.” (Corão, 3,45-49)

Assim nasce Jesus Cristo, seu nascimento não é desejado por alguns; padece tentações e vence-as. E seu destino é predeterminado:

“Ao proclamar a Encarnação, a Ressurreição e a Ascensão do Verbo, os cristãos estavam convencidos de que não apresentavam um novo mito. Na realidade, eles utilizavam as categorias do pensamento mítico. Certamente que não podiam reconhecer este

pensamento mítico nas mitologias dessacralizadas dos pagãos eruditos, seus contemporâneos. Mas é evidente que, para os cristãos de todas as confissões, o centro da vida religiosa é constituído pelo drama de Jesus Cristo. Embora cumprido na História, esse drama tornou possível a salvação; portanto só existe um único meio de obter a salvação: repetir ritualmente esse drama exemplar e imitar o modelo supremo, revelado pela vida e pelos ensinamentos de Jesus.” (ELIADE, 2001a, p.142)

Ao cumprir seu destino, o mito Jesus Cristo cria um fascínio tão grande a ponto de homens morrerem em seu nome e viverem em de seu exemplo, provocando uma verdadeira revolução no pensamento moral, político e religioso da sociedade ocidental. O apóstolo Paulo escreveu: “Porque para mim o viver é Cristo e o morrer é lucro.” (Filipenses 1: 21)

Jesus Cristo representa entrega, renúncia, sofrimento, desafios. Esse herói-mítico deixou mensagens consoladoras, que satisfazem aos anseios mais profundos do homem.

Ao longo de seu percurso, Jesus Cristo manifesta ter consciência de sua missão: prepara-se mental e espiritualmente, em profundas orações que o ligam a seu pai celestial, mas ao mesmo tempo, vive com sua família, como mais um habitante da aldeia de Nazaré.

A moral e a ética de Cristo, a idéia de seu Deus, sua religiosidade e seu exemplo fazem parte da cultura ocidental. Jesus Cristo foi o homem que se tomou Deus, e que representa a perfeição humana. O mundo ocidental prossegue utilizando os valores e ideais cristãos como fetiches no seu subconsciente, vivendos-os como símbolos não-sentidos, não-vivenciados, mas apenas admirados.

O amor, a igualdade, a misericórdia, o perdão, o sacrifício e a santidade são sentimentos cristãos apenas reverenciados pelas pessoas, mas não incorporados à prática de vida. Todos estes elementos estão presentes no mito cristão, na vida de Jesus, no homem que se transformou no ideal de perfeição humana, na extrema

bondade, em Deus.

Ressaltemos que o Cristianismo não nasceu com Cristo, mas ele constituiu-se no seu ponto alto, na consumação de elementos que já existiam no Judaísmo.

No Antigo Testamento já se falava de amor ao próximo, de remissão dos pecados através do sacrifício, da justiça de Deus, da ressurreição dos corpos, do Juízo final, da vinda do Messias sofredor, submisso à vontade de Deus. Só que a religião judaica era uma religião fomalista, ritualista, exercida por meio de várias regras e leis. Cristo encarnou a alma desta religião, a aproximação de Deus como pai de toda a humanidade e não só dos judeus, e instituiu o amor e a misericórdia como regras básicas.

Cristo torna-se, no Novo Testamento, o *Messias/Servo* sofredor, invertendo, assim, os valores estabelecidos:

“Era desprezado e rejeitado dos homens; homem de dores, experimentado nos sofrimentos, e, como um de quem os homens escondiam o rosto, era desprezado, e não fizemos dele caso algum. Verdadeiramente ele tomou sobre si as nossas enfermidades, e carregou com as nossas dores; e nós o reputávamos por aflito, ferido de Deus, e oprimido. Mas ele foi ferido por causa de nossas transgressões, e esmagado por causa das nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados. Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas, cada um se desviava pelo seu caminho; mas o Senhor fez cair sobre ele a iniquidade de todos nós. Ele foi oprimido e afligido, mas não abriu a boca; como um cordeiro que é levado ao matadouro, e como a ovelha que é muda perante os seus tosquiadores, assim ele não abriu a boca.” (Isaias 53:3,7)

Deste modo, Cristo encarnou-se o último sacrifício exigido por Deus, o do cordeiro perfeito, que Ele próprio ofereceu para a remissão dos pecados de toda a humanidade.

Jesus viveu em Nazaré da Galiléia, em um ambiente simples de uma casa

de carpinteiro. Os evangelhos se calam em relação à infância e à mocidade de Jesus, porque o que interessava para os evangelistas era a sua vida messiânica, os acontecimentos que comprovavam a sua missão divina.

“Ao iniciar seu Ministério, Jesus tinha cerca de trinta anos” (Lucas 3,23). Assim, Jesus começou a revelar a missão especial de sua vida. Após a sua estada de "*40 dias e 40 noites no deserto*", exemplo típico do isolamento que antecede o cumprimento da missão dos profetas e iluminados, voltou para a Galiléia. Desenvolveu na Galiléia a maior parte do seu ministério. Anunciava o Reino de Deus e afirmava ter o poder de perdoar pecados. O reino de Jesus é o reino dos puros de coração, que reconhecem seus pecados e aceitam a exigência radical do amor e se submetem à vontade do Pai celestial. Para fazer parte desse reino é necessário reconhecer Cristo como filho de Deus e seu único mediador, além de *nascer de novo*, ou seja, é preciso haver uma transformação interior. “Pelo que, se alguém está em Cristo, nova criatura é; as coisas velhas já passaram; eis que tudo se fez novo”, afirma o apóstolo Paulo (II Coríntios 5:17).

Jesus pregou o reino de Deus e curou, segundo os evangelhos, os atribulados na Galiléia, conseguindo grande número de seguidores dentre o povo. Reuniu ao seu redor um grupo pequeno de companheiros mais íntimos, os apóstolos – em grego significa *enviados de Deus*-, e um outro maior, de discípulos menos chegados. O ministério de Jesus durou mais ou menos três anos, tal como explicado no Evangelho de João. “A Páscoa de três anos consecutivos, sendo a última a da crucificação” (João 2, 13; 6,4; 11,55). E a oposição a Jesus começou tão logo se tornou evidente a natureza espiritual de sua mensagem.

Ressaltemos que, muito do que Jesus ensinou já fazia parte da Bíblia judaica ou da tradição dos hebreus. Cristo ensinava que Deus era o Pai dos homens, e que os homens poderiam se reconciliar com o Pai por meio do arrependimento dos seus pecados, nascendo de novo, sendo batizados e vivendo em novidade de vida. Esta atitude de submissão e humildade para com Deus era acompanhada do seu perdão. O padrão ético cristão é o da retribuição e

equivalência de tratamento, motivado pelo amor e graça de Deus. Se Deus entrega o seu filho para ser humilhado e maltratado pelos homens, não pode exigir outra coisa senão a mesma humildade, amor, renúncia e compaixão.

Cristo ensinava as coisas de modo radical e extremoso, geralmente por meio de dicotomias. Há dois caminhos que podemos seguir na vida: um largo e fácil, que leva à destruição; e outro estreito e árduo, que leva à bênção eterna: Jesus anunciava que Deus estava preparando a Terra para um novo estado de coisas, em que todos os seres humanos haveriam de viver como filhos de Deus.

Como um herói-mítico, combatia o pecado, especialmente a hipocrisia e a crueldade para com os fracos, mas não desprezava os pecadores: estava sempre disposto a curar e a perdoar, mesmo antes que as pessoas se mostrassem arrependidas. Para Jesus, o poder de Deus era maior que o pecado, e ele ensinava que o arrependimento e a fé podiam salvar os homens.

Para os apóstolos, seus seguidores, Jesus oferecia normas de vida. Declarava que ninguém conhece o Pai senão o Filho, e aquele a quem o Filho o quisesse revelar. Proclamava-se senhor do sábado – o sábado era o que tinha de mais sagrado para os judeus na Lei. Perdoava os pecados como Deus. Chamava para si os cansados e oferecia-lhes alívio. Dizia ser o “pão da vida, a luz do mundo, o caminho, a verdade, a ressurreição e a vida.” (Marcos 1:22)

Ensinava as pessoas a amar a Deus e aos seus semelhantes com toda a força de seus corações e de suas mentes. Frisava que cada pessoa deveria tratar as outras como gostaria de ser tratada por elas. Ensinava os que o ouviam a não reagir quando atacados: "A quem te esbofetear a face direita, oferece também a esquerda". (Mateus 5:39).

Os últimos meses da vida de Jesus representam o que os cristãos chamam de Paixão, ou Seu sofrimento por toda a humanidade. Assim, a morte martirizada foi

à consumação do mito. Tomou-se um mito capaz de responder aos questionamentos mais profundos do homem sobre Deus e a morte. O amor extremo, a caridade, a compaixão, a dicotomia bem/mal, o rico e o pobre, a luz e as trevas, o pecado e a santidade; a pureza, o sacrifício, a renúncia; a humildade, o altruísmo, o livre arbítrio, a auto-entrega nas mãos de Deus; sua moral e ética; são todos elementos do mito cristão, presentes no inconsciente coletivo do mundo ocidental.

Vemos, assim, que o mito cristão revela que, para se encontrar a verdade, há necessidade do sacrifício, da renúncia, do sofrimento, da sujeição. Acrescentamos que:

“Como simbologia, portanto, o fato central do mito cristão coloca uma verdade psicológico-existencial profundíssima da vida humana: só através da queda e da morte, vale dizer só entrando na elaboração da idéia da morte, pode o homem renascer para a vida.” (TÁVORA, 1997, p. 86-87)

Deste modo, as aclamações nas primeiras semanas que se seguiram à crucificação do Nazareno, “*Jesus é o Senhor*” (Coríntios 12,3), “*Deus acordou-o*” (1 Tomás 1,10) ou “*Deus levantou-o*” (1 Tomás 4,14), são o renascer para a vida. As aclamações se espalharam e, pouco a pouco, deram origem àquilo a que chamaram de *Credo* cristão, formulado por Paulo na sua primeira epístola aos Coríntios:

“Transmiti-vos, em primeiro lugar, o que eu próprio recebi: Cristo morreu pelos nossos pecados segundo as Escrituras e foi sepultado. Ressuscitou ao terceiro dia segundo as Escrituras; apareceu a Caifás e depois aos Doze.” (1 Coríntios 15, 3-5)

Mas voltemos nosso olhar para o mito que é um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma forma. “Será necessário, mais tarde, impor a esta forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestir nela a sociedade” (BARTHES, 1996 p. 131).

Para tanto, atentamos as Escrituras Sagradas e os quatro Evangelhos. Não nos esqueçamos de que o Evangelho de João é o mais tardio dos quatro. Logo, seu discurso é mais elaborado, fazendo considerações sobre a unidade do Pai e do Filho. Jesus é nele designado como o Filho único, o Verbo, a Palavra de Deus feita carne (João 1,1-18); e é nele que Jesus afirma, aos judeus que o interrogam sobre a sua identidade: “Eu e o Pai somos um só” (João 10-30).

Ainda que, enquanto vivo, Jesus fez vários milagres, sendo o da Ressurreição de Lázaro ressaltado neste capítulo, mas retomado no capítulo III:

“Estava, porém, enfermo um certo Lázaro, de Betânia, aldeia de Maria e de sua irmã Marta. [...] Esta enfermidade não é para morte, mas para glória de Deus, para que o Filho de Deus seja glorificado por ela. [...] Lázaro, o nosso amigo, dorme, mas vou despertá-lo do sono. Disseram, pois, os seus discípulos: Senhor, se dorme, estará salvo. Mas Jesus dizia isto da sua morte; eles, porém, cuidavam que falava do repouso do sono. Então Jesus disse-lhes claramente: Lázaro está morto; Chegando, pois, Jesus, achou que já havia quatro dias que estava na sepultura. Ouvindo, pois, Marta que Jesus vinha, saiu-lhe ao encontro; Maria, porém, ficou assentada em casa. Disse, pois, Marta a Jesus: Senhor, se tu estivesse aqui, meu irmão não teria morrido. Mas também agora sei que tudo quanto pedires a Deus, Deus te concederá. Disse-lhe Jesus: Teu irmão há de ressuscitar. Disse-lhe Marta: Eu sei que há de ressuscitar na ressurreição do último dia. Disse-lhe Jesus: Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; E todo aquele que vive, e crê em mim, nunca morrerá. Crês tu isto? Disse-lhe ela: Sim, Senhor, creio que tu és o Cristo, o Filho de Deus, que havia de vir ao mundo. [...] Onde o pusestes? Disseram-lhe: Senhor, vem, e vê. Jesus chorou. Disseram, pois, os judeus: Vede como o amava. E alguns deles disseram: Não podia ele, que abriu os olhos ao cego, fazer também com que este não morresse? [...] Disse-lhe Jesus: Não te hei dito que, se creres, verás a glória de Deus? [...] Jesus, levantando os olhos para cima, disse: Pai, graças te dou, por me haveres ouvido. E, tendo dito isto, clamou com grande voz: Lázaro, sai para fora. E o defunto saiu, tendo as mãos e os pés ligados com faixas, e o seu rosto envolto num lenço. Disse-lhes Jesus: Desligai-o, e deixai-o ir.”(João 11, 1-44; 12,1-2)”.

Assim, Jesus Cristo, o filho único de Deus é um só com o pai, é todo amor e por amor ressuscita Lázaro dando graças a Deus. Temos assim, a manifestação do sagrado e, ao se manifestar, o sagrado revela as modalidades do ser e da divindade que se opõem ao profano.

Logo, o Cristo bíblico serve não só para ampliar o conteúdo afetivo, mas para facilitar a percepção do que era inconsciente “quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; E todo aquele que vive, e crê em mim, nunca morrerá”. Sendo assim, Jesus Cristo, guiado por ideais nobres e altruístas: liberdade, fraternidade, sacrifício, coragem, justiça, moral, indivíduo que demonstra virtudes e que age sempre em direção ao bem.

Observamos, até o momento, a condição divina de Jesus Cristo, assim como, também, observamos que, sendo homem, não se fez diferente mas,

“[...] despojou-se a si mesmo, tomando a condição de servo, tornando-se semelhante aos homens. Tido pelo aspecto como homem, humilhou-se a si mesmo feito obediente até à morte e morte na cruz. Por isso é que Deus o exaltou e lhe deu um Nome que está acima de todo o nome, para que ao nome de Jesus, todo o joelho se dobre nos céus, na terra e nos infernos; e toda a língua confesse que Jesus Cristo é o Senhor para glória de Deus Pai.” (Filipenses 2, 6-11)

Temos, assim, a constatação da superioridade de Jesus Cristo em relação aos homens, pois este é um filho obediente, humilde e despojado; que se coloca na condição de servo, mesmo sabendo que é divino. Jesus Cristo é o herói-mítico que nos remete, segundo Joseph Campbell, à história de nossa vida, da nossa busca da verdade, da busca do sentido de estamos vivos. Logo, como mito, infinito em sua revelação.

CAPÍTULO III
CRISTO DE SARAMAGO:
PARÓDIA DO CRISTO BÍBLICO

*Odei-os sim, e a esses com calma aborreço,
Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.
Quero-te onde tu estás, nem mais alto
Nem mais baixo que eles, tu apenas*

*Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia
Como tu, um a mais no Panteão e no culto,
Nada mais, nem mais alto, nem mais puro.
Porque para tudo havia deuses menos tu.*

Ricardo Reis

3. 1 CRISTO DE SARAMAGO

O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, apresenta-se como mais um evangelho que mostra o filho de Deus, mas seu Jesus é humanizado construindo, assim, uma atenuação do sagrado. Embora não chegue ao rebaixamento grotesco, tal atenuação se configura como uma dessacralização do mito bíblico.

Lembremos que a dessacralização é um dos elementos característicos do texto, que se constrói a partir da ironia intertextual/interdiscursiva, e que, para realizar-se como tal, implica necessariamente a cumplicidade do leitor, o partilhar de uma memória discursiva de natureza literária ou não. Esse aspecto, que se realiza sob diferentes formas, pode ser constatado antes mesmo do início do texto propriamente dito: na capa, no título e na folha de rosto, funcionando como um conjunto emblemático, cujos componentes serão reiterados e ampliados ao longo da narrativa paródica.

A fim de encaminhar a recuperação dessas formas, é necessário considerar que o processo irônico fundamenta-se na lógica dos contrários, na tensão entre o literal e o figurado, numa relação muito especial entre o enunciador e seu objeto de ironia, e entre o enunciador e o enunciatário. Assim, o narrador afirma, desfazendo possíveis equívocos:

“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 fatos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, porventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas.” (SARAMAGO, 2002, p.39)

Desfeitas as dúvidas, está-se seguro de caminhar no terreno eminentemente livre, e as coincidências com este discurso “da tradição”, como afirma o narrador,

não podem ser necessariamente consideradas um endosso, bem como os pontos de afastamento não configuram uma rejeição a ele:

“Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escrevem outros e, portanto, não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não, sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão de comer, outros que restituirão a saúde, um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo, porque o moço, ainda que dotado para a religião e entendido em patriarcas e profetas, goza do robusto cepticismo próprio da sua idade mandar-nos-ia passear.” (p.239-240)

Há um jogo de cumplicidade/distância, envolvimento/ironia, respeito/jocosidade que permeia a fala do narrador. Desta maneira, a paródia mostra o modo de processar do texto, estabelece seus princípios, reflete criticamente sobre sua composição, copia e repete a fonte, ao mesmo tempo em que transgride e discorda, pois a “ambivalência, estabelecida entre repetição conservadora e diferença revolucionária, faz parte da própria essência paradoxal da paródia; assim, não é de surpreender que os críticos não se encontrem de acordo relativamente à intenção da paródia.” (HUTCHEON, 1989, p.41)

“Estas palavras já não foram ouvidas por José, que se afastara do seu providencial palanque, primeiro de mansinho, pé ante pé, logo numa louca corrida, saltando as pedras como um cabrito, em ânsias, razão por que, faltando o seu testemunho, seja lícito duvidar da filosófica reflexão (ouvidas pelos soldados) quer quanto ao fundo, que 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.” (p.108)

Nesta direção, temos em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago um narrador que põe dúvida à erudição de certas palavras ditas por personagens, como também reconhece sua onisciência e “falsidade” ao tempo que percebe suas limitações:

“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 escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós evangelista, estar em todo lado.” (p. 308)

A paródia “é abertamente híbrida e de voz dupla” (HUTCHEON, 1990, p.41).
Vejam os então, alguns exemplos quanto ao narrador:

“José passou sem dificuldade as provas de aptidão a que ligeiramente o submeteu um contra-mestre de carpinteiros, resultado inesperado que nos deveria fazer refletir se não teremos andado a ser algo injustos nos comentários pejorativos que, desde o princípio deste evangelho, temos feito acerca da competência profissional do pai de Jesus.” (p. 92)

Assim, temos o narrador “arrependido” de seus maus juízos a respeito de personagens e traça hipóteses sobre o narrado. Em outro, momento, duvida da erudição de certas palavras ditas pelas personagens:

“Estas palavras já não foram ouvidas por José, que se afastara do seu providencial palanque, primeiro de mansinho, pé ante pé, logo numa louca corrida, saltando as pedras como um cabrito, em ânsias, 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 obvia contradição entre a notável propriedade dos conceitos e a ínfima condição social de quem os teria produzido.” (p.108)

Temos assim, um narrador que possibilita a dialogicidade. Retomando Bakhtin (1997, p. 329), o texto, “no sentido amplo de conjunto coerente de signos, é bipolar: pressupõe, de um lado, uma língua”, ou seja, “um sistema compreensível para todos”, que inclui “tudo quanto é repetitivo e reproduzível” (Ibidem, p.331) e, de outro, seu caráter de enunciado, isto é, sua qualidade de elo na cadeia de textos em permanente diálogo intra e intertextual.

Sendo assim, o narrador interpela o leitor e torna-o cúmplice de suas invenções:

“E tendo de imaginar alguma coisa para alimento de curiosidade insatisfeita, vieram a fazer do mendigo, que nunca chegaram ver, um ladrão de casas, grande injustiça foi, que o anjo, porém não digais a ninguém que o era, aquilo que comeu não roubou, e ainda deixou penhor sobrenatural.” (p. 40)

Com comentários anacrônicos:

“Se, por um atraso na comunicação ou enguiço da tradução simultânea, ainda não chegou ao céu notícia de tais ordens, muito admirado deverá estar o Senhor Deus, ao ver tão radicalmente mudada a paisagem de Israel [...]” (p.53)

Podemos dizer, então, que o narrador tem consciência de sua ironia no romance e que esta é sua versão entre muitas possíveis. Desta forma, exemplificadas, marcando seus matizes:

“Jesus voltou lentamente a cara para a mãe, olhou-a como se ela lhe 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, 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 Que temos nós com isso, mulher, ou, Deixa-me proceder, não é preciso que mo peças, ou Porque não mo pedes abertamente, continuo a ser o filho dócil de sempre, ou, Farei como queres, entre nós não há desacordo.” (p.346)

Também as faz nas citações bíblicas:

“[...] Louvado sejas tu, Senhor, por isto, por aquilo, por aqueloutro.”
(p.25-26)

“[...] Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher. [...] Louvado seja tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade, ora, entre estas palavras e as outras, conhecidas e alcamadas, não há diferença nenhuma, repare-se.”
(p.27)

Delineia-se, assim, a paródia, relembrando uma forma de imitação irônica; numa perspectiva de discurso que envolve a intertextualidade, a interdiscursividade participando como mecanismos de dialogismo em que “o sujeito se constitui frente ao outro, num jogo de contraposições enunciativas.” (BAKHTIN, 2003, p. 26)

Quando examinamos a questão da paródia do ponto de vista dos episódios escolhidos, percebemos que a postura do narrador oscila de uma repetição quase literal à inversão total, predominando quase sempre a visão iconodasta.

Os milagres são uns exemplos, mais especificamente o da ressurreição de Lázaro, episódio descrito literalmente no capítulo anterior. Há uma inversão total, ou seja, Lázaro *não* ressuscita. E para marcar o tom paródico, temos a frase finalizadora vinda da boca de Maria Madalena;

“[...] 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 ela 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.” (p.428)

Ora, se relembremos Burke (1967), a ironia participa do discurso como uma estratégia, que permite ao decodificador interpretar e avaliar, liberando as amarras esperadas pelo receptor.

“Os sinais com que agora o Senhor se havia manifestado na pessoa de Jesus não passavam de meros prodígios caseiros, hábeis prestidigitações, passes do tipo mais-rápido-do-que-o-olhar, no fundo pouco diferentes dos truques que certos mágicos do oriente manipulavam com muito menos rústica arte, como seja atirar uma corda ao ar e subir por ela, sem que se percebesse se a ponta, em cima, estava atada a um sólido gancho ou se a invisível mão de um gênio auxiliar a segurava.” (p.349)

Esta postura explica-se na caracterização do protagonista: Jesus é o herói ou anti-herói? Examinemos o caso da figueira:

“la Jesus por um caminho no campo quando sentiu fome, o vendo de longe uma fagueira 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 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.” (p. 362)

Observemos, agora, um trecho bíblico:

“De manhã, ao voltar para a cidade, teve fome. E vendo uma figueira à beira do caminho, foi até ela, mas nada encontrou, senão, folhas. E disse à figueira:” Nunca mais produzas fruto! “E a figueira secou no mesmo instante. Os discípulos, vendo isso, diziam espantados:” Como assim, a figueira secou de repente?” Jesus respondeu:” Em verdade vos digo: se tiverdes fé, sem duvidar, farei não só o que fiz com a figueira, mas até mesmo se disserdes a esta montanha: “Ergue-te e lança-te ao mar”, isso acontecerá. E tudo o que pedirdes com fé, em oração, vós o recebereis.” (Mateus, 21, 18-22)

A diferença que se nota é que, nos evangelhos, a figura de Jesus extrai segurança e sabedoria do acontecimento; no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, preplexidade e dor, já que é duplamente repreendido: por si próprio e por Maria de

Madalena, ou seja, seu ato não é mais exemplar, e até mesmo condenável.

Como vimos, a paródia expande a idéia tradicional de herói, possibilitando subvertê-la e reconstruí-la em outro nível, como defende Vera Bastazin (1994); criou-se assim uma visão nova e inquietante do Sagrado - Bem e do Profano - Mal. Pela fala do narrador saramaguiano, observamos que o Mal não é a carência do Bem, é tão somente a outra face, mutável e intercambiável, tal como se apresenta no capítulo em que ocorre o diálogo entre Jesus/Diabo, veremos minuciosamente à frente: “Sim, já compreendi que, quando um e outro estão de acordo não se pode distinguir um anjo do Senhor de um anjo de Satã [...]” (p.254)

3.2 PARÓDIA DO DISCURSO BÍBLICO

Ao examinamos o caráter da paródia no discurso de Saramago, somos levados a indagar sobre o sagrado e profano, logo, a questão que se coloca é a da existência do Diabo.

“[...] este Bem que eu sou não existiria sem este Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja Bem, é necessário que tu continues a ser o mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um será a morte do outro.” (p.393)

Sendo assim, de maneira análoga, a mentira confunde-se com a verdade:

“[...] isto de mentir e dizer a verdade tem muito que se lhe diga, o melhor é não arriscar juízos morais peremptórios porque, se ao tempo dermos tempo bastante, sempre o dia chega em que a verdade se tornará mentira e a mentira se fará verdade.” (p.247)

Desta forma, abole-se o sentido cristão de lei, de autoridade, de paternidade e emerge o sentido popular, que confunde as fronteiras do “Deus põe e o Diabo dispõe”, permitindo no romance que o Diabo apareça como o Anjo ou Pastor.

No romance, há a quebra do sagrado. O dialogismo, a paródia, facilitam uma atitude de auto-reflexão dos fatos, permitindo-lhes o verossímil e até mesmo o inverossímil em alguns momentos, como já observamos. Assim, as personagens consideradas pela tradição como sagradas: José, Maria, Jesus são descritas como absolutamente triviais e em nenhum ponto apartadas do comum dos mortais por alguma visível e misteriosa diferença; existe até mesmo uma ênfase em aspectos pouco enobrecedores destas figuras.

Vejamos Maria e José:

“Já sabemos ser José carpinteiro de ofício, regularmente hábil ao mester, porém sem talento suficiente para perfeições sempre que lhe encomendam obra de mais finura. [...] é este José do mais piedoso e justo que em Nazaré se pode encontrar exato na sinagoga, pontual no cumprimento dos deveres, e não tendo sido a sua fortuna tanta que o tivesse dotado Deus de uma facúndia capaz de distingui-lo dos mortais comuns [...] Porém, porque lhe tivesse faltado na origem golpe de asa duma imaginação verdadeiramente criadora, nunca na sua vida será capaz de produzir parábola que se recorde, dito que merecesse ter ficado na memória das gentes de Nazaré e ser legado aos vindouros, [...]” (p.29-30)

“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, por assim dizer de zéris de gente, [...]” (p.30)

A José é atribuída uma grande falta – possibilitar o massacre dos inocentes – e Maria é incrédula – reluta em admitir a divindade de seu filho e, quando o faz, já é tarde.

Jesus é uma criança normal:

“Maria olha o seu primogênito, que por ali anda gatinhando como fazem todos os crios humanos na sua idade, olha-o e procura nele uma marca definitiva, um sinal, uma estrela na testa, um sexto dedo na mão e não vê mais do que uma criança igual às outras, baba-se, suja-se e chora como elas, a única diferença é ser seu filho, [...]” (p.127)

Em outros momentos, Jesus mostra-se perplexo, leviano, até aventureiro:

“Jesus disse à adúltera, Vai e doravante não tornes a pecar, mas no íntimo ia cheio de dúvidas.”(p.352) [...] Assim o encontrou Jesus, os guardas que atrás vinham para capturar o homem faziam grandes

gestos com os braços a Jesus para que se pusesse a salvo do perigo, mas Jesus viera por uma aventura e não a iria perder por nada.”(p.353)

Os outros personagens, que vão aos poucos ocupando seus espaços no romance, apresentam muitas vezes aspectos inusitados e funcionam como contraponto aos três personagens citados anteriormente; a começar pelo Mau-Ladrão:

“Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, 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 maldades ou uma simples hora de fraqueza.” (p.17)

Maria Madalena é inegavelmente a personagem feminina mais complexa:

“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 estar inteiramente nua, se em tal preparo tivessem escolhido representá-la, que ainda assim haveríamos de demonstrar-lhe respeito e homenagem.” (p.15)

Judas apresenta-se como aquele que cumpre a tarefa espinhosa e trágica desejada por Jesus:

“Foi então que se ouviu, clara, distinta, por cima do alvoroço, a voz de Judas de Iscariote, Eu vou, se assim o queres. Lançaram-lhe os outros as mãos, e já havia facas saindo das dobras das túnicas, quando Jesus ordenou, Larguem-no, que ninguém lhe faça mal. Depois, levantou-se, abraçou-o, e beijou-o nas duas faces, Vai, a minha hora é a tua hora.” (p.437)

O Diabo, conservando sua natureza cambiante, é o anjo/mendigo, mas também é Pai/Pastor:

“Não era José, não era soldado à procura de um feito de guerra que não tivesse de partilhar, não era matês sem pouso nem trabalho, era sim, novamente em figura de pastor, aquele que em figura de mendigo aparecera uma vez e outra, aquele que falando de si mesmo anunciara ser um anjo, contudo sem dizer de que céu ou inferno.” (p.114-115)

“Quando o sofrimento passa a mais, indo ao ponto de transmitir-se próprio rebanho que acorda, noite alta, julgando que o vêm matar, Pastor acorda-o suavemente, Que é isso, diz, e Jesus sai do pesadelo para os braços dele, como se do seu desgraçado pai se tratasse.” (p.243)

Assim, o narrador saramaguiano, empenhado em traçar labirintos feitos de palavras, vozes, incorpora marcas, ao mesmo tempo em, que permite ver uma coreografia de gestos nos seus longos parágrafos em que as várias vozes narrativas se confundem com as das personagens (SEGOLIN, 1999, p.276). Isso torna o Jesus de Saramago mais humano que o Jesus da Bíblia, que é plenamente seguro de si e de sua missão.

Temos, então, um Jesus Cristo, em nossa civilização, que é instaurador de parâmetros sociais, morais e religiosos. José Saramago parte desse mito universalmente conhecido e anunciado no Velho Testamento pelos profetas, bem como contado no Novo pelos evangelistas, procurando estabelecer um “canto paralelo” que dialoga e preenche lacunas mitológicas.

“José, perplexo, olhou o vulto da mulher, estranhando-lhe o sono pesado, ela que o mais ligeiro ruído fazia despertar, como um pássaro. Era como se uma força exterior, descendo, ou pairando, sobre Maria, lhe comprimisse o corpo contra o solo, porém não tanto que a imobilizasse por completo, nota-se mesmo, apesar da penumbra, que a percorriam súbitos estremecimentos, como a água de um tanque tocada pelo vento. Estará mal, pensou, mas eis que um sinal de urgência o distraiu da preocupação incipiente, uma

instante necessidade de urinar, [...].” (p.23)

Nessa cena, logo no segundo capítulo, podemos perceber o preenchimento da lacuna do texto mítico com detalhes do cotidiano das pessoas. Há a preocupação em descrever como é o sono de Maria e citar que, no meio da noite, José levanta-se não por receber um chamado divino, mas simplesmente por vontade de urinar.

Por meio dos fatos míticos, a ironia vai dando o encadeamento que o narrador deseja para os fatos. A posição que o narrador toma dos fatos narrados é um elemento importante, que cria não só mais ironia, como também nos remete a questionamentos sociais.

Passemos, então, a examinar as diferenças entre o Jesus da Bíblia e o de Saramago. No início da história propriamente dita, é-nos apresentada a concepção de Jesus, fruto da relação sexual entre José e Maria. Maria concebe Jesus, porque é casada com José e tem relações sexuais com seu marido, como acontece com qualquer casal:

“Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, e em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado.” (p.27)

Assim, “O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue da sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio.” (p.83)

O Jesus bebê é uma criança como as outras, sem nada que revele sua origem divina:

“Jesus, mas ele ainda não pode saber que é este o seu nome, por enquanto não passa de um pequeno ser natural, como o pinto duma galinha, o cachorro duma cadela, o cordeiro duma ovelha [...]” (p.89)

Inicialmente, Jesus ignora sua condição de filho de Deus, também é um adolescente como os outros, embora bem mais esperto, como comenta o narrador: “[...] a juventude é assim, egoísta, presunçosa, e Jesus, que ele saiba, não tem motivos para ser diferente dos da sua idade.” (p.222)

Jesus sai de casa e vai trabalhar para um pastor que se revela mais tarde como o Diabo, mas que durante todo o tempo se vai revelando como um antipastor, imagem do Anti-Deus. Logo o tom irônico se impõe, pois o Pastor é o que traz o pão amassado com as suas próprias mãos, além de falar e agir diante de Jesus, seu servidor, não como se Deus não existisse, mas como se sua existência não tivesse nenhuma importância.

Entrando ao serviço do Pastor, Jesus vai ser levado por ele a abandonar suas idéias preconcebidas, procurando apresentar-lhe respostas racionais para o que existe e para o que se vê. O narrador saramaguiano inverte a personagem do Pastor, tomando-o um mau Pastor, que, apesar de cuidar das suas ovelhas, deixa o rebanho à própria sorte, matando e deixando morrer seus membros. Assim, Jesus é tentado a valorizar o poder, nomeadamente o poder de tirar uma vida “apesar de ser uma vida de uma ovelha do seu rebanho” (p.245); ou então a experimentar o prazer,

“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 um eunuco. [...] uma horrível voluptuosidade que do afogamento da vergonha e da repugnância num rápido instante emergiu e prevaleceu.” (p.237)

Assim, observamos que o narrador saramaguiano vê Jesus não como Deus, mas como um personagem humano.

O efeito paródico é evidente e promove a inversão: à versão *sacralizada*, própria do herói bíblico impõe-se a desautomatização dos procedimentos de leitura previamente apreendidos, e recria-se a personagem Jesus, oferecendo ao interlocutor possibilidades de uma identificação que o faz refletir sobre a história relatada na bíblia.

Vejamos, ainda, outro traço que Jesus tem em comum com os heróis clássicos, que é o fato de ter sido concebido pelo próprio Deus. Jesus continua a tradição clássica dos semideuses – embora o dogma da Santíssima Trindade o tenha identificado com o próprio Deus, o que não acontece com os heróis e outros seres da mitologia pagã. É o próprio Deus, no romance, quem confirma essa tradição:

“Bem vês, eu tinha misturado a minha semente na semente de teu pai antes de seres concebido, [...] Como não tinha nenhum [filho] no céu, tive de arranjá-lo na terra, não é original, até em religiões com deuses e deusas que podiam fazer filhos uns com os outros tem-se visto vir um deles à terra, para variar, suponho de caminho melhorando um pouco uma parte do gênero humano pela criação de heróis e outros fenômenos[...].” (p. 366)

Na epopéia clássica, o caráter semidivino dos heróis lhes conferia qualidades extraordinárias, como força, coragem e inteligência excepcionais – havendo até mesmo uma espécie de superioridade do erro ou do defeito, a *hybris*, que, pelas conseqüências não apenas individuais como coletivas, estaria na origem da noção de trágico. Nos evangelhos, Jesus, por ser filho de Deus, também tem qualidades excepcionais de inteligência e liderança, mas não empunha armas, antes comanda multidões.

Enquanto os heróis eram premiados por suas conquistas – embora o sentido do trágico dos gregos não permita que tais conquistas sejam fáceis e longamente fruídas - sempre se enfatiza a fragilidade do ser humano, mesmo dos semideuses.

Jesus Cristo confirma seu heroísmo ao ser sacrificado na terra para receber a recompensa no céu, reinando ao lado de Deus para a exaltação de seu “poder e glória.” (p.370)

Atendo-nos, ainda, ao Jesus Cristo saramaguiano, que mesmo sendo um herói-mítico, um semideus, expõe suas dúvidas e fraquezas, o que o torna mais humano que o Jesus bíblico, vemo-lo plenamente seguro de si e de sua missão; como costuma acontecer com os heróis clássicos.

Nesse percurso, lembremos, a propósito, que em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a noção de verdade absoluta é constantemente questionada e criticada. Observemos a interpretação da gravura de Albrecht Dürer, descrita na abertura do romance:

“Lá atrás no mesmo campo onde os cavaleiros executam um último volteio, um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado. (...). 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.” (p.19)

O narrador faz questão de frisar que a Bíblia também não oferece os fatos “como eles foram”, mas versões, como naquela resposta ríspida de Jesus a Maria:

“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 ponham a dizer o seu contrário, assim se escreverá no futuro que Jesus disse, [...] Deixa-me proceder, não é preciso que mo peças[...].” (p. 346)

Temos assim, delineado o Jesus Cristo saramaguiano, que não é o de todo cristão – feito só de amor e perdão, mas o que serve a Deus, para que este se torne um Deus universal.

O Deus saramaguiano, também, tem características diferentes do Deus bíblico, pois tem sede de poder e sangue:

"[...] uma alma qualquer, que nem precisará ser santa, das vulgares, terá dificuldade em entender como poderá Deus sentir-se feliz no meio de tal carnificina, sendo, como diz que é, pai comum dos homens e das bestas." (p.100)

Percebe-se, ainda, que sua sede é insaciável:

"[...] todos sacrificam, por igual, o mesmo, é ver como as gorduras crepitam como as carnes rechinam, Deus, nas empíreas alturas, respira, comprazido, os odores da carnagem. Jesus apertou o cordeiro contra o peito, não compreende por que não aceita Deus que no seu altar se derrame uma concha de leite [...]." (p.249)

O próprio Jesus lhe sacrifica uma ovelha: "apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação, Jesus perguntou, E agora, posso-me ir embora, Podes, e não te esqueças, a partir de hoje pertences-me, pelo sangue." (p.264)

Assim, a teia do romance vai preenchendo as lacunas evangélicas com profanações, sendo que, a mais grave é a descrição da vida amorosa de Jesus, que, como faz questão de mostrar o narrador saramaguiano, sente desejo sexual, como qualquer homem:

"O corpo de Jesus deu um sinal, inchou no que tinha entre as pernas, como acontece a todos os homens e a todos os animais, o sangue correu veloz a um mesmo sítio, a ponto de se lhe secarem subitamente as feridas [...]." (p.270)

Mais adiante, Jesus é iniciado sexualmente pela prostituta Maria de Madalena, que se torna sua companheira. Não deixa de ser irônico que o erotismo, tão reprimido pela instituição, seja descrito aqui, em belos termos:

“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 seios são como dois filhinhos gêmeos de uma gazela [...]” (p.282)

Daí por diante, encontramos Jesus vivendo “em concubinato” com Maria de Madalena. E é nesse encontro com Maria de Madalena, assim como, no primeiro encontro com Deus, que vemos a marca da passagem para a maioridade. Nesses momentos, Jesus conhece não somente sua condição verdadeiramente humana, como também as terríveis conseqüências desse privilégio; a partir daí, Jesus torna-se mais seguro de si. Mas sua segurança é resultado de um amadurecimento gradual, com dúvidas e hesitações, assim como o remorso, herdado do pai, José, que não avisara aos pais das outras crianças de Belém que seus filhos iriam ser assassinados.

Vemos, então, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, um José e um Jesus que não estão acima das fraquezas dos homens, mas dois homens, que, sendo santos, nem por isso são imaculados. Vemos também, no Jesus de Saramago, certa inexperiência, que o narrador relata com leve ironia, primeiro no episódio da mulher adúltera, em que Jesus recomenda que só atire a primeira pedra aquele que não tiver pecado:

“Arriscou-se muito o nosso Jesus porque podia ter acontecido que um ou mais dos apedrejadores, por serem de coração endurecido e estarem empedernidos nas práticas do pecado em geral, dessem ouvidos de mercador à admoestação e prosseguissem no apedrejamento, sem medo, eles próprios, à lei que estavam aplicando, por ser destinada às mulheres.” (p.352)

As inquietações de Jesus revelam, desde o início, pelo menos um traço de superioridade: sua inteligência e seu espírito indagador. Ironicamente é uma qualidade perturbadora, que torna o Jesus de Saramago também um herege, não só em relação à tradição bíblica mais antiga, como também em relação aos próprios evangelhos. E, para exercitar esse espírito questionador, o narrador lhe empresta estilemas do um gênero apropriado para destronar as verdades absolutas, para

conhecer melhor a si mesmo, a Deus e aos homens:

“[...] O que quero saber é sobre a culpa, Falas de uma culpa tua, falo de culpa em geral, mas também da culpa que eu tenha mesmo não tendo pecado diretamente [...]” (p.211)

A heresia perpassa todo romance, ao oferecer versões que questionam ou mesmo contrariam certos dogmas da Igreja Católica, como a virgindade de Maria, o papel do Diabo, a natureza de Deus e sua relação com Jesus. Neste processo, tudo o que é sagrado é submetido à crítica, sendo, portanto, dessacralizado; tornando-se mais humano. Exemplo disso são os sucessivos estados de gravidez de Maria, que subvertem a imagem de virgem imaculada:

“Maria está outra vez limpa, de verdadeira pureza não se fala, evidentemente, que a tanto não poderão aspirar os seres humanos e as mulheres em particular [...]” (p.101)

Nem mesmo é dado a Maria o privilégio de ser a escolhida do Senhor:

“Então, o Senhor não me escolheu, Qual quê, o Senhor só ia 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, e então, se ainda lembras de como estas necessidades manifestavam apeteceu-lhe, o resultado foi, nove meses depois, Jesus.” (p.311-312)

A maior heresia, contudo, consiste no papel ambíguo do Diabo. Se o Diabo tem como papel supliciar os pecadores e os hereges, então o Diabo colabora com a ordem imposta por Deus. Mas o Diabo é também o adversário de Deus. É exatamente este o significado da palavra *Satan*, em hebraico. A interpretação que prevaleceu é a de que o Diabo era inicialmente um anjo, Lúcifer, que, por seu orgulho, rebelou-se contra Deus e tenta arrastar a humanidade para o Inferno. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o Diabo é um colaborador, mas também é um adversário, pois colabora contrariado, já que é o próprio que Deus que rejeita a

proposta do Diabo de acabar com o Mal:

“[...] quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porque, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal [...] Que não se diga que o Diabo não tentou um dia a Deus.” (p.392-393)

Outro traço sacrílego, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, é o conflito entre Deus e Jesus. No início, percebemos vagos indícios, que depois se confirmam, de que o anjo que veio anunciar a concepção de Maria é o próprio Diabo. Esta identificação não surpreende se atentamos para a origem de uma das palavras usadas para identificar o Diabo: demônio. O termo vem do grego *daimon*, que, na mitologia pagã, era “um espírito mediador entre deuses e homens, muitas vezes o espírito de um herói morto” (LINK, 1998, p.25). “*Dáimon* e *daimônion* também significavam um espírito perverso, dominador, tendo sido esta a única acepção desenvolvida no Novo Testamento e por muitos dos primeiros padres. Os apologistas alexandrinos helenizados dos séculos II e III, por exemplo, interpretaram os demônios platônicos – que não eram particularmente bons nem maus – como anjos caídos perversos. Como observa Luther Link, a caracterização maligna dos demônios era uma forma de combater o paganismo: “Assim fizeram com vistas a formar uma nova equação: deuses pagãos = demônios maus = diabos. Tal equação justificava condenar a adoração de deuses pagãos”. (p.123)

Assim, o narrador concorda com Orígenes e Santo Agostinho, entre outros teólogos, mostrando que o Mal não existiu sempre: passou a existir com a revolta de Satã. Entretanto, o narrador saramaguiano discorda da ortodoxia católica, ao mostrar que o Mal permanece não apenas porque Deus permite sua existência provisória, mas porque ele assim o exige.

Nesse contexto, muda também o papel de Judas Iscariote, que, de traidor, passa a ser colaborador de Jesus, “Foi então que se ouviu, clara, distinta, por cima

do alvoroço, a voz de Judas de Iscariote, Eu vou, se assim o queres.” (p.437)

3. 3 DIÁLOGO: DEUS/JESUS/DIABO

A partir do antepenúltimo capítulo do romance ocorre o ponto de maior tensão da narrativa: a conversa que Deus e Jesus travam no mar, tendo como observador e participante o Diabo disputando, verdadeiramente, a alma de Jesus. É o momento em que Jesus vai saber quem é e para que serve. É o momento também em que todas as características que vimos comentando ao longo de nossa análise se potencializam.

Após este capítulo, as ações se precipitam e em poucas páginas vemos acontecerem os fatos que culminam na crucificação de Jesus, ou seja, os milagres principais, a chegada a Betânia e a cura de Lázaro, o encontro com João Batista, a missão dos apóstolos, a não ressurreição de Lázaro, a denúncia de Judas e a condenação.

Nesse capítulo, o diálogo ocupa um extenso espaço de trinta e uma páginas. Caminharemos por partes para poder apreciar melhor as citações e o dualismo proporcionado pela ironia:

“Manhã de nevoeiro [...] Vou ao mar. Por trás do seu ombro, Maria de Magdala pergunta, Tens de ir, e Jesus respondeu, Já era tempo [...] enfim, vou saber quem sou e para o que sirvo, depôs, com uma incrível segurança, pois o nevoeiro não deixava ver nem os próprios pés, desceu o declive que levava à água, entrou numa das barcas que ali se encontravam amarradas e começou a remar para o invisível que era o centro do mar.[...]à medida que a barca se aproxima do destino, uma claridade difusa começa a tornar branco e brilhante o nevoeiro [...] É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, [...] Está vestido como um judeu rico, de túnica comprida [...] Cá estou. Sem pressa, metodicamente, Deus compôs as abas do manto sobre o joelhos, e disse também, Cá estamos.” (p.363-365)

Logo em seguida, após Deus e Jesus trocarem algumas palavras, aparece nadando o Diabo:

“A barca oscilou com o impulso, a cabeça ascendeu da água, o tronco veio atrás escorrendo [...] Cá estou eu também, enquanto se ia instalando na borda do barco exatamente a meia distância entre Jesus e Deus [...], disse Deus, e, dirigindo-se a Jesus. Este é o Diabo, [...] Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado [...].” (p.367-368)

Tanto Deus quanto o Diabo tem a mesma importância, e estão no mesmo nível, começando aqui a referência ao dualismo entre o bem e o mal. Observa-se que Deus aparece como um rico judeu, bem vestido com roupas caras, barba cuidada. O Diabo por sua vez, aparece logo no início da vida de Jesus, quando este sai de casa, sempre na figura de um humilde pastor.

As semelhanças físicas entre Deus e o Diabo faz com que os extremos se toquem, eles são parecidos e aparecem quase como aliados; são quase os dois lados de uma mesma moeda. Um representa o lado bom das coisas, o outro seu lado mau; um é aspecto espiritual, etéreo das coisas, que surge na barca sem se saber como, o outro o aspecto material, concreto das coisas, que vem a nadar, deixando-se de início, ouvir, para só depois, se deixar ver, até se revelar como o verdadeiro levita saindo das águas.

O dualismo de Deus e do Diabo aparece claramente na altura em que o Diabo pede perdão a Deus, perdão que é recusado porque "este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és", "a morte de um seria a morte do outro".

A recusa de Deus em perdoar o Diabo é apresentada pelo narrador saramaguiano como justificativa para a incapacidade de Deus perdoar gratuitamente, afirmando assim que só o sofrimento é capaz de trazer perdão.

Então, finalmente, Jesus fica sabendo de seu papel, o de mártir, e da causa dele: a megalomania de seu pai. Revolta-se, tenta voltar a casa. É inútil, o barco movimenta-se, mas não sai do “brilhante círculo mágico”, a amadilha em que se vê preso. Exausto, larga os remos e toma consciência da inutilidade de qualquer gesto que contrarie a vontade do pai. Escuta todos os meios cruéis de que Deus se valerá para atingir seu fim: mortes, guerras, torturas, sofrimentos e dores.

Jesus, ainda uma última vez, pede a Deus, retomando a sentença bíblica: “Pai, afasta de mim este cálice”. Mas Deus é peremptório: “Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória”. Deus quer esse poder, pois – nas palavras do Diabo: “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue.” (p.391)

Mais uma vez, o discurso paródico irônico exerce sua força no ponto em que o Diabo, tentando impedir os horrores que se anunciam, propõe a Deus a sua conversão e o fim do Mal. Mas Deus interpreta esta proposta como uma tentação e uma mentira, pois “quanto mais Deus crescer, mais crescerá o Diabo.” (p.378)

Deus escolheu o Diabo para “tutor” de seu filho Jesus quando ele abandonou a casa de sua mãe Maria. Diz Deus: “Tinhas de viver com alguém, comigo não era possível, com a tua família não querias, só restava o Diabo.” (p.368) Temos então um Pastor/Diabo a educar o filho de Deus, essa educação incidiria mais sobre as coisas do mundo, mas o Pastor despediria Jesus dizendo “Não aprendeste nada”.

Neste encontro, também, Deus revela a o seu filho Jesus tudo o que ele sempre quis saber ao longo da sua vida. Primeiro que tudo a sua origem: o Pastor tinha lhe dito que era filho de Deus e Jesus queria saber como era isso. Deus disse-lhe que tinha misturado a sua semente com a semente de José, e que tinha feito isso porque precisava de um filho. E precisava dele para estender sua influência no mundo, como foi mencionado acima.

“A um mártir convém-lhe uma morte dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva [...] , Dolorosa, infame, na cruz [...]” (p.371).

O discurso paródico deixa exposto Deus e sua forma autoritária e opressiva, para quem os fins justificam os meios. Deus quer alargar sua influência no mundo sem pensar no bem ou no mal, mas apenas no seu interesse, que acaba também por ser o interesse do Diabo.

Como já afirmamos, a melhor maneira para espalhar uma crença, é o sangue do mártir: "O [papel] de mártir, meu filho, o de vítima que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé." (p.370) Começam aqui, então, as referências à morte e ao sofrimento, núcleos centrais da fé cristã.

A fé origina sempre os seus mártires, pessoas que, nas palavras de Deus, "vão morrer por ti e por mim" (p. 370). E Deus reconhece que a história dos seguidores de Jesus será "uma história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas, um mar infinito de sofrimento e de lágrimas." (p.372)

O Evangelho Segundo Jesus Cristo apresenta, pois o sofrimento como um desejo de Deus, e ironiza esse Deus, assim como o uso que faz de suas criaturas para satisfazer seus fins, manejando-as como bonecos, tirando-lhes a liberdade, ligando-as a um destino inevitável: "é preciso ser-se Deus para se gostar tanto de sangue."

O desfecho narrativo deixa Jesus Cristo sem condições para discordar do pai, e acabando por concordar com o contrato que Deus lhe propõe: "faça-se então em mim segundo a tua palavra." (p.377) Esta manipulação define ironicamente a vida de pecado e medo que Deus impõe a suas criaturas para melhor controlá-las: "o pecado é por assim dizer, tão inseparável do homem quanto o homem se tornou inseparável do pecado." (p.376)

Mais adiante,

“Deus não quis, a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão, mas não é verdade que o medo seja uma arma minha, não me lembro de ter sido eu quem inventou o pecado e o seu castigo, e o medo que neles há sempre, Cala-te, interrompeu Deus, impaciente, o pecado e o Diabo são os dois nomes duma mesma coisa, Que coisa, perguntou Jesus, A ausência de mim [...].” (p.386)

Não foi, portanto o diabo que inventou o medo, o pecado e o castigo, mas sim Deus, e o Diabo apenas aproveita desfruta das conseqüências da ação divina.

Mas e o futuro....

“O que quero que me digas é como viverão os homens que depois de mim vierem, Referes-te aos que te seguirem, Sim, se serão mais felizes, o que se chama felizes, não direi, mas terão a esperança duma felicidade lá no céu onde eu eternamente vivo, portanto a esperança de viverem eternamente comigo, Nada mais, Parece-te pouco, viver com deus, Pouco, muito ou tudo, só se virá a saber depois do juízo final, quando julgares os homens pelo bem e mal que tiverem feito, por enquanto vives sozinho no céu [...].” (p. 379)

Aqui entramos noutro ponto importante: o poder de Deus exigindo o sacrifício de seu filho e de toda a humanidade:

"Morreram outros tantos, se não mais, E tudo isso, em nome nosso, Irão para a guerra gritando Deus o quer, e devem ter morrido dizendo Deus o quis, Seria uma bonita maneira de acabar, Novamente não valeu a pena o sacrifício, A alma, meu filho, para salvar-se precisa do sacrifício do corpo.” (p.389)

Quando o encontro com Deus e o Diabo termina, Jesus descobre que já se tinham passado quarenta dias. Temos, aqui, outro momento paródico, em relação aos Evangelhos canônicos, mas com uma diferença: no caso dos Evangelhos, a estada de Jesus foi num deserto, lugar árido e seco, que não produz nada, sítio de

retiro para os profetas na história do povo de Deus; no caso do evangelho de Saramago, os quarenta dias passaram-se no mar, símbolo de fertilidade, de riqueza, onde se colhe o peixe, alimento dos homens.

Além disto, as duas situações geram resultados opostos: no deserto, Jesus sai fortalecido para a sua missão, sai vivificado, iluminado, senhor de seu próprio destino; no mar, Jesus sai enfraquecido pelo contrato que fez com Deus, porque perdeu sua liberdade, tem já o seu destino traçado, não é o senhor e único responsável por seu destino. Notamos, aqui, o fatalismo, sem esperança de quem não tem nada a esperar, de quem não acredita na bondade de Deus e no seu poder sobre o mal, que recusa, mas aceita, porque desejou criar o homem com liberdade de escolha, ou seja, dotado de livre arbítrio.

Por fim, chegamos no que nos parece o ponto central deste capítulo que é o diálogo irônico e revelador de verdades ocultas e reprimidas, diálogo este de índole socrática, que o narrador é o primeiro a reconhecer: "Ora, se Jesus, que tão bem encaminhado vinha na ordem e na seqüência do interrogatório, como se na cartilha socrática tivesse aprendido as artes da maiêutica analítica [...]." (p.231)

Segundo Bakhtin, o diálogo socrático;

"Medra em base carnavalesco - popular e é profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobretudo no estágio oral de seu desenvolvimento. [...] O gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica." (2002, p. 94)

No diálogo socrático, sabe-se, a troca de idéias é eminentemente oral, o mestre-interpelador interage ativamente com seu discípulo por meio de perguntas

curtas e sagazes que têm por objetivo despertar a consciência, o saber escondido. No romance, encontramos várias cenas em que tal técnica é recuperada e nestas cenas vemos Jesus ora no papel de mestre, ora no de discípulo.

Jesus está no Templo de Jerusalém e um escriba responde a questões sobre a Lei. Quando a conversa parece terminar e o escriba aparentemente sai vencedor, Jesus questiona: “O que quero saber é sobre a culpa, Falas de uma culpa tua, Falo de culpa geral, mas também da culpa que eu tenha mesmo não tendo pecado directamente. Explica-te melhor [...]” (p. 211) E o escriba, tomado pelo espanto ao perceber que o jovem sabia tanto sobre as Escrituras e discorria sobre elas com tanta fluência, baixa sua presunção, e descobre, **dentro de si**, a verdade avassaladora: “A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai, Esse lobo de que falas já comeu o meu pai, Então, só falta que te devore a ti, E tu, na tua vida, foste comido ou devorado, Não apenas comido e devorado, mas vomitado.” (p. 213)

Outro exemplo é uma conversa que Jesus trava com o Pastor no seu primeiro dia de trabalho. Quando percebe que este não cumpre suas obrigações para com Deus, tais como dar bênção e graças ao Senhor, Jesus inicia a disputa “[...] com a autoridade de um mestre de sinagoga.” (p.233) Mas, pouco a pouco, descobre outra face da verdade, à medida que as palavras do Pastor vão ecoando dentro dele “Não tenho Deus, sou como uma de minhas ovelhas, Ao menos dão filhos para os altares do Senhor, E eu digo-te que como lobos uivariam essas mães se o soubessem.” (p.233) Algum tempo depois, novo combate, nova defesa, mais um duro aprendizado diante do claro raciocínio de Pastor, desta vez a respeito do sexo:

“[...] tu adoras o teu Deus não é os pés que levantas para ele, mas as, e, contudo podias levantar qualquer parte do corpo, até o que tens entre as pernas, se não és um eunuco. Jesus corou violentamente, a vergonha é uma espécie de susto sufocaram-no, Não ofendas o Deus que não conheces, exclamou por fim, e Pastor, acto contínuo, Quem criou teu corpo, Deus foi quem me criou, tal como tudo que tem, Sim, Há alguma parte do teu corpo que tenha sido criada pelo Diabo, Não, não, o corpo é uma obra de Deus, Então

[...], Se Deus poderá rejeitar como obra não sua o que levas entre as pernas, diz sim ou não, Não pode, antes quis, Pastor, agora num tom de falsa naturalidade, voltou a falar, 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 um eunuco. a compreensão atingiu o rapaz com a força de um murro. Porém, pior que tudo foi a vertigem de uma horrível voluptuosidade que do afogamento da vergonha e da repugnância num rápido instante emergiu e prevaleceu.” (p. 236-237)

E assim, chegando à conclusão de nosso raciocínio, retomamos a conversa entre Jesus e Deus na barca. Nela, o discípulo vai pouco a pouco desistindo da sua própria verdade, e reconhecendo ironicamente dentro de si o que já estava latente: a duríssima realidade de seu destino e de todos os homens a da morte, mas sabendo que o "mestre" elege a ignorância como uma obrigação imposta, uma missão sagrada. O Deus saramaguiano conhece o poder, o único possível: o medo “Não tens medo, Não, Tê-lo-ás, descansa, o medo chega sempre, até a um filho de Deus.” (p.366)

3. 4 DIVINA TRINDADE

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Jesus é apresentado como um simples homem, dominado por "Deus", que insiste em chamá-lo de filho, embora seja fruto de uma relação normal entre um homem e uma mulher. Assim desaparece a trindade, mas permanece a figura do pai. Um "pai" que quer governar o mundo, que tem um poder que não lhe basta, que não conhece algumas coisas, ou melhor, que se permite desconhecer certas coisas, e que por isso não é o ser absoluto em que acreditamos, mas apenas um mero habitante do céu como os outros. E o poder que Deus não tem, mas deseja, ele não pode alcançar sozinho, precisando para isso da ajuda do homem.

"[...] o homem é pau para toda a colher, desde que nasce até que morre está sempre disposto a obedecer, mandam-no para ali, e ele vai, dizem-lhe que pare, e ele pára, ordenar-lhe que volte para trás, e ele recua, o homem, tanto na paz como na guerra, falando em termos gerais, é a melhor coisa que podia ter sucedido aos deuses, E o pau de que eu fui feito, sendo homem, para que colher vai servir, sendo teu filho, Serás a colher que eu mergulharei na humanidade para a retirar cheia dos homens que acreditarão no deus novo em que me vou tornar, Cheia de homens, para os devorares [...]" (p.372)

Assim, Jesus compreende, "[...] agora por que está aqui o Diabo, se a tua autoridade vier a alargar-se a mais gente e a mais países, também o poder dele sobre os homens se alargará, pois os teus limites são os limites dele, nem um passo mais, nem um passo menos, Tens toda a razão meu filho." (p.371) E em lugar da Trindade surge o dualismo entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo, ambos com os mesmos poderes e desejos, colocados em pé de igualdade, porque não se pode conceber o bem absoluto, nem o pecado original, sem o mal. Ambos são realidades naturais, por isso o bem absoluto não pode existir. Deus também tem defeitos: egoísmo, cinismo, manipulação dos homens. E o Diabo também aparece com algumas virtudes, entre as quais certa honestidade, sinceridade e respeito pelas

fraquezas humanas.

As semelhanças entre um e outro residem no interesse mútuo pela expansão do poder de Deus, pois assim o do Diabo também amplia sua influência e poder, já que toda religião tem o seu inferno. Tal dualismo é justificado pela constatação da imperfeição do mundo e da maldade dos homens, que não podem ter sido criados por um Deus só de amor.

O mal é fruto do bem, e o bem é fruto do mal. Como filho de Deus e do Diabo, Jesus Cristo é, ambíguo, humano e, ironicamente, divino e diabólico ao mesmo tempo.

Portanto, a Divina Trindade se transforma num dueto dualístico, uma vez que o Espírito Santo e o poder de sua graça não chegam a ser mencionados no evangelho de Saramago.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

“Vai-se mais longe e aplica-se o predicado bom ou mau já não ao motivo isolado, mas a todo caráter de uma pessoa, a partir do qual sai o motivo tal como a planta brota da terra.

Assim, se torna o homem responsável, sucessivamente, pelos seus resultados, depois pelas suas ações, depois pelos seus motivos e, enfim, pelo seu caráter.”

NIETZSCHE

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de Saramago, suscitou o questionamento necessário para o início desta pesquisa. Ao longo do texto, o narrador apresenta informações a respeito da vida de Jesus, valendo-se dos caminhos tradicionais. Subverte-os, mistura-os, fazendo um jogo de cumplicidade/distância, envolvimento/ironia que permeia a fala do narrador. Assim temos a paródia que reflete criticamente sobre a composição, copia e repete a fonte, ao mesmo tempo que transgredir e discorda, pois toda a paródia " é abertamente híbrida e de voz dupla." (HUTCHEON, p.41)

"Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arqui-conhecida, mas ao narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa, tanto no que toca ao passado como no que no futuro há-de tocar, ser-se anunciado por um anjo do céu ou por um anjo do inferno, as diferenças não são apenas de forma, são de essência e conteúdo, é verdade que quem fez uns anjos fez os outros, mas depois emendou a mão." (p. 127)

Assim, nas citações bíblicas também se notam matizes que vão da repetição literal à paródia:

"Mais de uma vez, Maria de Magdala quis voltar àquela curiosidade de saber da vida do amado, 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 mel e bebo o meu vinho com o meu leite, e, tendo-o dito tão apaixonadamente, logo passava da recitação do versículo ao acto poético, **em verdade, em verdade te digo, querido Jesus, assim não se pode conversar.**" (p. 286)

Vemos então que este romance dialoga e preenche lacunas mitológicas; todos os personagens são duplos destronantes de seus homônimos bíblicos. A Maria ficcional concebe Jesus, porque é casada com José e tem relações sexuais como todo casal. O Jesus ficcional foi parido na dor e “nasceu, como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso de suas mucosidades e sofrendo em silêncio e cresceu como qualquer criança.” (p. 83)

A obra de Saramago nos faz refletir, irônica e carinhosamente, sobre a verdade e a ficção, “sobre os seres irreais que somos, perdidos nas entrelinhas das palavras que nos nomeiam, nos rotulam, nos dizem sem dizer, nos transformam em fantasmáticas mentiras verídicas” (SEGOLIN, 1999, p.275), e ainda, buscando luz nos desvão escuros dos evangelhos.

Como evangelista, Saramago apresenta a figura de seu protagonista como duvidosa em relação a sua identidade e cético quanto a sua missão. Então, percebemos que Saramago não se propõe apenas a contar/recontar a história do nascimento, vida, paixão e morte de Jesus Cristo, e sim tecer um texto polifônico, feito do encontro/desencontro de fragmentos textuais recolhidos da Bíblia, tanto dos evangelhos canônicos, quanto dos evangelhos apócrifos.

Assim, o Jesus Cristo saramaguiano é apresentado como um adolescente “comum”, com dificuldades em aceitar sua condição de filho de Deus, e que conhece o amor carnal com Maria de Madalena.

"Não tenha medo, disse Maria de Magdala. [...] deita-te, eu volto já. [...] e Maria de Magdala apareceu, nua. Nu estava também Jesus, como ela o deixara [...] Maria parou ao lado da cama [...] e disse, És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos. Hesitando, Jesus abriu-os [...] soube o que em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo uma taça arredondada [...] quando Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos [...] as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo [...] então sentiu que uma parte do seu corpo, essa, se sumira no corpo dela, que um anel de fogo o rodeava, indo e vindo, que um estremecimento o sacudia por dentro, como um peixe agitando-se." (SARAMAGO, p. 282-3)

Dessa forma, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* mostra a fragilidade emocional do ser humano, como contraponto e compensação para a ambição e poder divino. Temos, portanto, a paródia do discurso bíblico, que cria uma nova visão, ambígua do homem e da divindade, que se exprime na caracterização das personagens, fundindo o sagrado e o profano, e integrando os opostos: Deus/Diabo, verdade/mentira. Estas oposições não são excludentes, estão aquém da identidade e da oposição, são somatórias, sem contornos definidos: “É um anjo, ou um demónio, É alguém que eu conheço, Mas diz-me, é anjo, é demónio, Já to disse, para Deus não há frente nem costas, passa bem.” (SARAMAGO, p.264)

Essa fusão divino-demoníaca fica mais explícita ainda quando:

“Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és [...]” (p. 392-393)

Assim, o Diabo aparece como o Anjo/Pastor, e Deus, por sua vez, como a contraparte benéfica do Demônio no plano celestial.

Ressalta-se que o Deus saramaguiano também é apresentado como ambíguo, pois concede o livre-arbítrio com *cartas marcadas*, deixando, assim, que a humanidade acredite que caminha segundo sua própria vontade, mas até esse sentimento de liberdade é criado por Ele. Exemplificamos tal afirmação com Jesus tentando enganar seu pai Divino para frustrar os planos de Deus e poupar maiores sofrimentos para humanidade, sofrimentos advindos da ambição desmedida do Criador:

"Que ajudeis a minha morte a poupar as vidas dos que hão de vir, Não podes ir contra a vontade de Deus, Não, mas o meu dever é tentar, Tu estás salvo porque és filho de Deus, mas nós perderemos a nossa alma, Não, se decidirdes obedecer-me, é ainda a Deus que

estareis obedecendo. [...] O filho de Deus deverá morrer na cruz para que assim se cumpra a vontade do Pai [...] Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus [...]." (SARA MAGO, p. 436).

Jesus acredita que ao ser condenado como rei dos judeus, ao invés de como filho de Deus, evitará as atrocidades e desgraças; mas Deus é único:

"O único Deus sou eu, eu sou o Senhor [...] Morrerão milhares. Centenas de Milhares. Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e roncões de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles reclinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isso será por minha culpa." (SARA MAGO, 2002, p. 391)

Assim ao humanizar o Divino no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, somos conduzidos a conjeturas a respeito de nossas crenças e verdades absolutas. Ou como esclarecedoramente afirma Fernando Segolin (1999).

"O Homem é mortal, mas aspira à imortalidade; está sujeito ao tempo, mas aspira à eternidade; é criatura, mas aspira a ser criador. A tragédia humana reside exatamente na consciência que temos dessa nossa fragilidade intervalar, mas, por outro lado, é nessa consciência que se assentam contraditoriamente nossa força e nossa humanidade: ser *humano* é capaz de pensar-se homem entre um Deus e um Demônio igualmente pensados e concebidos pelo próprio Homem, e nos quais projeta a completude e interireza que não tem, assim como suas fragilidades, desequilíbrios, contradições e culpas. Ou seja, seres complexos, divinumanos, cabe a nós, seres humanos, buscar um centro luminoso e equilibrado nesse emaranhado, um centro nirvânico onde todas as forças e energias se integrariam e se anulariam apaziguadoramente. É exatamente esse centro que o herói de Saramago, como o escolhido e o iniciado que é, deve buscar no espaço labiríntico do mundo e de sua humanidade." (SEGOLIN, p. 280)

Então, se Jesus cumprir bem o papel que lhe foi reservado, Deus sabe que passará "de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega [...]"

serás a colher que eu mergulharei na humanidade para a retirar cheia dos homens que acreditaram no deus novo em que me vou tornar.” (p. 370-372)

Temos então, um Deus ambicioso, que não hesita em sacrificar seu próprio filho para poder expandir o culto a sua pessoa.

Jesus é preso e condenado a morrer na cruz como inimigo de Roma. No momento pré-agônico, porém, abre-se o céu por cima de sua cabeça e Deus aparece e proclama para toda a humanidade: “Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência.” (p.444) Ferido e quase morrendo, contudo, Jesus Cristo replica, acentuando o tom de ironia que perpassa todo o *Evangelho*: “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (Ibidem.).

Ao termino da leitura do romance, sabe-se que Jesus, filho de José e Maria, se apropriou de suas escolhas e se humanizou.

Como se nota ao longo de toda a análise que fizemos, a leitura de uma obra literária não se esgota. As considerações desenvolvidas neste trabalho abriram os horizontes para novas possibilidades de análise. Espera-se que estas reflexões que esboçamos contribuam para o enriquecimento e ampliação da fortuna crítica relativa a nosso objeto, bem como em geral, a toda obra saramaguiana.

CAPÍTULO V
BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA:

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Humanidade, Paixão e Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da Poética de Dostoévski** – Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1997.

_____. **Questões de Literatura e de Estética** a teoria do romance. Trad. A.F. Bernardine e outros. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **Mitologias**. Trad. Buongemino e P. Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BASTAZIN, Vera. **A personagem em Saramago: Poética e Mito**. 1994. Tese de Doutorado - PUC-SP, São Paulo.

_____. **Mitologias**. Trad. Buongemino e P. Souza. São Paulo. 1996.

BURKE, Kenneth. **Language as symbolic action**. Berkeley: University of California Press, 1967.

BRAIT, Beth. **Vozes: a co-participação discursiva**. Porto Alegre. Anais... do V Encontro Nacional da Anpoll, Porto Alegre. Vol. 5, 1991, p.32-38.

_____. **Ironia em Perspectiva Polifônica**. São Paulo: Unicamp, 1996.

BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 1993.

BLOOM, H. **Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias**. Trad. Alípio Correa de Franca Neto, Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do Mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CARPEAUX, Otto M. **História da literatura ocidental**. São Paulo: O cruzeiro, 1959.

CLARK K. & HOLQUIST M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COELHO, Jacinto do Prado. **Originalidade da literatura portuguesa**. Lisboa: ICALP - Coleção Biblioteca Breve – V.1, 1992.

COLAS, Michel Mathieu. Récit et vérité. In: **Poétique**, Madrid, n. 80, p. 387-403, nov. 1989.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **O Super-Homem de massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **O Sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

FERRAZ, S. **A ironia romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1987.

_____. **O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago**. Brasília: UnB, 1998.

FLORES, Maria da Conceição. A transgressão iniciática de Jesus segundo José Saramago. In: **Boletim do CESP**, V. 19, n.24, jan/jun. 1999.

HALSALL, Albert W. Le roman historique-didactique, In: **Poétique**, Madrid, n. 57, 1984, ... Lisboa: Estampa, 1988.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Ensinaamentos das formas de arte no século XX. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa, ed. 70, 1989.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KÜMMELL, Werner Georg. **Síntese Teológica do novo Testamento**. São Paulo: Hucitec, 2000.

LINK, L. **O Diabo: a máscara sem rosto**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOPONDO, L. (org.). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas/FFLHCH/USP, 1998. p.111-130.

MIELIETINSKI, E.M. **A Poética do Mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

MUECKE, D.D. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva. ed. 2, 1995.

OLIVEIRA, M. Helena. **Apócrifos: Os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercuryo, vol. 1 e 2, 1992.

PLATÃO. **A República**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia, 1965.

PINEL. **A trajetória dos heróis**. São Paulo: Cultrix, 1997.

SANT'ANNA, Affonso R. **Paródias, paráfrases & Cia**. São Paulo: Ática, 1988.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e Representação da realidade no romance português contemporâneo**. 1975. Tese de Livre-docência, FFLCH da USP, São Paulo.

SARAMAGO, J. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEGOLIN, F. **O Evangelho às avessas de Saramago** ou o divino demasiado humano ou o Deus que não sabe o que faz. CADERNOS CESPUC DE PESQUISA. José Saramago: um nobel para as literaturas de língua portuguesa. Belo Horizonte: CESPUC, 1999.

TÁVORA, Artur. **Comunicação é mito**. São Paulo: Cultrix, 1997.

TYNIANOV, Júri. Da evolução literária. In: **Teoria da Literatura** (Formalistas Russos). Porto Alegre: Globo, 1971.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OBS. Os textos bíblicos utilizados como referenciais para esta pesquisa foram:

BÍBLIA SAGRADA, São Paulo: Paulinas, 1991.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)