

VANESSA NEVES RIAMBAU PINHEIRO

**O TRÁGICO E O DEMONÍACO EM O EVANGELHO
SEGUNDO JESUS CRISTO, DE SARAMAGO**

**PORTO ALEGRE
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: MESTRADO
LINHA DE PESQUISA: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E
LUSO-AFRICANAS**

**O TRÁGICO E O DEMONÍACO EM O EVANGELHO
SEGUNDO JESUS CRISTO, DE SARAMAGO**

VANESSA NEVES RIAMBAU PINHEIRO

**ORIENTADOR(A): PROF(a). DR(a). ANA LÚCIA LIBERATO
TETTAMANZY**

Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2007**

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Clementino e Regina, por sempre terem compreendido a importância desta conquista em minha vida e por, desde muito cedo, terem me dado o incentivo necessário para buscar melhorar tanto pessoal quanto profissionalmente.

Toda arte é ao mesmo tempo aparência e símbolo.

*Os que penetram abaixo dessa aparência o fazem por sua conta e risco.
Os que decifram o símbolo também o fazem por sua conta e risco. A arte
reflete o espectador, não a vida.*

*A diversidade de opiniões acerca de uma obra de arte evidencia que
essa obra é nova, complexa e vital.*

Quando a crítica discorda, o artista está de acordo consigo mesmo.

Oscar Wilde

RESUMO

Este estudo realiza uma análise de **O Evangelho segundo Jesus Cristo**, de José Saramago, partindo do pressuposto de que a obra recupera circunstâncias presentes no trágico grego, lhe oferecendo nova roupagem. Avaliamos, através deste estudo, que determinados fatores pertinentes à época grega, tais como a culpa e a inevitável submissão a um destino inexorável, permanecem intactos. Porém, como as tragédias gregas não mais existem, algumas mudanças no *modus tragicus* surgiram, tais como as forças que pesam sobre o herói e a sua atual disposição: o protagonista revela-se agora hesitante e questionador, e seu desfecho não é mais prenunciado pela *moira* implacável, e sim diretamente causado pela ação de um tirano. Para chegarmos a essas conclusões, realizamos um percurso que se iniciou na Grécia antiga, com o estudo de Aristóteles, até chegarmos aos pensadores contemporâneos, tais como Peter Szondi e George Steiner. A partir dessa pesquisa sobre o trágico, percebemos que a obra estudada encaixa-se no modo de ficção trágica formulado pelo crítico canadense Northrop Frye. Não obstante, consideramos que a narrativa recupera imagens, tais como a cruz, o deserto e o nevoeiro, que aparecem como indícios deste mundo obscuro, chamado por Frye de demoníaco. Cabe ressaltar que o mundo demoníaco é considerado pelo crítico como um modo de representação da ficção trágica. Frye em a **Anatomia da crítica** propõe quatro tipos de crítica, complementares entre si: histórica, ética, arquetípica e retórica. Em nosso estudo, nos embasamos principalmente nos conceitos formulados a partir da crítica histórica e da arquetípica. A primeira analisa os modos de ficção e mostra de que forma ocorre a ficção que se pretende trágica, e a última, por sua vez, privilegia os mitos e as imagens suscitadas a partir deles. Assim, pudemos nos apropriar dessas definições trabalhadas pelo teórico para embasar nossa hipótese, ou seja, para podermos verificar a tragicidade existente em **O Evangelho segundo Jesus Cristo**.

Palavras-chave:

trágico – imagens – demoníaco

ABSTRACT

This study undertakes an analysis of **The Gospel According to Jesus Christ**, by José Saramago based on the assumptions that the work recovers elements present in Greek tragedy, giving it new treatment. We consider, through this study, that certain factors pertaining to the Greek context, such as guilt and an inevitable submission to an inexorable destiny, remain intact. However, as Greek tragedies no longer exist, some changes in the *modus tragicus* appeared, such as forces that weigh upon the hero and his current disposition: the protagonist now discloses himself as hesitating and inquisitive and his ending is not dictated by the implacable *moira*. Instead, it is directly caused by the action of a tyrant. In order to bring off such conclusions we traced a path that started back in Ancient Greece, with the study of Aristotle, and came up to contemporary thinkers such as Peter Szondi and George Steiner. Based on this research on the tragedy, we come to understand that the novel in question fits the mode of tragic fiction formulated by the Canadian critic Northrop Frye. Moreover, the narrative recovers images, such as the cross, the desert and the fog, that appear as indications of the obscure world called demoniac by Frye. It is important to highlight that the demoniac world is considered by the critic as a mode of representation in tragic fiction. In his **Anatomy of Criticism**, Frye proposes four types of criticism that complement one another: historical, ethical, archetypal and rhetoric. Our study is chiefly based on the concepts formulated in historical and archetypal criticism. The former analyses the modes of fiction and shows how the allegedly tragic fiction works. The latter focuses on the myths and images occasioned by them. Thus, we were able to make use of the definitions worked out by the theoretician to embed our hypothesis, that is, to verify the tragicity present in **The Gospel According to Jesus Christ**.

Key-words:

Tragic – Images - Demoniac

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 SARAMAGO, LUSO CONTEMPORÂNEO.....	14
2 O EXPIRAR DA TRAGÉDIA.....	20
2.1 A evolução do trágico – aspectos teóricos.....	25
2.2 O trágico moderno na ficção.....	29
2.3 Os arquétipos demoníacos de Frye.....	31
3 IMAGENS DEMONÍACAS EM O EVANGELHO	38
3.1 Inversões de arquétipos: o Diabo e Deus.....	52
3.2 A mãe omissa e a prostituta benevolente.....	64
4 TRAJETÓRIA DO PREDESTINADO.....	71
4.1 Herança maldita: de filho do carpinteiro a filho de Deus.....	71
4.2 O dilema ético do herói.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
OBRAS CONSULTADAS.....	90

INTRODUÇÃO

Uma dissertação sobre uma obra polêmica do também polêmico e premiado autor português José Saramago constitui-se, por si só, num desafio. Mas há ainda outro, o maior deles: escapar da trivialidade. Afinal, faz já parte do senso comum que o narrador de suas obras - categoria esta renegada pelo próprio autor – é irônico, astuto, não-confiável¹, despreocupado com pontuação e simpatizante do cidadão comum.

Sobre o autor, sabe-se de suas convicções políticas, de seu não menos convicto ateísmo, de sua capacidade argumentativa e discursiva. O livro que se pretende analisar é tão ou mais conhecido: publicado em 1991, **O Evangelho segundo Jesus Cristo** já foi dissecado pela crítica de todo o mundo e questionado até mesmo pelo governo e pela Igreja. Saramago foi inclusive proibido pelo governo português de concorrer ao Prêmio Europeu por anos e só não foi excomungado porque nunca foi cristão. Aversa à questão religiosa, a crítica esclarecida é unânime em atribuir ao livro o status de obra-prima do autor. Críticos afamados como Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Leyla Perrone-Moisés e Eduardo Lourenço já se manifestaram a respeito dele. Então por que retomar o assunto?

Argumentos não faltam. O primeiro é que tencionar escrever a respeito de Saramago pressupõe, ao menos, um pouco de coragem. Mas existem outros mais relevantes: obras assim, com múltiplas significações, nos incitam a investigar. Afinal, não se pode esquecer, por exemplo, que há cem anos ninguém duvidaria de que Capitu havia realmente traído

¹ Conforme terminologia desenvolvida por RICOEUR, Paul *In* Mundo do texto, mundo do leitor. **Tempo e narrativa**: tomo 3. São Paulo: Papyrus, 1997.

Bentinho, assim como atualmente não se assegura mais nada a respeito disso. Saramago também permite ressignificações.

O propósito dessa dissertação é analisar **O Evangelho segundo Jesus Cristo**² a partir dos conceitos cunhados pelo crítico canadense Northrop Frye em **Anatomia da Crítica**. Procuraremos mostrar, assim, que, em **O Evangelho**, a narrativa se vale do modo de ficção trágica e de suas imagens de arquétipos demoníacos (principalmente) e apocalípticos. A obra constitui-se, assim, de resíduos do trágico. Para tanto nos parece válido referir algumas observações preliminares sobre a obra principal do teórico com o qual iremos trabalhar e, da mesma forma, sobre a disseminação do trágico através dos tempos.

Frye acredita que determinados símbolos e arquétipos são recorrentes em toda a literatura e determinam o modo de ficção na qual o autor se expressa, podendo ser trágico, cômico e temático. Percebe também fases literárias em que os símbolos se manifestam como signo e motivo, imagem, arquétipo e mônade. Propõe ainda uma crítica arquetípica, em que identifica imagens apocalípticas, demoníacas e analógicas. A nós interessa particularmente as duas primeiras a serem mencionadas:

Primeiro, há o mito não deslocado, que geralmente se preocupa com deuses e demônios, e que toma a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos identificam-se amiúde com os céus e os infernos existenciais das religiões contemporâneas de tal literatura. Chamamos a essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca (FRYE, 1973, p.141-2).

O teórico acredita que há dois mundos existentes na representação arquetípica demoníaca: o divino e o humano. Frye distingue o mundo humano sinistro como oscilante entre dois pólos: de um lado, o chefe tirânico e impiedoso e, de outro, a vítima sacrificial, que tem que ser morta para fortalecer os outros (1973, p.149). Tendo como norteador este enfoque, poderemos vislumbrar a oscilante situação em que o herói se encontra, e as personificações demoníacas constatadas pelo autor.

Ainda segundo Frye (1973, p.39-40), há cinco modos de ficção trágica: o primeiro, quando o herói encontra-se em condição superior aos outros em condição, configurando uma situação mítica; no segundo, quando o herói supera os homens pelo próprio meio, típico de situações romanescas; o terceiro, quando o herói é um líder nato, que configuraria uma tragédia de grau imitativo elevado; o quarto modo é quando o herói é igual aos seus

² A partir daqui, a obra **O Evangelho segundo Jesus Cristo** será referida somente como **O Evangelho**. Todas as citações do livro referir-se-ão à 34ª reimpressão, publicada pela Companhia das Letras de São Paulo, 2003.

semelhantes, e, por fim, quando se mostra inferior aos outros, condição peculiar da comédia. Acreditamos que Jesus Cristo possa ser enquadrado em duas formas: como herói que torna-se mito, por ser superior aos outros por sua condição de filho de Deus, e também como um homem que destaca-se por sua capacidade de arguição e liderança, personificando um perfeito herói trágico.

De outra forma, repensar um conceito cunhado há séculos antes de Cristo como o trágico e aplicá-lo hoje, guardadas suas devidas modificações, constitui-se em um outro desafio. Sabe-se que o trágico surgiu juntamente com a tragédia grega, no século V aC, em Atenas. Em um momento em que a religião olímpica predominava e que os deuses eram muitos, a tragédia apareceu como consequência dos cultos oferecidos a Dioniso. Nesses rituais, sátiros entoavam cantos ditirâmbicos em homenagem ao deus, visto originalmente como o deus da natureza, do vinho e do exagero. A tragédia propõe um limite aos humanos. E quem dá esse limite é outro importante deus olímpico, o sereno e equilibrado Apolo. Depois de Zeus, que durante a época homérica foi o mais invocado, Apolo, a partir da tragédia, adquire esse status.

O gênero começou oficialmente com Ésquilo, mostrando uma aporia entre a vontade humana e a divina, baseada na maioria das vezes em uma maldição hereditária do herói trágico que culminaria em sua destruição. A tragédia propunha-se a contar mitos conhecidos pelo povo grego e salientar aspectos ou mesmo preencher lacunas a fim de repensar ou justificar o próprio mito. A tragédia aconteceu, portanto, como resultado de um momento da vida cultural grega em que a mitificação, por si só, já não bastava para explicar a forma como os gregos viam o mundo. Sua origem assinala uma amplitude reflexiva por parte do sujeito, que inicia um questionamento acerca do mundo e posteriormente, como veremos mais adiante, da sociedade que o cerca.

A tragédia, no entanto, se extinguiu ainda no século V aC. O que permaneceu e transpassou os séculos foi o sentimento trágico, embora tenha mudado sua concepção original. Na Atenas inquieta a partir da influência sofística, desestabilizada pelos trinta penosos anos de guerra com Esparta e invadida pelos romanos, não havia mais espaço para o repercutir do gênero. Se ainda houvesse, o advento da religião cristã não permitiria. Afinal, as culpas trágicas, inocentes e hereditárias, virariam pecados de fundo moral, e o destino (*moira*) não mais seria determinante, visto que o Deus cristão, diferentemente do Zeus olímpico, teria dado ao ser humano total autonomia e livre-arbítrio e haveria de recompensá-lo por sua obediência.

O fato de um criminoso ser punido [na tragédia antiga], apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra concedida à liberdade (SZONDI, 2004, p.29).

Se as inquietações manifestadas pelos sofistas e discriminadas pelo último tragediógrafo por nós conhecido, Eurípides, iniciaram o que seria o fim da Tragédia como gênero, nem por isso se podem ignorar seus rastros. Sabe-se que a manifestação do trágico não é mais a sugerida por Aristóteles: não se representa mais necessariamente pela imitação da ação de um caráter elevado, constituída pelos meios (elocução e melopéia), pelo modo (espetáculo cênico) e objetos (mito, caráter e pensamento). Também admite ausência de prólogo, episódio, êxodo, coral. Afinal, quando Aristóteles escreve sua **Poética**, ele pressupõe uma teorização da tragédia, e não do trágico. Concordamos com as palavras de Mulinacci:

Está, então, bastante óbvio que não me refiro à tragédia como gênero poético codificado pela greicidade clássica (...), mas, sim, genericamente, como modalidade de apreensão artística do espírito trágico e cuja herança temática sobrevive, pois, apesar de sua mudança formal (2004, p.162).

Assim, a consciência de que a tragédia originou o trágico e disseminou seu conceito não significa que o vejamos como um prolongamento daquela. No entanto, o cerne do trágico permanece. O trágico ainda é composto essencialmente pela peripécia do herói, isto é, como escreveu Aristóteles, por uma “viravolta das ações em sentido contrário” (1996, p.40), que culmina na desgraça do herói. Os ditos elementos constitutivos - peripécia, reconhecimento e patético - permanecem envolvendo a maioria das tramas, como se comprovará a seguir.

Se pensarmos no mundo trágico descrito por Zuzuki (2001, p.41) como “o mundo da queda”, o qual traduz “uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo” (VERNANT, 1999, p.88) e que significa “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para um abismo de desgraça ineludível” (LESKY, 2003, p.33), vislumbramos um trágico ainda passível de manifestação. O que muda, então, do conceito trágico tal qual como foi concebido à sua origem para sua formulação atual?

Em princípio, como já foi dito, muda-se a sua forma de representação. Não mais aparece como constituinte da tragédia, nem mesmo necessariamente do teatro. Muda também sua motivação: não é mais pelo bem da *pólis*, ou para reforçar as autoridades divinas e/ou estatais que o conflito trágico se instaura. O senso do coletivo, indispensável na tragédia antiga, perde espaço para a subjetividade. O *homo tragicus* adquire traços mais humanos, e

não se conforma com um destino que lhe é aleatoriamente imposto. A resignação cede ao senso crítico. O herói trágico moderno não é mais como Édipo, em sua luta incessante por não saber. Ele anseia descobrir sua origem, ter autonomia em seus atos e em seu futuro.

Percebe-se, portanto, a autonomia do herói, que não é arrastado para a perdição, mas vai ao encontro dela e com ela sofre embate, se necessário. “O drama grego é passivo, o moderno é ativo” (HAUSER, 1993, p.105).

Apesar das diferenças encontradas, o essencial do fenômeno trágico, descrito por Aristóteles em IV aC, permanece como embasamento: “o herói deve passar da felicidade à infelicidade” (ARISTÓTELES, 1996, p.40). Permanece também um confronto de duas ordens opostas, uma individual, do herói, outra coletiva, que pode ser representada pela vontade do Estado, de Deus, do destino. Há ainda uma predestinação trágica, pois o herói é, por assim dizer, um escolhido. O termo, aliás, parece apropriado para começarmos a situar o protagonista da trama, Jesus Cristo, escolhido para ser o representante de Deus na terra. Ele constitui o objeto principal a ser estudado nesta pesquisa, devidamente revisitado por Saramago.

No primeiro capítulo desta dissertação, falar-se-á do autor que inspira essa produção científica, isto é, de José Saramago. Pretende-se traçar um breve perfil acerca do escritor, evidenciando seu trajeto literário e algumas de suas peculiaridades narrativas.

No segundo capítulo introduzir-se-á a temática trágica, com apontamentos sobre o expirar da tragédia ática. Será, ainda, evidenciada a trajetória do trágico, tanto teórica quanto ficcionalmente: para realizar este percurso, será feito um levantamento da obra dos principais estudiosos do assunto, de sua concepção original até a forma como hoje é vista. Para tanto, o ponto de partida será o estudioso Aristóteles, e, a partir dele, chegar-se-á a filósofos alemães como Schiller, Schelling, Schopenhauer e Nietzsche, entre outros. Para viabilizar o prosseguimento desse estudo, serão relevantes os escritos de estudiosos da cultura grega, como Jean-Pierre Vernant, Albin Lesky, H. Kitto, Werner Jaeger, Dodds e, principalmente, de autores que vislumbraram remanescentes do trágico como Walter Benjamin, Peter Szondi e George Steiner.

Para melhor percorrer esse caminho insondável do trágico, também foi necessária uma vasta pesquisa: estudou-se algumas tragédias gregas, outras ditas tragédias modernas, como os textos de Racine, Sartre, Cocteau, Shakespeare e, mais recentemente, Chico Buarque. Acreditamos que a situação trágica não pode ser encarada com um fenômeno isolado, e analisar sua trajetória significa também o estudo de suas diversas manifestações na ficção.

Terminaremos esse capítulo explicitando de maneira mais detalhada os conceitos do teórico que estabelece o eixo principal de nossa pesquisa, o crítico canadense Northrop Frye. Falaremos acerca de seus modos de ficção e de representação arquetípica.

O terceiro capítulo deste estudo pretende analisar de que forma os levantamentos teóricos realizados adquirem ressonância na obra de Saramago. Pretende também observar porque **O Evangelho** pode ser considerada como uma obra que recria, em determinados aspectos, o modo trágico, e como ocorrem essas manifestações. Para tanto, estudaremos as imagens mais recorrentes na obra. Após, será feito um estudo mais detalhado acerca de dois personagens relevantes para o desenrolar da trama e o desfecho do herói: o pastor e Deus, desvelando de que forma esses arquétipos são invertidos pelo autor. No mesmo capítulo, analisaremos mais dois personagens peculiares: Maria e Maria de Magdala.

O último capítulo desta dissertação tem como objetivo caracterizar o personagem Jesus Cristo como efetivamente o arquétipo do herói trágico. Para tanto, será analisada sua trajetória e realizado um mapeamento de seus dilemas e inquietações. Procurar-se-á evidenciar o conflito ético do personagem, dividido entre obedecer a um Deus ao qual sempre devotou sua fé e procurar uma forma de viver como um homem comum, impedindo uma tarefa cujo desenrolar trará milhares de mortes, começando pela sua.

1 SARAMAGO, LUSO CONTEMPORÂNEO

Eu disse que vivemos para dizer quem somos, e disse-o com toda a seriedade do mundo, mas também é certo que talvez, afinal, isso não passe de uma tentativa de ocultar a impossibilidade de dizer quem somos e para que vivemos.

Saramago

Numa aldeia chamada Azinhaga, situada em Ribatejo, norte de Portugal, nasceu, em 16 de novembro de 1922, José de Sousa³. Ocorre que, em Azinhaga, as famílias eram conhecidas por suas alcunhas e, ao ser registrado, José de Sousa foi também registrado como Saramago. Isso aconteceu à revelia de seus familiares e só foi descoberto alguns anos mais tarde, quando José foi freqüentar a escola.

Saramago era de uma família muito pobre e teria desde cedo precisado trabalhar para sobreviver. De início foi serralheiro e, anos depois, foi jornalista e tradutor de francês. Casou-se duas vezes: a primeira com a pintora Ilda Reis. Atualmente mora na ilha de Lanzarote, arquipélago das Canárias, com a jornalista espanhola Pilar Del Rio, sua atual esposa.

O casamento com Ilda Reis rendeu-lhe Violante (seria o nome uma referência à célebre personagem shakespereana de **Noite de Reis?**), sua única filha, nascida em 1947. No mesmo ano, publica **Terra do Pecado**. Sua autocrítica acerca desta obra rendeu-lhe vinte anos sem publicações. Após algumas incursões em outros gêneros literários (poemas, crônicas, conto e teatro), em 1980 ele publica o livro que hoje é considerado realmente seu primeiro romance: **Levantado do Chão**. Nele, o autor narra a saga da família de camponeses Mau-Tempo. A obra assinala o início do seu inconfundível estilo, marcado pela falta de pontuações, pela oralidade do discurso, pelos trocadilhos e ironia.

Sobre suas influências literárias, escreve Eduardo Calbucci:

³ Maiores informações sobre a trajetória do autor podem ser obtidas no livro de CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

A base da literatura de José Saramago é o Neo-Realismo, que se difunde em Portugal a partir de 1938 (...). A partir da década de 60, autores como Vergílio Ferreira e José Cardoso Pires dão um impulso experimentalista ao Neo-Realismo, instaurado por Alves Redol, Fernando Namora e Miguel Torga. Surgem então inovações estruturais na prosa de ficção portuguesa. Essas inovações continuam na década de 70, com António Lobo Antunes, Lídia Jorge e Almeida Faria. Finalmente, no início dos anos 80, surgem os grandes romances de José Saramago. Influenciado, portanto, pelo Neo-Realismo (e também pelo Realismo-Naturalismo), mas buscando a todo tempo dar contornos peculiares ao seu texto, Saramago encontrou um estilo bastante pessoal na literatura atual (1999, p.13-14).

Percebemos que essa geração a que o autor se refere é a mesma a que Eduardo Lourenço cunhou como uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos. Sobre a literatura produzida a partir da geração de 1938, ainda diz-nos Lourenço:

O resultado é esta prevista-imprevista torrente de prosa nova, sem frio na alma, livre até da obsessão da liberdade, supremamente desenvolva, através da qual não se contesta isto ou aquilo apenas, mas um comportamento orgânico que sob nossos olhos se desarticula, a falsa sublimidade de uma Ética que era uma máscara e nessas páginas recentes nos aparece como o que é: puro caos de valores cobrindo a custo a nudez implacável dos ‘interesses criados’ e a desordem profunda da ordem sacrossanta (1994, p.260).

Sabemos também que Saramago conviveu com a forte ditadura salazarista e, contrariando os mais de quarenta anos de resignação portuguesa, ele é um crítico mordaz de seu tempo e da sociedade cristã e europeia. Sua obra seguinte, **Memorial do convento** (1982), assinala essas características de forma mais proeminente. Numa linguagem quase barroca e com o uso de metáforas geniais (como o deus “maneta” do padre Bartolomeu, e a mulher que “via os outros por dentro”), Saramago dismantela a história oficial da construção do convento de Mafra, dando ao rei D. João V um contorno cômico e mostrando uma evidente simpatia pelos menos favorecidos, a saber, os trabalhadores anônimos do convento, o padre sonhador Bartolomeu Lourenço e os ilustres protagonistas: Baltasar sete-sóis, ex-soldado, maneta como Deus o é, e Blimunda sete-luas, feiticeira.

Tais considerações são emblemáticas da subversão que Saramago empreende na concepção tradicional de história: quando o baixo se torna alto, sublime, o homem ganha em dignidade, grandeza e assume o plano principal da obra (GOMES, 1993, p.38).

Juntamente com o padre, o casal se empenha em dar forma ao sonho do religioso: construir uma máquina de voar, a passarola. Apesar do notável carisma que o religioso tem na trama, podemos perceber mesmo nele uma crítica do narrador ao cristianismo: o personagem

não convive com os outros padres e mesmo os critica; quando tem oportunidade, larga o ofício sacerdotal para dedicar-se ao seu sonho de voar.

Os demais sacerdotes que aparecem na trama desempenham papéis desprezíveis: Frei António de S. José incita o rei D. João a construir o convento de Mafra, caso a rainha engravidasse; e há ainda o “bom samaritano” que, vendo Blimunda cansada e maltrapilha, indica a ela uma cova, um lugar seguro onde ela pudesse passar a noite. Morre tentando violentá-la.

Contando o “que poderia ser” e não simplesmente “o que foi”, o escritor procura desvelar a realidade, mostrar aquilo que os manuais de história omitiram por fragilidade metodológica ou por intencional postura ideológica (GOMES, 1993, p.42).

Em **O ano da morte de Ricardo Reis** (1984), a crítica se torna mais política. Ao se apropriar do heterônimo mais alienado de Fernando Pessoa, Saramago parece nos cutucar e questionar: você também consegue fingir que nada acontece?

Realizando um percurso notável pela cidade de Lisboa e pela história de Portugal, o narrador nos envolve na recente passagem da história portuguesa – o ano da morte do escritor Fernando Pessoa, em plena ditadura salazarista. Mostra-nos um Ricardo Reis em crise, de volta do Brasil e buscando um novo rumo para sua vida em seu país de origem. Um personagem que é quase um anti-herói, sem atitudes nobres ou impulsos avassaladores: um homem de meia-idade que teme assumir um romance com uma jovem que o encanta e que engravida outra de quem não gosta. Inserido na atmosfera de repressão de Salazar, inicia a perceber qualquer coisa, mas não o suficiente. Segundo Gomes, “assim, o romance trabalha com contrastes: ao aristocrático e até certo ponto desocupado Ricardo Reis, José Saramago opõe um país em convulsão, sob a ditadura de Salazar” (1993, p.39).

Incidente contrário ocorre em **A jangada de pedra** (1986), em que os personagens percebem até demais. Nesta obra, o autor se vale novamente de alguns episódios fantásticos para montar uma fábula: o que aconteceria se a península ibérica se separasse do resto do mundo? Lírica e apocalíptica, a narrativa mostra a possibilidade de vida em um mundo à parte, separado de todo o resto, com a descoberta de amor por dois casais – e pelo posterior partilhar desse amor com o amigo que resta só e que assim morre.

O incidente geográfico tem um sentido simbólico, pois emblematiza a retomada por parte de Portugal e Espanha de suas raízes náuticas (...). Ao mesmo tempo, emblematiza também um voltar as costas à Europa, como se Saramago reconhecesse na península Ibérica um viver propenso à comunidade, uma aliança

mais humana, de toda infensa, ao capitalismo existente para lá dos Pirineus (GOMES, 1993, p.41).

A possibilidade de recriar com base na realidade factual continua a encantar o autor em **História do cerco de Lisboa** (1989). Na obra, um comum revisor insere um “não” em um livro de história. E muda, ao menos narrativamente, o desfecho da história oficial. “A preferência do autor (...) está bem patente nesta *história de um não*, onde o “não” não é uma escolha mas um princípio aleatório, necessidade vital que se esconde em aparência anódina e sub-reptícia” (SEIXO, 1999, p.75).

O personagem resolve, então, escrever um romance sobre a história do cerco de Lisboa, mostrando uma hipótese diferente à real consolidada pela história. “A História é, portanto, o livro” (SEIXO, 1999, p.75). Encontra, assim, uma forma de se autovalidar enquanto sujeito e também enquanto homem, já que encontra em sua colega de trabalho uma parceira e leitora em potencial. Segundo a historiadora Tereza Cristina Cerdeira da Silva (1989, p.28), Saramago reescreveu, através dessas obras, “uma nova história de portugueses”, compondo “romances onde a marginalidade ganha voz e inverte o modelo dos excluídos” (1989, p.266).

Em **O Evangelho** (1991), Saramago dá uma guinada em sua veia metaficcional: diz adeus à história de Portugal, tão presente em seus romances anteriores, e dá início ao que podemos chamar de “universalização da fábula”. “Podemos ir mais longe e dizer que o autor agora resolveu reescrever não outra história de portugueses, mas a maior e mais conhecida história do mundo ocidental” (FERRAZ, 1998, p.14).

Ainda que em **O Evangelho** ele trate de uma história arquiconhecida, por isso mesmo ela pode ser considerada parte do inconsciente coletivo, isto é, nem sabemos ao menos se foi mesmo história. Sabemos apenas quando teria acontecido (entre 7aC e 4aC até aproximadamente 28aC) e onde (Belém, Nazaré e Jerusalém). Diferentemente dos dados do reinado de D. João, por exemplo, que se pretendem históricos, o que temos sobre a vida de Jesus Cristo⁴ foi escrito, na maioria das vezes, por seguidores que nem o conheceram. Acreditamos na relevância da escolha dessa obra: dotada de grande multiplicidade interpretativa, **O Evangelho** se insurge além da dessacralização e firma-se como um dos pilares da literatura ocidental. Nosso estudo busca, portanto, oferecer uma diferente visão sobre essa obra tão peculiar, associando-a ao trágico.

⁴ Sobre a vida de Jesus Cristo, consultar DACANAL, José H. **Eu encontrei Jesus: viagens às origens do Ocidente**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004 e MÉIER, John P. **Um Jesus marginal: repensando o Jesus histórico**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Nas obras seguintes, a universalização se cristaliza: em **Ensaio sobre a cegueira** (1995), por exemplo, não temos marcas temporais, nem locais, nem nomes de personagens. Imersos em uma irracional cegueira branca que atingiu a população, a mulher do médico se destaca, lúcida e serena, a única que não cegou e por isso foi condenada a se lembrar de tudo. Segundo SEIXO (1999, p.122), “**Ensaio sobre a cegueira** é, pois, um romance sobre a identidade humana, e sobre a natureza concreta do espaço que a institui”.

Publicado nove anos depois, **Ensaio sobre a lucidez** (2004) traz à tona vários temas recorrentes desde **Ensaio sobre a cegueira**. A população de um determinado país resolve votar em branco. A partir daí, vários atos repressores e mesmo crimes do governo são cometidos para conter o que se crê que seja uma revolução popular. A mulher do médico ressurgue, como bode expiatório, apenas para ser assassinada como mandante da insurreição. Temos, novamente, uma fábula sem datação, sem nomes, sem lugares marcados.

Entre as obras de 1995 e 2004 encontram-se **Todos os nomes** (1997) e **A caverna** (2000). Falamos em romance, porque a produção saramaguiana se estendeu às crônicas, diários e afins.

A caverna é considerado, na maioria das vezes, um romance menor do autor. Ainda assim, surpreende pelo ressuscitar da parábola de Platão, uma ressignificação de claro cunho social. Algor é o cerne dessa história, um oleiro que vê a decadência do trabalho manual em prol das novas tecnologias.

Em **Todos os nomes**, vemos um homem comum, um funcionário do Cartório Geral, que encontra um sentido em sua morosa vida ao procurar uma mulher, quando encontra seu nome por acaso entre os inúmeros registros que cercam sua rotina – uma busca que vale mais pelo caminho do que pelo que se encontra a partir dela - , e, ao final, com a ajuda de seu superior, tem a possibilidade de alterar, ao menos formalmente, um destino consolidado.

Homens anônimos que têm sua vida mudada a partir do momento em que resolvem ir em busca de algo é o mote de muitas das narrativas de Saramago. “Não é difícil então, concluir que, no romance português contemporâneo (...) a voz assume a condição de um herói em busca, partindo numa aventura aberta a todas as possibilidades” (GOMES, 1993, p.124). Em **A jangada de pedra**, um grupo se reúne em busca de um sentido para os fatos estranhos que estão ocorrendo; em **História do cerco de Lisboa**, um revisor busca escrever uma nova versão para os fatos; em **Todos os nomes**, um funcionário público altera sua rotina para encontrar um nome que constava em um verbete do Cartório Geral. Da mesma forma, temos um professor de história que, em **O homem duplicado** (2002), busca um homem que acredita ser igual a si. Tertuliano Máximo Afonso tem seu duplo, o ator Daniel Santa-Clara. Assim

como em **A jangada de pedra**, podemos perceber nessa obra uma crítica à globalização e ao automatismo que caracteriza o comportamento das pessoas que vivem em grandes cidades. É preciso um acontecimento que tire o homem do estado anestésico em que ele se encontra, que o acorde e que o faça repensar sua vida. Na trama referida, essa busca vai fazê-lo não somente questionar sua vida, como também assumir outra.

Em **Intermitências da morte** (2005), Saramago parece retomar o humor, elemento parcialmente esquecido desde **Memorial do convento**. Narrando a história bipartida - de um lado, a cidade onde ninguém morre, e, de outro, a morte que deseja mudar seus métodos habituais -, o autor intercala crítica, ironia e personagens inusitados (como não recordar a gadanha?). Até mesmo o relacionamento amoroso da obra é salpicado de riso e estupefação. Ainda assim, consideramos essa uma obra menor do conjunto, pois vemos a intenção do escárnio mais evidente do que o escárnio em si.

No ano de 2006, Saramago publicou **As pequenas memórias**⁵, um breve relato de tom memorialista. Nele, o autor relata alguns aspectos de sua infância e juventude, e confessa ter feito parte da juventude salazarista. Incongruências à parte, acreditamos que Saramago tem ainda mais a nos dar. Mas teremos que esperar por sua próxima obra.

⁵ SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

2. O EXPIRAR DA TRAGÉDIA

Atenas inventou o teatro. A primeira manifestação dramática ocorrida na cidade originou-se nos cultos em homenagem ao deus Dioniso. Para homenagear o Deus do vinho e da natureza, fazia-se um culto orgiástico, em que seus seguidores cantavam e se disfarçavam de animais, entre os quais o mais representativo era o bode. Assim nasceu a tragédia, ou o “canto do bode”, seu significado literal. As tragédias se baseavam na representação de mitos, conhecidos e divulgados pelos cidadãos atenienses no decorrer dos anos. Estes mitos baseavam-se principalmente em duas famílias – os Atridas e os Labdácidas. Anualmente, o imperador promovia concursos a fim de premiar o melhor tragediógrafo. Conforme Daisi Malhadas:

As representações teatrais em Atenas, na época clássica, estavam inseridas em festas dionisíacas, como um dos cultos que compunham essas celebrações em honra de Dioniso(...). Celebravam-se, em Atenas, por ano, cinco festas de culto a Dioniso, as Lenéias (em janeiro-fevereiro), as Anestérias (em fevereiro-março), as Osofórias (na segunda quinzena de outubro), as Dionisíacas rurais (em dezembro-janeiro), e as Dionisíacas urbanas (em março-abril) (...). Os últimos três dias das Dionisíacas urbanas eram consagrados às representações teatrais das peças que haviam sido anunciadas no PROAGÓN⁶. Do nascer do sol até à tarde, em teatro ao ar livre, atores e coros, com máscaras e vestimentas apropriadas representavam tragédias, dramas satíricos e comédias, diante de um público numeroso. Ao final de três dias de concurso, juízes anunciavam o veredicto (2003, p.81-88).

Apesar do Tépsis ter sido o primeiro tragediógrafo a ganhar o concurso promovido pelo imperador Pisístrato, nenhuma de suas obras foi por nós conhecida. A justificativa mais provável é a de que suas obras tenham sido extraviadas no decorrer dos anos. Coube a Ésquilo, guerreiro das Batalhas de Maratona (490 aC) e de Salamina (480 aC), o reconhecimento como primeiro grande autor trágico.

⁶ Cerimônia preliminar ao AGÓN (concurso teatral).

Nascido provavelmente em 525/4 aC, Ésquilo teve a oportunidade de viver no ápice da cidade de Atenas⁷. Presenciou as reformas democráticas de Clístenes e as Guerras Médicas. Era já adolescente (510 aC) quando ocorreu a derrocada da tirania e a instauração do sistema democrático ateniense. Atenas então gozava de *eleuteria*, ou seja, de autonomia política, e todas as decisões eram tomadas a partir das reuniões de um conselho constituído por cidadãos comuns, chamado *boulê*. A *pólis* - ou cidade-estado -, garantia sua própria organização e sobrevivência.

A autonomia sustentável da *pólis* era alcançada pela funcionalidade e polivalência de seus habitantes: pela *pólis*, os cidadãos se preparavam a ponto de estarem aptos a desenvolver relativamente bem qualquer tipo de tarefa; com isso se dava um revezamento de funções, o que garantia o bom funcionamento e a pretensa igualdade da *pólis*. Diz-se pretensa porque, obviamente, os escravos não participavam desse revezamento e nem eles nem as mulheres tinham quaisquer direitos políticos. Segundo Werner Jaeger, “é sabido que na antiga Atenas a mulher vivia quase sempre num estado de incultura física e espiritual, inteiramente dedicada às lides da casa” (1988, p.765).

Nas peças de Ésquilo, percebemos a democracia delineando-se no espírito ateniense (vide, por exemplo, o final conciliador de **As eumênides**, que será comentado adiante); os deuses, por sua vez, têm um papel peculiar, não se limitando ao castigo: denotam um caráter de aprendizado, pretendem ensinar os homens a serem prudentes, ensiná-los a crescer a partir do sofrimento advindo de seu próprio erro. Segundo o estudioso Albin Lesky, toda culpa encontra sua expiação no sofrimento do homem que comete o erro, e o sofrimento leva o homem à compreensão, e a compreensão ao conhecimento (1966, p.98). É de Ésquilo a máxima *páthei máthos*, que significa “no sofrimento, o conhecimento”.

A suprema tragicidade para Ésquilo é a dor que o herói sofre e os obstáculos pelos quais precisa passar para alcançar a maturidade. Dessa forma, os deuses agem como censores, podendo as atitudes errôneas dos homens, mas o infortúnio causado não é gratuito: serve ao seu aprendizado. De acordo com Kitto, “ Zeus não é chamado o deus da Sabedoria e da Justiça, antes o deus do conhecimento e através da experiência, da dura experiência; pelo menos, o que Ésquilo diz dele é que trouxe uma nova lei, a aprendizagem através do sofrimento” (1972, p. 135).

⁷ Para maiores informações da cidade de Atenas à época grega, consultar também MOSSÉ, Claude. **Atenas: a história de uma democracia**. Brasília: UNB, 1997.

Quando a teogonia se instaurou, Zeus, como o supremo dos deuses, teria trazido consigo uma nova forma de aprendizado, que se dá através do sofrimento do herói.

Ao se pensar na **Orestia**, a única trilogia restante de dezenas que foram escritas, pode-se confirmar as palavras de Kitto: Orestes, o herói, sofre a perda do pai, que, após sacrificar Ifigênia, é morto pelas mãos de Clitemnestra (**Agamêmnon**); após, Orestes sofre por estar em um exílio forçado e por estar distante de irmã Electra; anos mais tarde, incitado pela irmã e pelo deus Apolo, vinga-se cometendo matricídio e é perseguido pelas erínias, ou fúrias, as vingadoras de crimes cometidos entre pessoas do mesmo sangue (**As coéforas**). Recebe, então, um julgamento, em que a deusa Palas Atena atua como juíza, absolvendo o réu com seu afamado voto de Minerva, pois o considera incapaz de responder por um ato que fora incentivado por Apolo. Nessa última peça, (**As eumênides**), as raivosas erínias recebem novo nome e função, o que concorre também para a absolvição de Orestes. Podem-se obter, então, algumas conclusões:

- A culpa permeia toda a obra. Clitemnestra mata o marido Agamêmnon após este ter sacrificado sua filha Ifigênia;
- Orestes, por sua vez, após sofrer um exílio forçado, decide se vingar, contando com o apoio do deus Apolo;
- O matricídio incomoda as erínias, que atormentam Orestes;
- Democraticamente, um júri composto por cidadãos comuns mais o voto da deusa Atena acabam por absolver Orestes de sua culpa e as erínias de sua função vingadora.

Ésquilo é considerado como o mais clássico dos tragediógrafos: em suas peças, os deuses interferem diretamente na vida dos homens. De suas obras nos são conhecidas **Os persas**, **Os sete contra tebas**, **As suplicantes**, a trilogia **Orestia** e **Prometeu Acorrentado**.

Sófocles, o segundo escritor trágico dentre os três conhecidos, nasceu em 496 aC, sendo testemunha dos conflitos que abalaram a Grécia ao longo dos séculos: as invasões Persas e a Guerra do Peloponeso. Talvez por ter presenciado o início da derrocada da *pólis* sua obra se revele mais crítica. Os heróis sofoclianos são inquietos, contestadores, conflituosos. Os deuses atuam, mas já não interferem tanto. Os personagens começam a assumir a responsabilidade por seus próprios atos, pois uma força maior do que os deuses, que é o destino, ou *moira*, predomina. **Édipo Rei**, a peça mais famosa do autor, é citada por Aristóteles como a obra trágica por excelência. Nela, se evidencia a cegueira do herói, incapaz de se reconhecer como o assassino de Laio, seu pai e antigo rei de Tebas, e como marido incestuoso de sua própria mãe. Em **Ájax** e **Filoctetes**, por sua vez, vê-se o desespero e a loucura de dois homens: aquele, por ter sido preterido quando imaginava receber as armas que

havia sido de Aquiles, enlouquece; este, por ter sido abandonado em uma ilha por Ulisses, vê-se solitário, doente e rancoroso. Facetas mais humanas são emprestadas aos personagens sofoclianos. Em suas peças, sente-se piedade pelo velho cego errante que um dia foi rei (**Édipo em Colona**) e admiração pela nobre heroína que morre por querer enterrar o irmão traidor (**Antígona**).

Em Sófocles, o trágico se manifesta através da lucidez e da honra. O que faz Édipo cegar-se e Ajax suicidar-se é a consciência dos atos cometidos e de que eles deveriam ser punidos – e essa punição não vem do Olimpo, e sim das próprias mãos do herói. Sófocles assinala o início de uma nova concepção de tragédia, concluída por seu sucessor Eurípides. Apesar de possuir apenas quinze anos de diferença de seu antecessor, Eurípides imprimiu inéditas peculiaridades em suas tragédias: reduziu significativamente o papel do coro, redimensionou a função dos deuses a um papel menor, dotou seus personagens de simplicidade social e de passionalidade e abriu caminho para o gênero que veio a seguir: a Comédia Nova, de Menandro.

O teatro de Eurípides, portanto, demonstra a inquietação dessa época na vida ateniense. Percebe-se, nele, a modificação de alguns elementos pertinentes à cultura grega. Há o enriquecimento da oratória, o coro vai perdendo parte de seu espaço e significação, como resultado desse processo de individuação do homem grego. Por ter se tornado mais consciente e senhor do seu *logos*, percebe-se também o gradual afastamento dos deuses em relação ao herói trágico, que passa a assumir maior responsabilidade por suas ações. Dessa forma, o teatro de Eurípides demonstra uma visão desidealizada da sociedade grega, bem como do divino.

A peça **Ifigênia em Áulis** pode exemplificar essa mudança: nela, o herói Agamêmnon nos é mostrado como um homem fraco, volúvel, incoerente em suas vontades e atitudes: inicialmente, resiste em sacrificar Ifigênia; após, consente, mas logo se arrepende, em tempo inábil. Bem diferente do Agamêmnon de Ésquilo, que se mostra decidido e impassível. O teatro de Eurípides apresenta-se de forma distinta do que o dos seus antecessores: nele, a tragicidade se revela num movimento que se dá do interior do personagem para o exterior. Conforme Bonnard:

O trágico, em Ésquilo e Sófocles, ameaçava o herói de fora, os deuses abatiam-no. As bombas caíam do céu. Eurípides sempre e em tudo mais próximo de nós (e que haverá que nos seja mais próximo que o nosso próprio coração?), instala o trágico nas profundidades do coração, mal conhecidas de nós próprios. A partir daí, não é apenas do céu que caem as bombas, é o coração humano que se torna um explosivo (1972, p.12)

Nas peças de Eurípides, o trágico consiste na instabilidade do herói, na desordem dos acontecimentos, na efemeridade de suas vontades. É um momento em que a *tyche* se faz presente nas ações do herói. Delineia-se, então, um herói trágico peculiar, que não tem mais por que temer um destino imposto pelos deuses, pois pode contar com o imprevisto. Um fator que corrobora significativamente esse desapego do divino é o advento do sofismo, corrente filosófica que adquiriu enorme influência em Atenas na segunda metade do século V.

O que aparentemente seria uma educação retórica, voltada aos jovens de classe superior, configurou-se um importante processo de problematização da natureza humana. O aperfeiçoamento da eloquência, bem como da habilidade argumentativa, e, por conseguinte, a valorização da palavra, acabou trazendo questionamentos acerca do homem grego, da sociedade e da relação dos homens com os deuses. Conforme Jaeger, “os sofistas são os criadores da consciência cultural em que o espírito grego alcançou o seu *telos* e a íntima segurança da sua própria forma e orientação” (1988, p.329).

Percebe-se, então, que a sofística inicia um processo de valorização do homem em detrimento dos deuses, um subjetivismo que necessariamente implica uma desvinculação do homem com a *pólis* e, de certa maneira, com o divino. Para consolidar esse período questionador, no final do século V deu-se a Guerra do Peloponeso: Esparta, desejosa de uma maior autonomia das demais cidades gregas e ressentida por algumas arbitrariedades cometidas por Péricles, uniu-se a outras cidades menores contra Atenas. Esse confronto desgastou a cidade por mais de trinta anos e, ao final deles, destronou definitivamente Atenas, despertando em seus habitantes uma visão crítica mais contundente e lúcida. Nas palavras de Claude Mossé, “deste modo, desmoronava-se o poderio de Atenas, ao termo de uma guerra que durara mais de um quarto de século e da qual a cidade saía arruinada e transtornada” (1997, p.73). É nesse ambiente de transformações que o teatro de Eurípides instaura-se. De acordo com Jaeger:

O problema fundamental de seu tempo era a inquietação da consciência, profundamente abalada pelas novas investigações e pelas mudanças de sensibilidade. Por muito inseparável do seu tempo que pareça, a sua figura pertence já ao começo duma nova época, em que a filosofia se torna o verdadeiro guia da cultura e da educação (1988, p.367).

Sabemos que, à época de Ésquilo, a *pólis* representava o supremo bem, o valor absoluto. Todos os habitantes de Atenas desempenhavam diferentes funções, pois a polivalência era imprescindível para sua perfeita manutenção. Vários fatores acabaram

mudando essa forma de viver dos atenienses. A principal foi a perda do poder de Atenas, com a Guerra do Peloponeso. Outrossim, o movimento retórico e dialético iniciado pelos sofistas provocou a especialização dos habitantes (incompatível com a estrutura da *pólis*) e um repensar da própria sociedade grega, de seus mitos e divinizações. Dessa forma, heróis míticos como Agamêmnon e Orestes foram tomados por uma nova roupagem, por vezes cômica, nas peças de Eurípides. Não obstante, a religiosidade também foi atingida na sociedade grega que se descortinava: Palas Atena, a deusa protetora da cidade, passou a ser a patrona da juventude, para simbolizar essa alteração de interesses. Nas peças de Eurípides, mais do que um destino irrevogável (*moira*) e de uma justiça infalível oriunda dos deuses (*dike*), o fator mais relevante torna-se a sorte, a fortuna (*tyche*).

Eurípides é pois o poeta do declínio na medida em que todo o declínio é igualmente o anúncio de uma renovação. Não é apenas, se o é, o demolidor da tragédia antiga: prolonga-a, rejuvenesce-a, transfere-a para o nosso Renascimento, humaniza-a de toda a vida do nosso coração múltiplo (BONNARD, 1972, p.11)

A evolução da tragédia grega, para a qual Eurípides contribuiu de forma essencial, significou também seu fim. Não havia espaço para tragédias em uma sociedade que perdeu o senso de coletividade e começou a desacreditar da justiça infalível dos deuses. Na sociedade que se delineava, as comédias eram mais bem-vindas.

Acabou-se a época dos brilhantes Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Veio Menandro. E a Grécia só voltaria a falar em tragédia anos depois, a partir dos escritos de Aristóteles. Mas seus ecos até hoje ressoam em nossos ouvidos.

2.1 A evolução do trágico - aspectos teóricos

Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável.
Goethe

Sabe-se que o primeiro estudioso a se ocupar teoricamente do fenômeno trágico foi o pensador grego Aristóteles, quando escreveu a **Poética**. Assim mesmo, o fez no século IV aC, quando a tragédia já havia desaparecido da vida ateniense. Suas impressões, portanto, são de

um homem que escreve *a posteriori* do fenômeno. Apesar da importância do filósofo, sua obra caiu no ostracismo e só foi traduzida para o latim em 1498, e publicada em grego em 1503. Sua primeira tradução para o francês data de 1671⁸. A partir do século XVII, com a “redescoberta” da **Poética**, reverberaram estudos sobre a tragédia e suas manifestações.

Segundo o estudioso húngaro Peter Szondi, apesar de Aristóteles ter formulado uma teoria sobre a tragédia, só a partir de Schelling, no final do século XVIII (ano de 1795), que temos realmente uma teoria do trágico: o filósofo alemão teria escrito cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo que invocaram o tema. Depois dele, outros filósofos alemães dedicaram-se a estudar o assunto. Pode-se perceber, no entanto, que as teorias do trágico construídas a partir de Schelling já possuem, por si só, o cerne do trágico moderno, pois estão influenciadas pela reinvenção da tragédia começada por Shakespeare no século XVI.

Apesar da relevância desses estudiosos, alguns dos preceitos de Aristóteles são essenciais ao estudo do trágico ainda nos dias de hoje. Sabemos que, para o estudioso grego, para que ocorra o trágico é indispensável o acontecimento de uma peripécia – viravolta das ações em sentido contrário (1996, p.40), desencadeada por alguma espécie de conflito. Essa mutação de sucessos deve ocorrer de maneira descendente, isto é, de uma situação boa para uma ruim. Entremeadado ao momento trágico, dá-se o reconhecimento – mudança do desconhecimento ao conhecimento (1996, p.41). A história então culmina com o aparecimento do patético - representado pelas mortes, dores e sofrimentos em cena. O modelo de autor trágico para Aristóteles seria Sófocles, e esse é o princípio para todas as reflexões posteriores.

O trágico – ao menos o trágico sofocliano, modelar para todas as metamorfoses posteriores do trágico – brota do choque, exasperado por fato concreto entre duas ordens em certa medida perfeitas, isto é, plenamente legítimas, plenamente válidas segundo suas próprias leis e, devido exatamente a essa plenitude, auto-bastante de cada uma, incompatíveis entre si. Além do mais, para que exista realmente o trágico, o conflito deve ser irresolúvel em termos razoáveis (racionalis) e o herói, inevitavelmente, deve sucumbir pela morte ou pela mutilação, no desfecho (FINAZZI-AGRO, E; VECCHI, R. 2004, p.105).

É relevante salientar a concordância desse estudo com a opinião do estudioso Peter Szondi, que se recusa a formular um conceito universal do trágico, por acreditar que, assim, se perderia sua estrutura dialética. Outrossim, Peter Szondi acredita que “não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado” (2004, p.84). Assim, esse levantamento de filósofos e

⁸ Conforme Jean-Jacques Roubine. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

teóricos que discorreram sobre o tema pretende estabelecer uma relação de interdependência, ou seja: verificar conceitos fragmentados que podem vir a formar uma idéia aproximada do que entendemos por trágico.

Para SCHELLING (apud SZONDI, 2004, p31) o trágico baseia-se no conflito entre liberdade, de um lado, e necessidade, de outro. Vê-se, portanto, o caráter dialético do conceito, pois esse herói, ao deparar-se com o preço a pagar por sua liberdade, torna-se, ao mesmo tempo, um vencedor e um vencido (apud SZONDI, 2004, p.32). Idéia essa em parte compartilhada com os filósofos Hölderlin e Hegel. No entanto, para Hegel, essa dialética é de fundo ético:

Assim, o trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão, cada um dos lados opostos se justifica, e no entanto, cada lado só é capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder igualmente justificado. Portanto, cada lado se torna culpado em sua eticidade (HEGEL apud SZONDI, 2004, p.42).

Schiller, por sua vez, vê no trágico uma forma de representar de modo visível o invisível, ou seja, a liberdade do mundo moral (1964, p.9). Podemos então concordar com o crítico Anatol Rosenfeld em sua obra **Prismas do Teatro** quando ele afirma que, “para Schiller, o trágico se revela no choque, entre as determinações naturais e históricas, de um lado, e a liberdade humana, de outro” (2000, p.68).

O pós-idealista alemão SIMMEL (apud SZONDI, 2004, p. 70), por sua vez, vê no herói trágico uma função, a de ser destruído, e essa destruição viria das camadas mais profundas do próprio herói. Essa maneira individualista de perceber o herói é compartilhada por Hebbel, que vê o princípio da individuação como autêntico fundamento do trágico (HEBBEL apud SZONDI, 2004, p.64).

Um pouco mais pessimista é a posição de KIERKEGAARD (apud SZONDI, 2004, p.59) e de Schopenhauer (1958, p.33). O primeiro vê o trágico como uma contradição de sofrimento e de desespero. Schopenhauer, por sua vez, acredita que esse desespero diante do trágico conduz à resignação.

A terra gira incessantemente do dia para a noite; o indivíduo morre: mas o sol arde sem trégua e o meio-dia é eterno (...). E pouco importa que os indivíduos, fenômenos da idéia, nasçam e morram com sonhos fugazes (SCHOPENHAUER, 1958, p.34).

Sendo um conflito do individual contra o coletivo, o filósofo acredita que apenas a autodestruição e a negação da vontade podem apaziguá-lo. A anulação do indivíduo, assim, seria o fim último do trágico.

Influenciado por Schopenhauer, mas assumindo uma postura mais otimista, encontra-se o pós-idealista Nietzsche que, em **O nascimento da tragédia**, vê o mito como uma “força natural, sadia e criadora de todas as culturas” (NIETZSCHE, 1992, p.135). O filósofo acredita também que, na tragédia, “a individuação é a causa primeira dos conflitos e do mal que assola o herói” (1992, p.70). Nesse aspecto ele concorda com os já citados Hebbel e Simmel.

Nietzsche, não obstante, teoriza sobre o fim da tragédia, acreditando que o pensamento racional, iniciado por Sócrates na Grécia Clássica, teria extinguido a tragédia enquanto gênero. “A tragédia grega, portanto, sucumbiu de maneira diversa de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente” (1992, p.72).

Influenciado parcialmente por pós-idealistas alemães como Kierkegaard e Simmel, e disposto a refutar algumas idéias do canônico Aristóteles, Walter Benjamin solidifica no início do século XX, com a publicação de **A origem do drama barroco alemão**, em 1928, uma das críticas mais respeitadas sobre o tema. O autor se recusa a observar o fenômeno trágico de maneira isolada, sem relacioná-lo a uma situação histórica ou à arte em geral. Da mesma forma, o estudioso estabelece um objeto de estudo para, a partir dele, pensar nas formas da manifestação do trágico constantes na obra escolhida. Para tanto, ele analisa o drama barroco, entrevendo similaridades e contrastes com a tragédia ática, e estabelecendo caminhos comuns. Assim, ele perfaz o percurso do trágico e da própria tragédia. “A estética moderna (...) parece limitar-se a inventariar os temas trágicos (...). Mas essa aparência é ilusória” (BENJAMIN, 1984, p.86).

Para Benjamin, a idéia de tragédia constitui-se a partir dos fatores de sacrifício, da ausência de palavras e do *agon*. Mas por tragédia ele entende apenas a tragédia dos gregos, cujo “confronto com a ordem demoníaca do mundo...confere à poesia trágica sua marca em termos de uma filosofia da história” (SZONDI, 2004, p.79).

Discípulo racional de Walter Benjamin, com ressalvas e influências manipuladas de forma consciente, o húngaro Peter Szondi publicou, em 1964, o **Ensaio sobre o trágico**, no qual se propõe a analisar as principais constatações dos filósofos alemães a respeito do

trágico, acrescentando sua própria opinião e uma cuidadosa análise de oito tragédias, entre antigas e modernas. O autor discorda do crítico alemão no que diz respeito à crítica historiográfica, acreditando ser possível realizar a análise do trágico numa obra independente do seu momento histórico. Percebe também, diferentemente de Benjamin, que existem, sim, tragédias na modernidade, como as de Shakespeare, Racine e Calderón de la Barca.

Szondi vê o conflito trágico como o cruzamento de duas necessidades (2004, p.102), o que conduz a uma dialética trágica que salva e destrói o herói ao mesmo tempo. Dessa forma, acordamos com o estudioso, que entrevê uma “unidade trágica entre salvação e aniquilamento” (SZONDI, 2004, p.137). Apesar de constatar pontos comuns, o autor percebe, em seu estudo, a principal diferença entre o trágico como era concebido na tragédia ática e seu cerne atual.

A tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência (...). O herói do drama católico torna-se, diante da salvação, vítima de sua tentativa de usar o saber e o pensamento para substituir a realidade ameaçadora por uma outra que ele mesmo cria (SZONDI, 2004, p.99).

Percebemos, portanto, que alguns aspectos, como o conflito de forças opostas, o cruzamento do individual e do coletivo, a dialética trágica, a autodestruição consciente ou não, o sacrifício e a contradição repetem-se, enquanto algumas novas perspectivas vão sendo somadas às velhas idéias, nivelando diferenças entre o que foi feito na antiguidade e o que continua sendo realizado até os dias de hoje. O subitem seguinte procurará mostrar esses contrastes na ficção.

2.2 O trágico moderno na ficção

Vimos no subitem anterior como se deu a evolução do conceito de trágico, estudado por teóricos diversos, em diferentes épocas. Procuraremos explicitar agora de que forma ele transpassa a literatura.

Como foi anteriormente observado, após o advento dos sofistas, a Grécia começou a abandonar a mitificação da qual sua cultura era dependente. O *logos* ou pensamento racional começou a predominar, e os mitos já não eram suficientes para explicar o homem ateniense, que não mais se reconhecia como um ser coletivo e polivalente, como a *pólis* o exigia. Eurípidés, o derradeiro tragediógrafo, contribuiu com esse processo, e suas obras já retratam um diferente ateniense, um homem comum e por vezes hesitante ou passional, bem distante dos nobres impassíveis de Sófocles e de Ésquilo, principalmente.

Após o declinar da tragédia, a literatura ganhou novos ares: desenvolveu-se a comédia antiga, de Aristófanes e, posteriormente, a comédia nova, de Menandro. Parecia mesmo que o mundo, logo cristão, não mais combinava com a tragédia e seus rastros.

Herança da cultura grega, a tragédia teve seu espaço no domínio romano: Sêneca (4aC – 65dC) recriou vários dos mitos gregos em suas obras (Édipo, Hipólito, Tiestes, Medéia). Devemos, no entanto, atentar ao fato de que a cultura romana absorveu, em grande parte, a *paidéia* grega. O resto do mundo, portanto, ainda a desconhecia.

O maneirismo, vertente barroca que permitiu ao homem uma nova visão acerca de si mesmo, mais fragmentada, impulsionou o novo trágico. Foi Shakespeare (1564-1616), na Inglaterra do século XVI, quem disseminou essa realidade.

Sem copiar os temas, mas recriando a atmosfera trágica, o autor inglês demonstrou que o mundo, sim, continua gostando de tragédias. Ainda que hoje se questione se as obras que ele escreveu podem ser consideradas tragédias, ainda que modernas, é inegável que seu prestígio junto ao público e a realeza devolveram ao tema o reconhecimento merecido. Se **Orestia** é considerada a tragédia da vingança e **Édipo Rei** a tragédia do saber, poderíamos admitir **Hamlet** como a tragédia da hesitação e, **Macbeth**, a tragédia da ganância. Tragédias ou não, o fato é que Shakespeare conseguiu recriar elementos que compõem a intriga trágica – morte, peripécias, reconhecimentos, vingança – e dar-lhes nova roupagem.

A essência da tragédia moderna é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral auto-interrogação trágico na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio (COSTA, L; REMÉDIOS, M. 1988, p.39).

Percebemos a metamorfose do trágico, que não se anula, apenas se modifica e acompanha o homem em sua nova situação – não mais politeísta e mitificador, agora antropocêntrico e cristão. Após Shakespeare, temos dois importantes autores a reavivar o

trágico, dessa vez na França (século XVII): Racine (1639-1699) e Corneille (1606-1684). O primeiro resgatou personagens e temas gregos e romanos e deu-lhes vigor passional, como em **Fedra** (1677), **Andrômaca** (1667) e **Alexandre, O Grande** (1665). Corneille, seu antecessor, foi considerado como o “fundador da tragédia francesa”. Apropriou-se de temas de lugares diversos, escrevendo, por exemplo, obras como **Le Cid** (1636) e **Horacio** (1640).

Concomitantemente, na Espanha, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), adquiriu grande repercussão como dramaturgo, em especial por suas tragédias e dramas satíricos. Escreveu, entre outros, **El Tuzaní de las Alpujarras** (1633) e **La vida es sueño** (1635).

No século XVIII é Goethe (1749-1832) quem perfaz esse caminho, escrevendo textos teóricos sobre a tragédia. Tenta escrever também a sua, com **Fausto: uma tragédia** (1808). Sobre suas influências, escreve Carpeaux: “Racine e Goethe são discípulos de Eurípidés que, através do seu discípulo romano Sêneca, influenciou também profundamente o teatro de Shakespeare e o teatro de Calderón” (1696, p. 46-48).

No século XX, muitos outros autores procuraram recriar os temas míticos, como Sartre, Jean Cocteau e mesmo Chico Buarque e Luiz Antonio de Assis Brasil (**A gota d’água** e **As virtudes da casa**, respectivamente baseadas em **Medéia**, de Eurípidés e em **Agamêmnon**, de Ésquilo). Não nos cabe aqui realizar esse numeroso inventário, apenas procuramos destacar esses autores que consideramos peças-chave desse processo. Afinal, concordamos que

renovando o trágico, os escritores contemporâneos querem, através dos mitos milenares, colocar os problemas ou exprimir os sentimentos do seu tempo. Em novas histórias e como pretexto para enunciar novas idéias, ressurgem Édipo (Cocteau: *La machine infernale*, 1934), Electra (Giradoux: *Electra*, 1937), Orestes (Sartre: *As moscas*, 1943), Antígona (Anouilh: *Antígone*, 1944). (COSTA, L; REMÉDIOS, M. 1988, p.53).

2.3 Os arquétipos demoníacos de Frye

Quero dizer que alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens e têm portanto um poder comunicativo potencialmente ilimitado.

Northrop Frye

O principal teórico com o qual iremos desenvolver nosso trabalho, o canadense Herman Northrop Frye (1912-1991) é um renomado crítico do século XX. Nascido em Sherbrooke, Quebec, mas criado em Moncton, ele fez sua graduação e carreira na Faculdade Victoria, Universidade de Toronto. Em 1957 publicou aquela que seria sua mais famosa obra, **Anatomia da crítica**.

Além do poeta William Blake, focalizado em sua primeira obra, **Fearful Symmetry** (1947), uma de suas principais influências é a Bíblia. Percebe-se esse objeto de estudo em especial no livro **Código dos códigos: a bíblia e a literatura**, que data de 1981.

Para melhor delimitarmos nosso campo de estudo dentre suas diversas obras, escolhemos os livros **Anatomia da crítica** (1973) - este em especial, **O caminho crítico** (1973b) e **Fábulas de identidade** (2000) como nossos principais norteadores.

Em **Fábulas de identidade** (2000, p.22), o autor ratifica algumas de suas idéias principais: percebe o mito⁹ como elemento estrutural da narrativa, por esta ser o substituto da mitologia nos dias de hoje. Frye também reconhece que o mito é o arquétipo¹⁰, embora seja conveniente dizer mito somente quando se referir à narrativa e arquétipo quando se fala em significação. Assim, propõe a divisão do mito em quatro diferentes fases que consideramos relevante expor para o desenvolvimento desta pesquisa:

1. A fase da aurora, primavera e nascimento. Mitos do nascimento do herói, de restabelecimento e ressurreição, de criação e (porque as quatro fases representam um ciclo) da derrota das forças das trevas, inverno e morte (...)
2. A fase do zênite, verão e casamento ou triunfo. Mitos de apoteose, do casamento sagrado e da entrada no Paraíso (...).
3. A fase do crepúsculo, outono e morte. Mitos da queda, do deus que morre, da morte e do sacrifício violentos e do isolamento do herói. Personagens subordinados: o traidor e a sereia. O arquétipo da tragédia e da elegia.
4. A fase das trevas, inverno e dissolução. Mitos do triunfo desses poderes; mitos de dilúvios e o retorno do caos, da derrota do herói (2000, p.22-23).

Essa divisão nos será válida para a análise que exporemos posteriormente. Sabemos que uma obra comporta ou pode comportar mais de uma dessas etapas, mas em geral ela se centra especificamente em uma. No caso de **O Evangelho**, a fase do crepúsculo é a determinante.

⁹ Segundo a definição do autor, concebido enquanto “arte da identidade metafórica implícita” (FRYE, 1973, p.138).

¹⁰ Segundo Frye (1973, p.101), “imagem típica ou recorrente (...), símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária”.

Em **O caminho crítico**, Frye analisa relações entre literatura e sociedade, investigando de que forma determinados conceitos inseridos na sociedade influenciam a produção literária e mesmo a cultura no contexto judaico-cristão.

Neste livro, estamos tratando principalmente dos aspectos literários da mitologia, mas na medida em que uma cultura se desenvolve, sua mitologia tende a tornar-se enciclopédica, expandindo-se num mito total que envolve uma visão da sociedade em seu passado, presente e futuro, sua relação com os seus deuses e com os seus vizinhos, suas tradições, seus deveres sociais e religiosos e seu último destino (1973b, p.35).

Inserindo as obras em seu contexto social, o autor prevê duas espécies de mitos complementares que embasam a sociedade e, conseqüentemente, também a literatura. Nos apropriaremos deles no desenrolar deste trabalho. Nesse momento, nos importa explicitá-los. O primeiro deles é o mito de interesse.

O mito de interesse, herdado pelas culturas européias e americanas, na verdade, é o mito judaico-cristão, conforme vem exposto na Bíblia e ensinado em forma de doutrina pela igreja cristã (1973b, p.36).

Frye (1973b, p.35) acredita que “o mito de interesse existe para manter a sociedade unida, tanto quanto a eficácia das palavras pode concorrer para isso”. Percebemos, portanto, que o mito de interesse revela-se também um elemento de manipulação da opinião da sociedade, proporcionando obediência e controle dos cidadãos. Esse controle é feito especialmente pela tradição judaico-cristã e contestado por poucos.

Em relação do mito da liberdade, diz-nos o autor:

O mito da liberdade é parte do mito de interesse, mas uma parte que acentua a importância dos elementos não-míticos na cultura, das verdades e realidades que são mais estudados do que criados, mais produto de natureza do que resultado de uma visão social (...). O mito de liberdade constitui, assim, a componente “liberal” da sociedade enquanto o mito de interesse representa o elemento “conservador” (1973b, p.43-44).

Voltaremos a esses conceitos mais adiante. O livro considerado como o mais relevante de Northrop Frye, **Anatomia da crítica**, se dispõe a analisar narrativas arquetipicamente. “A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da

ação humana como um todo, e não simplesmente como uma *mimesis práxeos* ou imitação de uma ação” (1973, p.101).

Frye então propõe quatro tipos de crítica; a primeira, que ele chama histórica, descreve três modos de ficção: trágica, cômica e temática - para tanto, utiliza-se dos conceitos de Aristóteles, ampliando-os. O modo de ficção descrito que mais nos interessa é o da ficção trágica. Sobre ela, diz-nos o teórico:

As estórias trágicas, quando se aplicam a seres divinos, podem ser chamadas dionisíacas. São estórias de deuses agonizantes, como Hércules com sua túnica envenenada e sua pira, Orfeu despedaçado pelas bacantes, Balder morto pela traição de Loki, Cristo morrendo na cruz e assinalando, com as palavras “Por que me abandonaste?”, o sentimento de achar-se excluído enquanto ser divino, da comunhão da Trindade (1973, p.42).

No capítulo seguinte, Frye fala-nos acerca da crítica ética, em que o símbolo é o elemento embaixador. Sempre atentando aos conceitos definidos por Aristóteles, o autor analisa fases determinadas do simbolismo e estuda esse trajeto, percebendo o símbolo como motivo e como signo (fase literal e descritiva), como imagem (fase formal), como arquétipo (fase mítica) e como mônade (fase anagógica):

No plano descritivo, temos a dupla perspectiva da estrutura verbal e dos fenômenos com os quais se relaciona. Aqui o sentido é literal na acepção comum que, como explicamos, não seria suficiente para a crítica, uma adequação inambígua de palavras e fatos. Descritivamente, todas as metáforas são símiles (...). No plano formal, onde os símbolos são imagens ou fenômenos naturais concebidos como matéria ou conteúdo, a metáfora é uma analogia de proporção natural (...). Arqueticamente, sendo o símbolo um conjunto associativo, a metáfora une duas imagens individuais (...). A metáfora arquética envolve assim o emprego do que tem sido chamado o universal concreto (...). No aspecto anagógico do sentido (...), o universo literário é um universo no qual tudo é potencialmente idêntico ao que quer que seja (1973, 124-25).

O terceiro ensaio da obra, que nos parece o mais relevante ao nosso estudo, refere-se à crítica arquética e/ou teoria dos mitos. Nele, Frye se ocupa de diferentes imagens¹¹, descritas por ele como apocalípticas, demoníacas e analógicas. Ainda, nomeia diferentes *mythos*, relacionando-os com as espécies narrativas mais antigas da literatura, a saber: a tragédia, a comédia, a sátira e o romance. Assim, o *mythos* da primavera deriva a comédia, o *mythos* do verão a estória romanesca, o *mythos* do outono, a tragédia, e o *mythos* do inverno é

¹¹ Segundo Frye (1973, p.88), “quando o crítico vem a lidar com símbolos, portanto, as unidades que ele isola são aquelas que mostram uma analogia de proporção entre o poema e a natureza que ele imita. O símbolo, nesse aspecto, pode melhor ser chamado imagem”.

a ironia e a sátira. Acreditamos que **O Evangelho** situa-se no *mythos* do outono, hipótese que desenvolveremos posteriormente. Sobre o *mythos* do outono, diz-nos o autor:

A noção, na tragédia grega, de que o destino é mais forte que os deuses, implica, na realidade, que os deuses existem precipuamente para ratificar a ordem natural, e que se qualquer individualidade, mesmo divina, possui genuíno poder de veto sobre a lei, é improvabilíssimo que o queira exercer. No Cristianismo praticamente a mesma coisa é exata quanto à personalidade de Cristo com respeito aos inescrutáveis decretos do Pai (1973, p.205).

O último ensaio da obra vale-se dos gêneros para explicitar o que o autor considera como crítica retórica. Nele, Frye considera o *épos*, a prosa, o drama e a lírica. Ao dividir as formas específicas de drama em tragédia e comédia (1973, p.278), o teórico considera ainda uma outra categoria: “a peça bíblica é uma forma de gênero dramático espetacular que podemos provisoriamente denominar ‘peça-mito’. É uma forma um tanto negativa e receptiva, e adota o estado de espírito do mito que representa” (1973, p.278).

Saramago, em **O Evangelho**, trabalha a partir do texto dessa “peça-mito”, e o redimensiona. Podemos perceber, ao obtermos uma visão um pouco mais ampla de obra do Frye, que ele se vale de uma teoria baseada principalmente em arquétipos para justificar sua afirmação de que determinados símbolos são usados de base para a literatura em geral. “Desde Platão, a palavra arquétipo tem sido associada a uma percepção de um padrão ou de um modelo usado na criação” (FRYE, 2000, p.32).

Frye adota a crítica arquetípica para justificar as representações que ele alcunhou de apocalípticas e demoníacas:

Dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável (...). Chamamos a essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca. Segundo, temos a tendência geral que chamamos romanescas, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana. Terceiro, temos a tendência do “realismo” de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação em vez de descarregá-la na forma de estória. A literatura irônica principia com o realismo e tende ao mito, sugerindo seus padrões míticos, como regra, mais o demoníaco do que o apocalíptico, embora ela às vezes continue simplesmente a tradição romanescas da estilização (1973, p.141).

Frye (1973, p.143) apresenta as imagens apocalípticas como a representação das categorias de realidade com as formas do desejo humano. Valendo-se da Bíblia, apresenta modelos para essas categorias, tais como: mundo divino= sociedade dos deuses= um Deus.

Considera também Cristo como um conceito que unifica a identidade de todas as categorias citadas – a saber, mundo divino, mundo humano, mundo animal, mundo vegetal e mundo mineral –, pois representa o Homem, o Cordeiro de Deus, a árvore da vida, a pedra e o templo reconstruído.

A nós interessa particularmente sua proposta de imagens demoníacas. Frye (1973, p.148) identifica o demoníaco como a representação do mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão. Outrossim, identifica duas espécies de mundo em que os arquétipos demoníacos se exprimem: o divino e o humano. Conforme o crítico:

O mundo divino demoníaco personifica amplamente os vastos, brutos poderes da natureza, como surgem a uma sociedade não desenvolvida tecnologicamente. Os símbolos do paraíso em tal mundo tendem a associar-se com o firmamento inacessível, e a idéia fundamental que se cristaliza disso é a idéia do fado inescrutável e da necessidade externa. A maquinaria do fado é administrada por um conjunto remoto de deuses (...), cuja liberdade e poder são irônicos por excluírem o homem, e que intervêm nos negócios humanos principalmente para salvaguardar suas próprias prerrogativas. Pedem sacrifícios, punem a presunção e impõem a obediência à lei natural e moral como um fim em si mesmo (...). Em épocas posteriores, os poetas se tornam muito mais francos quanto a esse modo de se ver a divindade (1973, p.148-149).

No mundo divino demoníaco de Frye, não é necessário que o arquétipo se personifique como diabo para ser demoníaco. Bruxas, poderes da natureza e mesmo deuses podem revelar-se malignos. E é o homem comum que sofre a opressão desse mundo divino demoníaco, pois se sabe fraco e impotente.

O mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação e honra. Tal sociedade é uma fonte infindável de dilemas trágicos, como os de Hamlet e Antígone (1973, p.149).

O autor (1973, p.149), ao desenvolver seu estudo, explicita essa tensão existente no mundo humano sinistro, dizendo ser ele resultado de dois pólos contrapostos. Um deles é o chefe tirânico e egocêntrico, e o outro é o *pharmakós*, ou vítima sacrificial, que precisa ser morta.

A seguir, Frye (1973, p.215-219) explicita as fases da ficção trágica, a saber:

Primeiro, a personagem central recebe a maior dignidade possível (...). As fontes da dignidade são a coragem e a inocência, e nesta fase o herói ou a heroína comumente são inocentes (...). A segunda fase corresponde à juventude do herói

romanesco, e é, de um jeito ou de outro, a tragédia da inocência (...). A terceira fase corresponde ao tema da procura, básico na estória romanesca, é a tragédia em que forte ênfase encontra-se na realização da façanha do herói (...). A quarta fase é a queda típica do herói por causa da *hybris* e da *hamartía* (...). Na quinta fase o elemento irônico aumenta, o heróico diminui e as personagens olham mais para longe e com menor perspectiva (...). No fim desta fase atingimos um ponto de epifania demoníaca, onde temos ou vislumbramos a visão demoníaca não deslocada, a visão do Inferno. Seus símbolos principais, além da prisão e do hospício, são os instrumentos da morte por tortura.

Em **O Evangelho**, percebemos a aplicação dessas fases descritas pelo teórico, como veremos posteriormente. Acreditamos na relevância de haver explicitado esses conceitos para uma melhor análise de nosso objeto de estudo. O capítulo seguinte se deterá nele.

3 IMAGENS DEMONÍACAS EM O EVANGELHO

Publicado originalmente em 1991, **O Evangelho** ainda hoje suscita interpretações das mais variadas. Dotado de vinte e quatro capítulos sem numeração nem título, o texto se vale de uma narração irônica - “dizem que esse é o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verossimilhança (...), não como no relato presente, em que de modo tão manifesto abusou-se da confiança do leitor” (SARAMAGO, p.222) - para preencher lacunas que povoam nosso imaginário judaico-cristão. Afinal, não temos muitas informações bíblicas acerca da vida que teria levado o jovem Cristo. Os quatro evangelhos que contam sua vida – a saber, os de Mateus, Marcos, Lucas e João – omitem sua juventude e nos mostram um Cristo menino logo transformado em homem feito, pregador, pouco antes de sua morte, aos 33 anos. São essas lacunas, portanto, que Saramago se propõe a preencher a seu modo. Saramago parte, então, de um mito de interesse¹², isto é, da Bíblia, e o recria, transmutando-o em mito de liberdade.

A tradição judaico-cristã nos mostra muito claramente como a verdade e a realidade são concebidas por interesse. Para o judaísmo, só é verdade e real aquilo que Deus diz e faz; para o cristianismo, a verdade é em última análise a verdade da personalidade, especialmente a personalidade de Cristo (FRYE, 1973b, p.46).

Partindo de um saber tido como sagrado e universalizado pela divulgação da Bíblia, Saramago procura penetrar no fechado imaginário judaico-cristão oferecendo uma nova versão à tão conhecida história do filho de Deus, como ilustra a epígrafe de **O Evangelho**, retirada do livro de Lucas (1, 1-4):

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído (SARAMAGO, p.11).

¹² Segundo terminologia de FRYE, N. **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973b, p.35.

Conforme Frye, “tanto o interesse quanto a liberdade abrangem o todo do mesmo universo: eles se interpenetram e não daria certo tentar separá-los com pedras demarcatórias” (1973b, p.108). Percebemos, afinal, que o autor procura romper com a arbitrariedade da história bíblica, na qual todas as versões (isto é, as dos quatro evangelistas) se parecem e nenhuma delas contempla a infância e a adolescência de Jesus Cristo.

Para melhor apresentar essa história, o narrador se apropria de imagens que possam evidenciar a transformação pela qual passa a vida do herói. Essas imagens são relevantes por intensificar sua trajetória trágica. “As imagens que voltam, ou são repetidas mais amiúde, formam a tonalidade, por assim dizer, e as imagens moduladas, episódicas e solitárias, relacionam-se com ela numa estrutura hierárquica que é a analogia crítica” (FRYE, 1973, p.88). São elas: o cordeiro, o mundo pastoril, o deserto, o nevoeiro, o auto-de-fé, a cruz e a tigela. As últimas (deserto, nevoeiro, auto-de-fé, cruz e tigela) aparecem episodicamente para salientar a importância de determinada fase da trajetória do personagem. São parte do chamado mundo demoníaco. O cordeiro e o mundo pastoril, mais recorrentes, participam da visão de Frye de mundo apocalíptico, isto é, um mundo no qual a inocência ainda perdura e onde as tensões estão ainda anunciando o devir. Percebemos que essas imagens se insurgem apenas quando a vida de Cristo começa a sofrer uma mudança.

Segundo Frye (1973, p.152), “as imagens apocalípticas são apropriadas ao mundo mítico, e as imagens demoníacas ao mundo irônico, na fase recente em que este se volta para o mito”. Podemos concluir que as transformações mais profundas pelas quais passará Jesus e que o farão perceber quem são, verdadeiramente, o pastor e Deus que o rodeiam, serão cerceadas por imagens do mundo demoníaco. Quando ocorre uma tensão - considerando que a idealização que Jesus tem de Deus e do mistério que circunda o Diabo ainda não tinha acabado, isto é, o personagem podia, ainda, ter uma visão mítica do céu e do inferno -, as imagens apocalípticas são predominantes.

Estamos ainda na fase de aurora¹³. Jesus tinha então treze anos. Sofreu a morte do pai, crucificado inocente em Séforis, e começou a ter um estranho pesadelo que o atormentava. Interrogada a mãe, descobriu-se a resposta: herdou a culpa de José que, treze anos antes, omitira-se ao saber que Herodes mataria os meninos de Belém e preferira salvar somente o seu filho Jesus.

¹³ Conforme citação de Frye (2000, p.22) explicitada na página 32.

As mãos de Jesus subiram de repente até ao rosto como se o quisessem rasgar, a voz soltou-se num grito irremediável, O meu pai matou os meninos de Belém, Que loucura estás dizendo, mataram-nos os soldados de Herodes, Não, mulher, matou-os o meu pai, matou-os José filho de Heli, que sabendo que os meninos iam ser mortos não avisou os pais deles, e quando essas palavras ficaram todas ditas ficou também perdida a esperança de consolação (SARAMAGO, p.187-188).

Essa revelação provocou uma profunda mudança no jovem Jesus, que sentiu que precisava ir em busca de sua própria história, redescobrir um lar, pois já não reconhece mais o seu. A revelação da culpa de José surge, então, como um véu que lhe desvenda os olhos e lhe tira a paz da ignorância. “Dor e consciência encontram-se, então, numa relação diretamente proporcional: ‘a nossa existência é tanto mais feliz quanto menos a sentirmos’, e ‘quanto mais elevado o grau de consciência, maior a dor” (SCHOPENHAUER apud BARRENTO, 2001, p.73). Podemos relacionar tal momento com outros semelhantes ocorridos em narrativas trágicas conhecidas. Dessa forma, refletimos: podemos considerar Jesus um Édipo, que foge de seu destino e procura sempre se desvencilhar do peso da verdade? Ou, de outra maneira, podemos perceber algumas peculiaridades comuns a Hamlet - hesitante, receoso, mas sedento do saber?

Consideramos passíveis de análise as duas comparações: no entanto, sabemos que o herói trágico presente em **Édipo-Rei** não pode mais ser reconhecido plenamente na narrativa contemporânea. Da mesma forma, o herói evidenciado por Shakespeare não se reflete mais de forma integral na atualidade. Porém, entre os dois, certamente Hamlet se encontra em uma posição mais próxima do nosso herói. Deseja, como Jesus, saber da verdade. Questiona, inquieta-se. Mesmo a hesitação – Hamlet hesita em consumir sua vingança e, Jesus, em seguir os propósitos de Deus - os aproxima. Destarte, por esses e por outros fatores (como a individuação do herói e sua complexidade, por exemplo), Jesus assemelha-se ao herói trágico elisabetano. Posteriormente retomaremos nesse aspecto.

A partir da conscientização sofrida pelo herói, a relação harmoniosa que ele tem com sua família se rompe: ao desconhecer a casa em que sempre morou como seu lar e seus familiares como seus, Jesus decide partir.

Disse Maria, Vamos para casa, não temos mais nada a dizer aqui, e o filho respondeu-lhe, Vai tu, eu fico. Parecia que se perdera o rasto de ovelha ou pastor, o deserto era de facto um deserto, e até as casas além, soltas ao acaso pela encosta abaixo, pareciam grandes pedras talhadas, de um estaleiro abandonado, que aos poucos se fossem enterrando no chão (...). Passados dois dias, Jesus foi-se embora de casa. (SARAMAGO, p.188-191).

Jesus foi a Belém procurar vestígios de seu nascimento e da matança que atingiu vinte e cinco meninos há catorze anos. “É o início da consciência de que está num labirinto complicado do qual não sairá com vida” (FERRAZ, 1998, p.97).

Assim que o pastor o encontra, Jesus decide viver pastoreando ovelhas com ele. O pastor apresenta-se a Jesus como um homem que o conhece - “conheço-te desde sempre, como vês” (SARAMAGO, p.226) e por quem Jesus sente um inexplicável fascínio. É, então, a partir desse encontro, que a vida pastoril começa a fazer parte do cotidiano do herói.

Podemos perceber que, somente após a vida de Jesus começar a ficar atribulada, com a descoberta da culpa de José, o pastor se apresenta ao personagem, apesar de tê-lo acompanhado desde antes de seu nascimento, quando se apresentou a Maria. “Mulher, tens um filho na barriga (...), ainda a barriga não cresceu e os filhos já brilham nos olhos das mães” (SARAMAGO, p.33). Outras vezes ainda Maria o viu: na Páscoa, ainda grávida de Jesus: “subitamente, vindo duma treva maior, lhe apareceu o rosto do mendigo” (SARAMAGO, p.50), visitando o primogênito na ocasião do seu nascimento, “com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era” (SARAMAGO, p.84), acusando o crime de José, “Já te disse que não há perdão para esse crime, mais depressa seria perdoado Herodes que o teu marido (...), a sombra da culpa de José já escurece a fronte de teu filho (SARAMAGO, p.116), e, após a ida de Jesus, “levando consigo a planta enigmática que havia nascido, treze anos antes, no sítio onde a tigela fora enterrada” (SARAMAGO, p.196). Uma vez também aparecera a José, acompanhando Maria no caminho de Belém, na ocasião do recenseamento: “Ao voltar-se outra vez para Maria, viu, com os seus olhos claramente visto, caminhando ao lado dela, um homem alto (...), e era, por sinais sim, o mendigo que nunca pudera ver (SARAMAGO, p.65).

Esse misterioso personagem, que acompanha Jesus desde sempre e no qual nos deteremos posteriormente, somente se mostra ao herói quando sua vida começa a se atribular. Jesus sai de casa em busca de respostas. O pastor, então, aparece como um possível aliado nessas descobertas que precisam ser feitas. No momento da interpelação de Jesus a Maria, o pastor já o observa:

Jesus lançou-se para o chão, a chorar, Os inocentes, os inocentes (...). Disse Maria, Vamos para casa, não temos mais nada a dizer aqui, e o filho respondeu-lhe, Vai tu, eu fico (...). Quando Maria desapareceu na fundura cinzenta de um vale, Jesus, de joelhos, gritou, e todo o seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue, Pai, meu pai, por que me abandonaste, que isto era o que o pobre rapaz sentia, abandono, desespero, a solidão infinda de um outro deserto, nem pai, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado. De longe, sentado no meio das ovelhas e confundido com elas, o pastor olhava-o (SARAMAGO, p.189).

Sabemos que esse pastor é o Diabo; mas ele se apresenta a Jesus somente como um pastor que recebe Jesus em seu rebanho. “Para as minhas ovelhas não tenho nome, Não sou uma ovelha tua, Quem sabe, (...) Recebo-te em meu rebanho” (SARAMAGO, p.227). Em outra circunstância, o pastor chega mesmo a se confundir com suas ovelhas, “Jesus ficou ali, parado, a olhar, até quase se perder na distância a alta figura de Pastor e se confundirem com a cor da terra os dorsos resignados dos animais” (SARAMAGO, p.238). O fato de o Diabo estar disfarçado de pastor durante a maior parte da obra não é um fato aleatório. Consideramos essa mais uma ironia empregada pelo narrador; sabe-se que, originalmente, a metáfora do pastor está relacionada a Deus. Fazendo a inversão, o narrador salienta a troca de papéis entre os personagens. “A imagem do pastor é carregada de simbolismo religioso. Deus é o pastor de Israel” (CHEVALIER, A; GHEERBRANT, G. 1991, p.691).

O diabo-pastor apresenta a Jesus um novo mundo e ofício: o mundo, o pastoril; o ofício, não será o de carpinteiro como o fora de seu pai, e sim o de pastorear ovelhas.

O homem levantou o archote para mostrar as cabeças negras das cabras, os focinhos alvacentos das ovelhas, os lombos secos e escorridos dumas, as redondas e felpudas garupas doutras, e disse, Este é o meu rebanho, cuida tu de não perder um só destes animais (...). Aqui tens, forte e direito, o teu cajado de pastor, é o teu terceiro braço (SARAMAGO, p.227).

O pastor então delega essa tarefa a Jesus, salientando sua importância, “O meu gado tem fome, daqui em diante o teu trabalho vai ser levá-lo ao pasto, nunca em tua vida farás coisa mais importante” (SARAMAGO, p.228). Mostra a Cristo também uma diferente maneira de pastorear:

Se não vendes a lã, se temos mais leite e mais queijo do que precisamos para viver, se não fazes comércio dos anhos e dos cabritos, para que queres tu o rebanho e o deixas viver e fazes crescer assim, a ponto de um dia, se continuas, ele cobrir todos estes montes e encher a terra inteira, e Pastor respondeu, O rebanho estava aqui, alguém tinha de cuidar dele (SARAMAGO, p.230).

Se entendermos Jesus como ovelha deste rebanho, e o rebanho como representação dos homens, compreenderemos por que o pastor, sábio argüidor e coerente em suas atitudes, opta por deixar em paz as suas ovelhas. Não as explora nem as usa para seu próprio bem, apenas zela por elas. O rebanho do pastor, do qual o herói participa, é livre. “Por estúpidas, meigas, gregárias e facilmente marcadas, as sociedades formadas pelas ovelhas são muito semelhantes às humanas” (FRYE, 1973, p.145).

Segundo Frye (1973, p.142-143):

O mundo apocalíptico (...) apresenta, em primeiro lugar, as categorias da realidade com as formas do desejo humano (...). A forma imposta pelo trabalho e desejo humanos ao mundo vegetal, por exemplo, é a do jardim, da fazenda, do bosque do parque. A forma humana do mundo animal é um mundo de animais domésticos, entre os quais a ovelha tem uma prioridade tradicional tanto na metáfora clássica, como na cristã (...). o conceito 'Cristo' une em identidade todas as categorias: Cristo é Deus e o Homem, o Cordeiro de Deus, a árvore da vida.

Ao oferecer uma ovelha para que Cristo mantivesse relações sexuais, o pastor torna ainda mais evidente essa semelhança: se Jesus é uma ovelha e sente necessidades fisiológicas como qualquer animal, deveria deitar-se com uma ovelha. Mas Cristo resiste, apesar do desejo latente. “Pior que tudo foi a vertigem de uma horrível voluptuosidade que do afogamento da vergonha e da repugnância num rápido instante emergiu e prevaleceu” (SARAMAGO, p.237).

Da mesma forma reforça-se essa afinidade quando Jesus, lançando o cajado, mata involuntariamente um tenro cabrito. “Matei-o, lamentou-se Jesus, e era tão pequeno” (SARAMAGO, p.241). E decide também não comê-lo, apesar de morto. “Faço jura de não comer dessa carne” (SARAMAGO, p.241).

Jesus, porém, como judeu cumpridor de seus deveres que era, não deveria deixar de sacrificar uma ovelha, agora que se aproximava a época da Páscoa. Decidiu, porém, não levar nenhuma do rebanho do pastor. “Não levaria à morte o que ajudei a criar” (SARAMAGO, p.245). Parte, pois, a tentar esmolar uma ovelha. Recebe-a de um ancião, mas ao levá-la ao sacrifício seu pensamento se transforma.

Então Jesus, como se uma luz houvesse nascido dentro dele, decidiu, contra o respeito e a obediência, contra a lei da sinagoga e a palavra de Deus, que este cordeiro não morrerá, que o que lhe tinha dado para morrer continuará vivo (SARAMAGO, p.250).

Jesus salva o cordeiro por sentir sua inocência e com ele se identificar. De certa forma, antecipou o que o futuro lhe reservaria. “Se salvo este cordeiro é para que alguém me salve a mim” (SARAMAGO, p.253). E Jesus viu-se confundir entre os cordeiros sacrificados, como uma prolepse do futuro que o aguardava.

O sangue dos inumeráveis cordeiros e outros animais sacrificados desde a criação do homem, que para isso mesmo é que a humanidade foi posta neste mundo, para adorar e sacrificar. A tal ponto o perturbaram essas imaginações que lhe pareceu ver a escadaria do Templo alagada de vermelho, escorrendo em toalhas de degrau em degrau, e ele próprio ali, com os pés no sangue, levantando ao céu, degolado, morto, o seu cordeiro (SARAMAGO, p.250).

Ao retornar com a ovelha poupada aos domínios do pastor, Deus mostra a Jesus sua revolta, prenunciando com sinais de fogo o tempo demoníaco que viria a seguir.

Respirava-se na atmosfera a tensão que prenuncia as trovoadas, e, para confirmá-lo, o primeiro relâmpago rasgou os ares no momento preciso em que o rebanho apareceu aos olhos de Jesus (...). A cem passos de Jesus, uma luz deslumbrante, insuportável, fendeu de alto a baixo uma oliveira, que acto contínuo pegou fogo, ardendo com força, tal um archote de nafta. O choque e o estrondo do trovão, como se o céu se tivesse rasgado, de uma vez, entre horizonte e horizonte, atiraram Jesus ao chão, sem conhecimento (...). Disse o Pastor, Sabia que a trovoada estava à tua espera (SARAMAGO, p.256-257).

De volta aos domínios do pastor, Jesus então aceita que ele marque sua ovelha para poder diferenciá-la das demais. E mais uma vez percebe-se semelhante ao animal. “Pobre bichinho, Não sei porquê, tu também estás marcado, cortaram-te o prepúcio para se saber a quem pertences, Não é o mesmo, Não devia ser, mas é” (SARAMAGO, p.258). Passados três anos, o pastor o adverte, “a tua ovelha não está no rebanho, vai procurá-la” (SARAMAGO, p.259).

É nesse ínterim que Cristo tem seu primeiro encontro com Deus, que lhe parece um velho irritado, “cala-te, não perguntes mais” (SARAMAGO, p.263) impaciente, “que enfadonho que és, homem, que temos mais agora” (SARAMAGO, p.264) e autoritário, “vá, despacha-te, tenho mais o que fazer” (SARAMAGO, p.264).

Deus aparece a Jesus no deserto, nossa terceira imagem a ser analisada. “Deverá o nosso Jesus procurar a sua extraviada ovelha não naqueles viçosos prados da retaguarda, mas na árida e requeimada secura do deserto que tem pela frente” (SARAMAGO, p.260). Aparece no deserto porque prenuncia o início da derrocada do herói, o principiar de um tempo demoníaco. “[No mundo humano demoníaco], o mundo inorgânico pode permanecer em sua forma tosca de desertos, rochedos e terra desolada” (FRYE, 1973, p.151). Entramos então na fase do crepúsculo¹⁴, o arquétipo da tragédia propriamente dita.

¹⁴ Conforme as idéias de FRYE (2000, p.22), constantes na página 32.

Jesus tem os pés feridos da caminhada, marcados pelo solo seco, assim como sua ovelha tem a orelha marcada pela faca do pastor. Jesus se apresenta a Deus nu e desprotegido, como o fora quando nasceu, e como sua ovelha continua sendo.

Deus obriga Jesus a sacrificar a ovelha. Aquela mesma ovelha a quem ele salvaria para que, um dia, alguém o salvasse também. Ocorre que Jesus não pode mais evitar essa morte, da mesma forma que um dia a sua será inevitável. Isso acontece para demonstrar que, assim como a inocente ovelha fora vítima de uma morte vil, também ele, Cristo, será uma cobaia nas mãos de Deus. “Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios” (SARAMAGO, p.444).

Deus, posteriormente, ao revelar seu intento a Jesus, torna essa analogia ainda mais clara. “Não faças como o cordeiro irrequieto que não quer ir ao sacrifício, ele agita-se, ele geme que corta o coração, mas seu destino está escrito (...). Eu sou este cordeiro” (SARAMAGO, p.374).

No deserto, portanto, Deus tenta Jesus até persuadi-lo a sacrificar a ovelha. Percebemos aqui uma ironia: quem tenta Cristo no deserto é Deus, e não o Diabo, como ocorrem nos escritos da Bíblia Sagrada. Simbolicamente, “o deserto significa para o homem o mundo afastado de Deus ¹⁵”. E este Deus de **O Evangelho**, que encontra Jesus no deserto, ainda lhe exige o sacrifício.

Posso levar a minha ovelha, Ah, era isso, Sim, era só isso, posso, Não, Porquê, Porque ma vais sacrificar como penhor da aliança que acabo de celebrar contigo, Esta ovelha, Sim, Sacrifico-te outra, vou ali ao rebanho e volto já, Não me contraries, quero esta (SARAMAGO, p.263).

Ao retornar ao encontro do pastor sem a ovelha que tinha ido buscar, recebe uma repreensão: “Não aprendeste nada, vai” (SARAMAGO, p.265). O que Jesus ainda não consegue compreender é que, cedendo a Deus e entregando o que de mais importante possuía, está se declarando inapto à forma de vida livre que o pastor lhe ensinara a ter. Jesus mostrou que, assim como agora cedera sua ovelha, mais tarde cederia sua vida. É ainda a ovelha estúpida que não se diferencia das demais¹⁶. Segue, então, seu caminho: mas antes traveste seus pés feridos do deserto de peles de ovelha. “Pensou Jesus que não poderiam culpá-lo se se

¹⁵ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p.314.

¹⁶ Conforme interpretação à citação de FRYE (1973, p.145) presente na página 42.

pagasse do seu salário por suas próprias mãos, talhando das peles de ovelha umas formas de sandálias” (SARAMAGO, p.267).

Jesus, como se erguesse do chão uma pesada e longa cadeia de ferro, recordava a sua vida, elo por elo, o anúncio misterioso da sua concepção, a terra iluminada, o nascimento na cova, as crianças mortas de Belém, a crucifixão do pai, a herança dos pesadelos, a fuga de casa, o debate no Templo, a revelação de Zelomi, o aparecimento do pastor, a vida com o rebanho, o cordeiro salvo, o deserto, a ovelha morta, Deus (...), e Jesus quer saber como isto tudo é o mesmo (SARAMAGO, p.269-270).

A entrada no mundo demoníaco aflora a Jesus todas as lembranças. Elas aparecem encadeadas, como imagens recorrentes e complementares. “[O mundo demoníaco] é o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão” (FRYE, 1973, p.148).

O deserto, no qual Jesus encontrou Deus, pode simbolizar o desalento em que se encontra o herói, agora que foi desamparado pelo pastor e que está ciente de que terá a sua vida encurtada. O deserto também se faz dentro do personagem. “O sentimento de ausência, de falta, de solidão, foi tão forte que o seu coração gemeu, ali estava ele, sozinho” (SARAMAGO, p.269).

Este deserto de aqui é mais um mar de secas e duras colinas arenosas, encavaladas umas nas outras, criando um labirinto inextricável de vales, no fundo dos quais sobrevivem umas raras plantas que parecem só feitas de espinhos e cerdas, e a que talvez pudessem atrever-se as sólidas gengivas duma cabra, mas que rasgariam, ao primeiro contacto, os beiços sensíveis duma ovelha (SARAMAGO, p.260).

Jesus é a ovelha despreparada que, ao penetrar no deserto, rasga não seus lábios, mas seus pés, e tem sua inocente pele marcada pelos duros espinhos do caminho. Afinal, Jesus fora ao deserto nu como nascera e puro como continua, apesar dos dezoito anos completados. “[a nudez representa] uma queda de nível – do nível do Princípio para o da manifestação -, e de uma exteriorização de perspectivas” (CHEVALIER, A.; GHEERBRANT, G.1991, p.644):

apesar dos espinhos que lhe rasgam a pele e arrepelam os pêlos do púbis, nu apesar do sol que queima, reverbera e deslumbra, nu, enfim, para procurar a ovelha perdida (...). Os pés de Jesus sangram, o sol afasta as nuvens para feri-lo de espada nos ombros, os espinhos cortam-lhe a pele das pernas como unhas sôfregas, as cerdas chicoteiam-no (SARAMAGO, p.262).

O encontro com Maria de Magdala servirá para lhe tirar a pureza da castidade, visto que a inocência da ignorância Jesus há muito tinha perdido, desde sua saída de casa. Magdala também virá para abrandar a solidão desértica de Jesus, incompreendido e desacreditado mesmo por sua mãe, quando se sabe filho de Deus e é rechaçado por Maria. “Sou o filho que puseste no mundo, crê em mim, ou rejeita-me, Não creio em ti” (SARAMAGO, p.302). Maria, posteriormente, recebe a visita de um anjo e toma ciência de que foi injusta com Jesus. O anjo a aconselha a procurá-lo, e, mais uma vez, percebemos o protagonista como um cordeiro nas mãos de Deus. “Procura-o, que é a tua obrigação, ele também foi à procura da ovelha perdida” (SARAMAGO, p.314).

A reaproximação com a mãe não se concretiza, e Jesus agora se aproxima de seu desfecho trágico. Está auxiliando alguns pescadores quando, “numa manhã de nevoeiro” (SARAMAGO, p.363), tem seu derradeiro encontro com Deus. O nevoeiro manifesta-se de maneira intensa, impedindo o avanço de outros barcos ao mar. Tem a duração de quarenta dias. “O mundo divino demoníaco personifica amplamente os vastos, brutos poderes da natureza, como surgem a uma sociedade não desenvolvida tecnologicamente” (FRYE, 1973, p.148). Deus, que participa do mundo divino demoníaco, escolherá o nevoeiro para relatar seus propósitos a Jesus. “Inquietas, desassossegadas, as pessoas das aldeias olhavam o nevoeiro impenetrável na direcção onde o mar devia estar” (SARAMAGO, p.364). Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p.634), o nevoeiro é “símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas”. Tal simbologia reflete-se na trama: o nevoeiro servirá para que Deus defina a Jesus qual será sua missão, e para que revele seus reais intentos.

O encontro ocorre numa barca. Nela, estão presentes Deus e o Diabo, na popa e na proa, respectivamente; e Jesus, no centro dos dois. Deus revela a Jesus que pretende alargar seus domínios, tornando-se único entre os deuses. Para isso, pretende fazer de Jesus um mártir que irá morrer em seu nome. Apesar do nevoeiro em princípio ser um empecilho para a visão, neste momento ele servirá para o desnudamento das intenções de Deus. Nesse episódio, no qual nos determos melhor mais adiante, Deus também revela a Jesus todos os sofrimentos que ocorrerão em seu nome.

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 rancos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isso será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder

e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero este poder. O nevoeiro afastou-se onde estivera antes, via-se uma pouca de água ao redor do barco, lisa e baça. sem uma ruga de vento ou uma agitação de barbatana passando. Então o Diabo disse, É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue (SARAMAGO, p.391).

O nevoeiro, nesse caso, servirá para desvelar o caráter de Deus como egocêntrico e cruel. Também o Diabo, personagem obscuro até esse encontro, revelar-se-á piedoso e contrito.

Tu sabes, ninguém melhor do que tu o sabe, que o Diabo também tem coração (...), a minha proposta é que tornes a receber-me no teu céu, perdoado dos males passados e pelos que no futuro não terei de cometer (...), teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus, mas o mundo inteiro (...). Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora (SARAMAGO, p.392).

O nevoeiro, da mesma forma, move-se antecipando os acontecimentos. “O nevoeiro voltou a avançar, alguma coisa estava para acontecer ainda, outra revelação, outra dor, outro remorso” (SARAMAGO, p.391). “Passou tempo, o nevoeiro não tornou a falar” (SARAMAGO, p.390). E pela importância do encontro que acontecia e pela similaridade da paisagem de desalento e solidão, Deus refletiu: “Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto” (SARAMAGO, p.369).

Somente quando Jesus sai das águas ele passa a tomar ciência do tempo que passou no meio do nevoeiro. O que para os pescadores significou cegueira, para Jesus foi revelação.

Sabes quanto tempo estiveste no mar, no meio do nevoeiro, sem que nós pudéssemos lançar os nossos barcos à água, que uma força invencível de cada vez nos empurrava para trás, perguntou Simão, O dia todo, foi a resposta de Jesus, um dia e uma noite, acrescentou, para corresponder à excitação de Simão com uma expectativa semelhante, Quarenta dias, gritou Simão (SARAMAGO, p.394).

Outra imagem a ser analisada, o auto-de-fé, é recorrente no mundo demoníaco. “O mundo do fogo é um mundo de demônios malignos como os fogo-fátuos, ou espíritos irrompidos do inferno, e surge neste mundo sob a forma de auto-de-fé, ou das cidades em chama” (FRYE, 1973, p.151). Representando o mundo do fogo, freqüente no mundo demoníaco, encontra-se o auto-de-fé.

Ainda que a história narrada por Saramago se passe numa época pré-cristianismo, em que ainda não havia os autos-de-fé promovidos pela igreja, podemos encontrar semelhanças

destes com a crucifixão de Jesus: ambos ocorriam em nome de Deus e ambos serviam como uma forma de expiação de culpa (das pessoas consideradas heréticas, à época da Inquisição, e de Jesus, duplamente culpado, pelo erro de José e pelos crimes de Deus). A forma de sacrifício supremo presente na obra, isto é, a crucifixão, surge como símbolo prenunciador dos males que Deus ainda promoveria. Afinal, “Deus não perdoa os pecados que manda cometer” (SARAMAGO, p.161).

Em dois momentos podemos comprovar tal aparecimento: o primeiro é com a crucifixão de José, morto em Séforis, ao ser confundido com um rebelde. Essa crucifixão é cercada pelo mundo do fogo e da destruição, como descrevera Frye. Vejamos como este mundo aparece em **O Evangelho**:

por toda a cidade estavam a rebentar incêndios, as chamas, rugindo, como um rastilho de fogo grego, devoraram as casas dos moradores, os edifícios públicos, as árvores dos pátios interiores. Indiferentes ao fogo que outros soldados andavam ateando, quatro soldados do pelotão de execução percorriam as filas dos supliciados, partindo-lhes metodicamente as túbias, estes usavam barras de ferro. Séforis ardeu toda, de ponta a ponta, enquanto, um após outro, os crucificados iam morrendo. O carpinteiro, chamado José filho de Heli, era um homem novo, na flor da vida, fizera há poucos dias trinta e três anos (SARAMAGO, p.166).

José, em seu auto-de-fé, desiste de se proclamar inocente. Quando o soldado avisa o sargento que daria a ordem para a crucifixão, “este é o que se dizia sem culpa” (SARAMAGO, p.165), José calou-se. Talvez por cansaço, afinal, já havia tentado antes ser considerado inocente. Ou pode ter se calado por ser culpado; não pela rebelião em Séforis, mas pela morte dos meninos de Belém. Morrendo, José procura o perdão de Deus. “Oh, meu Deus, este é o homem que criaste, louvado sejas” (SARAMAGO, p.165).

Na hora derradeira, Jesus também tem seu auto-de-fé: mas não é a Deus que ele pede o perdão para expiar suas culpas. Às vias de ser crucificado, Jesus clama aos homens que perdoem a Deus.

Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis (...), e, subindo-lhe à lembrança do rio de sangue e de sofrimento que irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (SARAMAGO, p.444).

O auto-de-fé, aqui simbolizado pela crucifixão, inverte o sentido que originalmente lhe é dado; Jesus morre, não para expiar seus próprios pecados, mas para reduzir a culpa de Deus.

Percebemos que essa imagem problematiza momentos singulares na obra, traçando um movimento cíclico: num primeiro momento, protagoniza a agonia de José, expiando sua culpa; ao final, representa o sacrifício de Jesus, pagando pelos erros de seus pais terreno e celestial, respectivamente: José e Deus.

Da mesma forma, participa da crucificação outro objeto que pontua a narrativa, aparecendo em dois momentos singulares, a cruz. A cruz, que serviu para crucificar José e também a Jesus, e que se tornou símbolo do cristianismo.

Disseram os soldados a Jesus que se deitasse e ele deitou-se, puseram-lhe os braços abertos sobre o patíbulo, e quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea, e Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis, depois o outro pulso, e logo a primeira dilaceração das carnes repuxadas quando o patíbulo começou a ser içado aos sacões para o alto da cruz, todo o seu peso suspenso dos frágeis ossos, e foi como um alívio quando lhe empurraram as pernas para cima e um terceiro cravo lhe atravessou os calcanhares, agora não há mais nada a fazer, é só esperar a morte (SARAMAGO, p.444).

A cruz participa, como o deserto, o nevoeiro e o auto-de-fé, da concepção de mundo demoníaco de Frye, do qual oriunda também a visão trágica. “Na visão trágica, o mundo mineral é visto em termos de desertos, rochas e ruínas, ou de imagens geométricas sinistras como a cruz” (FRYE, 2000, p.26). A cruz, portanto, delineia-se como a insígnia da dor pela qual passa Jesus na hora do sacrifício. Sacrifício este que ocorre no momento em que Jesus goza de prestígio junto ao povo de Nazaré, que o crê filho de Deus. A ida para a cruz, portanto, simboliza essa antagônica relação: o prestígio terreno acabando com uma situação humilhante ao herói, e a glória póstuma, que começa após o ocaso de Jesus. Segundo Flávio Kothe:

A cruz, com sua barra horizontal a expressar simbolicamente a divisão entre o superior e o inferior, somada a uma barra vertical, que não só sustenta a outra barra, mas representa a conexão e a possibilidade de união do alto com o baixo e do baixo com o alto, configura a união dialética dos contrários (2000, p.35).

Outra imagem recorrente na obra, a qual não podemos nos furtar em referir, é a tigela. Tendo um caráter circular, a aparição deste objeto fecha a narrativa linearmente: aparece no princípio da trama, quando Maria oferece comida ao Diabo disfarçado de mendigo, ganha destaque quando começa a brilhar inexplicavelmente, provocando o espanto de Maria e a desconfiança de José, que decide enterrar o objeto; ressurgue após a partida de

Jesus da casa da mãe, quando o pastor volta, “levando consigo, inteira da raiz à folha mais extrema, a planta enigmática que havia nascido, treze anos antes, no sítio onde a tigela fora enterrada” (SARAMAGO, p.196); é dada a Jesus em sinal da desconfiança da mãe, “não te cremos, disse a mãe, e agora menos que antes, porque escolheste o sinal do Diabo, De que sinal falas, Essa tigela” (SARAMAGO, p.302); recuperada pelo Pastor na barca, “tens no alforge uma coisa que me pertence” (SARAMAGO, p.393) e, finalmente, serve de amparo ao sangue de Jesus, à hora de sua morte. “Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde seu sangue gotejava” (SARAMAGO, p.445).

Podemos perceber que a tigela permeia toda a narrativa, como símbolo do elo que une o pastor, Maria e Jesus. Logo no início, quando o mendigo toma a tigela às mãos pela primeira vez, a simbologia de tal objeto se revela, mostrando-se cíclico como as fases da vida.

O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou. Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar (SARAMAGO, p.33).

Essa tigela já aparece mencionada como uma taça no primeiro capítulo de **O Evangelho**, quando o narrador se propõe a descrever a crucifixão tal como ela foi pintada pelas mãos de Dürer: “Absorto no trabalho de recolher numa taça, até à última gota, o sangue que sai do lado direito do crucificado” (SARAMAGO, p.18). Aparece também no pesadelo de José, “sempre a acordar por obra de um pesadelo em que se via a si mesmo caindo e tornando a cair para dentro de uma imensa tigela invertida que era como o céu estrelado” (SARAMAGO, p.38). Este objeto fecha a narrativa, “atravessando a história toda, sem que o leitor desconfie de sua importância simbólica” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.247). E, assim como o cálice bíblico, a tigela em **O Evangelho** é um símbolo do sacrifício do herói.

3.1 Inversões de arquétipos: Diabo e Deus

Deus está dentro do bem e do mal e envolvendo-os, como a eternidade está dentro do passado e do futuro e envolvendo-os, e pelo mais além do tempo.

Miguel de Unamuno.

Analisaremos agora os personagens que constituem pilares na obra, como pólos contrastantes e equivalentes: Diabo e Deus. Pretendemos mostrar que o narrador construiu tais personagens sob uma reversão de expectativa, e que essa reversão é uma das principais técnicas utilizadas no mundo demoníaco. Segundo Frye:

A mais simples dessas técnicas é o fenômeno que podemos chamar “ajustamento demoníaco”, ou a inversão deliberada das costumeiras associações morais de arquétipos. Qualquer símbolo, de um modo ou de outro, retira seu sentido, fundamentalmente, de seu contexto (1973, p.157).

No livro de Saramago, o pastor é descrito fisicamente como “um homem alto, tão alto que os seus ombros se viam por cima das cabeças das mulheres” (SARAMAGO, p.65). Ele aparece disfarçado por diversas vezes: como mendigo, rei mago e pastor.

Ele acompanha a trajetória de Jesus desde seu nascimento, quando anuncia a concepção de Maria, estando travestido de mendigo. Desde esse momento ele já mostra a Maria que não é um homem comum: revolvendo a terra sobre a tigela em que lhe foi dada comida, torna a tigela luzente como ouro, mostrando intimidade com o mundo terrestre. Segundo Calbucci:

Deus possuía oito arcanjos, sendo que um deles, chamado Sataniel (ou Lúcifer, palavra cuja origem retoma o latim *lux*, que significa luz, brilho), desrespeitando as ordens divinas, tornou-se a encarnação e a figurativização da maldade (...). O mendigo é o próprio Satanás, humanizado em quase todos os sentidos, afinal, a terra tirada do chão que lhe escorreu entre os dedos tinha um brilho negro. Vejamos. O anjo-mendigo demonstra ter poder sobre a terra do chão ou sobre o que está debaixo dela (1999, p.75).

“E como o Diabo, de quem Deus ao princípio fora amigo e ele favorito de Deus (...), e tinha podido aprender (...), então repetia no seu mundo subterrâneo a criação do homem” (SARAMAGO, p.235). Em outras ocasiões, o Diabo tem novamente a oportunidade de mostrar que domina o mundo terrestre e subterrâneo. Mostra esse conhecimento de diversas

maneiras: quando do nascimento de Jesus, “Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi” (SARAMAGO, p.84), na partida de Jesus de casa, ao arrancar a árvore que havia nascido no local onde a tigela havia sido enterrada, “apenas o que se ouviu foi um ruído como de rasgamento, como se uma ferida inicial da terra estivesse a ser repuxada cruelmente até se tornar em boca abissal” (SARAMAGO, p.195), e, finalmente, quando se dizia certificar-se de que a terra estava debaixo de seus pés:

E agora, perante o pastor ajoelhado, de cabeça baixa, as mãos assim pousadas no chão, de leve, como para tornar mais sensível o contacto de cada grão de areia, de cada pequena pedra (...), Então, quando Pastor se levantou, perguntou-lhe, Por que fazes isso, Certifico-me que a terra continua por baixo de mim (SARAMAGO, p.236).

Esses indícios parecem confirmar o arquétipo comumente associado ao Diabo, um ser obscuro que vive subterraneamente. No entanto, outros fatores nos farão duvidar de sua legitimidade enquanto ser maligno que povoa o imaginário judaico-cristão.

Esse Diabo, conhecido pela alcunha de pastor, pode mesmo ser confundido com uma criatura cruel. Assusta Maria, ao anunciar sua gravidez, “Sou um anjo, mas não o digas para ninguém” (SARAMAGO, p.33), e provoca a desconfiança de José, ao fazer a tigela brilhar, “José entrou, vinha com uma expressão interrogativa, uma mirada perplexa e desconfiada que tentava disfarçar” (SARAMAGO, p.34); conta a Maria da culpa de José, anunciando-se como um ser sem compaixão “Não sou um anjo de perdões (...), Já te disse que não há perdão para este crime” (SARAMAGO, p.116); acompanha Jesus como uma sombra e o confunde, dando-lhe novas visões acerca da religião judaica e mesmo de Deus, “Sim, se existe Deus terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para ovelha, um para o que morre e um para o que mata” (SARAMAGO, p.233); e, finalmente, expulsa Jesus de sua companhia quando ele está ferido, com os pés em chagas.

Segundo Frye (1973, p.214), “uma figura subordinada, que exerce o papel de pôr em evidência o estado de espírito trágico, é o mensageiro que anuncia regularmente a catástrofe”. O pastor cumpre este papel. Mas sabemos, no entanto, que ele também se revela sábio, “o teu Deus é o único guarda duma prisão onde o único preso é o teu Deus” (SARAMAGO, p.237), sincero, “Se ficares, arrepender-te-ás de não teres partido, se partires, arrepender-te-ás de não teres ficado” (SARAMAGO, p.234), desprendido de autoritarismo, “Boa viagem, não é preciso dizer-te que não és meu escravo nem há contrato legal entre nós, pode partir quando

entenderes” (SARAMAGO, p.232), e mesmo compassivo, “Quero hoje fazer bom uso do coração que tenho” (SARAMAGO, p.392).

Parece-nos claro, quando pensamos no que já foi analisado em relação ao Diabo, que o arquétipo comumente associado a ele em **O Evangelho** não se confirma. Para melhor explicitarmos a inversão deste símbolo, recorreremos ao **Dicionário de símbolos**, de Chevalier e Gheerbrant (1991, p.337):

O Diabo é o símbolo do **Malvado**¹⁷. Quer ele se vista como um senhor muito fino, quer ele faça caretas no capitel das catedrais, tenha cabeça de bode ou de camelo, chavelhos, cornos, pelos por todo o corpo, pouco importa a figuração (...). Sua redução a uma força animal serve para manifestar simbolicamente a queda do espírito. Todo o papel do diabo é esse: espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. Ele é a síntese das forças desintegradoras da personalidade.

Dessa forma, o pastor parece ter o caráter contrário do que sua imagem revela. Ele não “simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência” (CHEVALIER, A; GHEERBRANT, G. 1991, p. 337); em **O Evangelho**, o Diabo é um instrutor zeloso que procura sempre reavivar a consciência de Jesus e torná-lo lúcido. Ele orienta Jesus, ensinando-lhe o ofício de pastorear ovelhas. Esse homem o instrui, desperta seu espírito crítico e contestador. Durante os anos em que Jesus vive com o pastor, ele aprende mais sobre sua própria natureza, “Deus não poderá rejeitar como obra não sua o que levas entre as pernas” (SARAMAGO, p.237), sobre a ambigüidade de Deus, “Não é lícito fornicar-vos [as ovelhas], Deus não o permite, podeis estar tranqüilas, mas tosquiá-las, sim, maltratar-vos, sim, matar-vos, sim, e comer-vos, pois para isso vos criou a sua lei e vos mantém a sua providência” (SARAMAGO, p.238), e até mesmo sobre a impiedade do Senhor, “Ainda bem que [Deus] não dorme, assim evita os pesadelos do remorso” (SARAMAGO, p.233).

Percebemos, assim, a fina ironia saramaguiana: se Jesus saiu de casa em busca de um modelo de pai novo para amar e respeitar, o encontrado não foi Deus, e sim, o Diabo. O pastor foi quem o acolheu, quem lhe ensinou o ofício de pastorear ovelhas - Jesus não chegou a aprender o ofício de carpintaria com José-, e quem o aconselhou a repensar sua fé. O modelo paterno, que substituiu o pai morto e pecador de Jesus, foi o Diabo. “Levaram sempre, enquanto juntos, uma boa vida, o homem ensinando sem impaciências de mais velho as artes

¹⁷ [Grifos do autor]

da pastorícia, o rapaz aprendendo-as como se a sua vida fosse depender maximamente delas” (SARAMAGO, p.240).

O pastor acompanha Jesus nos momentos mais importantes de sua vida: acompanha Maria grávida a caminho de Belém; está presente quando Jesus nasce, travestido de rei mago; aparece a Maria quando Jesus escapa de morrer nas mãos dos soldados de Herodes; observa Jesus quando há a crise com a mãe; fica ao seu lado por quatro anos, instruindo-o; e, finalmente, reaparece quando Deus o encontra no meio do nevoeiro. Essa presença é confortadora para Jesus. No momento em que o herói toma consciência do crime de José, e desesperado, clama “Pai, meu pai, por que me abandonaste” (SARAMAGO, p.189), quem zela por ele é o Diabo. “Nem pais, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado. De longe, sentado no meio das ovelhas e confundido com elas, o pastor olhava-o” (SARAMAGO, p.189).

Inicialmente, Jesus parece sentir curiosidade de saber mais sobre este homem que sempre esteve ao seu lado. “Este anjo ou demônio acompanha-me desde que nasci e eu quero saber porquê” (SARAMAGO, p.254). Logo, o fascínio se sobrepõe, e, mesmo quando desconfia da real origem do pastor, não se furta em acompanhá-lo, para desespero de sua mãe. “Também se aprende com o Diabo, E tu estás em poder dele” (SARAMAGO, p.254). “Jesus tomou seu lugar atrás do rebanho, divididos os sentimentos entre uma indefinível impressão de terror, como se a sua alma corresse perigo, e outra, ainda mais indefinível, de sombria fascinação” (SARAMAGO, p.235).

Assim, percebemos que os sentimentos de Jesus em relação ao Pastor vão mudando: de uma inicial curiosidade, misto de fascínio e medo, até o momento em que, sabendo-o Diabo e conhecendo Deus, sente afinidade e mesmo afeição pelo pastor. E ainda por várias vezes se lembraria de suas palavras, “Não aprendeste nada, vai-te, agora Jesus compreende que desobedecer a Deus uma vez não basta” (SARAMAGO, p.375).

Da mesma forma, quando Deus o interpela na barca, é do Diabo que Jesus espera consolo:

Jesus olhou o Pastor como se dele esperasse, não um auxílio, mas, sendo forçosamente diferente o entendimento que ele terá das coisas do mundo (...), talvez que um olhar, um sinal de sobancelhas, pudessem sugerir-lhe ao menos uma resposta hábil, dilatória, que o libertasse, mesmo só por uns tempos, da situação de animal acuado em que se encontra (SARAMAGO, p.375).

O Diabo, em **O Evangelho**, demonstra um caráter piedoso e conciliador. Ao aperceber-se das mortes futuras que ocorrerão em nome de Deus, propõe um acordo ¹⁸: deixaria de representar uma ameaça aos poderes celestes, arrependendo-se e tornando-se novamente súdito de Deus, e, dessa forma, Ele pouparia a morte de Jesus e todas as demais que aconteceriam em seu nome. Mostra-se, assim, novamente a inversão arquetípica: é o Diabo quem quer salvar a humanidade e poupar a vida de Jesus. A proposta é rejeitada, e o Diabo despede-se. “Até sempre, já que ele assim o quis” (SARAMAGO, p.393).

Outro caráter que podemos também atribuir ao pastor é o de oráculo ou prenunciador do futuro. Em diversos momentos, o pastor alerta Jesus sobre algum aspecto referente ao devir: “um dia [esta tigela] voltará ao teu poder, mas tu não chegarás a saber que a tens” (SARAMAGO, p.393), “enganas-te, a tua hora há-de chegar e nesta altura estarei presente para to dizer” (SARAMAGO, p.234). Previu também a gravidez de Maria (SARAMAGO, p.34) e alertou sobre a culpa do crime de José, que recairia em Jesus (SARAMAGO, p.116). Podemos então perceber no pastor a função de um Tirésias, um sábio que adivinha os acontecimentos e avisa das conseqüências a Jesus e Maria, que são, em **O Evangelho**, os personagens com os quais ele se comunica.

Conforme Frye (1973, p.149), “a identificação metafórica dos corpos vegetal, animal, humano e divino teria que ter as imagens do canibalismo como sua paródia demoníaca”. Há quatro formas de representação do canibalismo presentes na obra: a primeira é, se retomarmos a idéia de que Jesus assume a condição de um cordeiro ¹⁹ no rebanho do pastor, a tentativa de Jesus de não cometer o ato canibal.

Não o comerei, Pois não comas, mais fica para mim, Pastor tirou a faca da cinta, olhou Jesus e disse, Mais tarde ou mais cedo, também isto terás de aprender, ver como são feitos por dentro aqueles que foram criados para nos servir e alimentar (SARAMAGO, p.241).

Jesus hesita em comer a carne das ovelhas, pois, sendo ele, também, uma ovelha sacrificial nas mãos de Deus, haveria de cometer canibalismo. Ainda que relute em cometer o canibalismo, Jesus sente-se dividido, afinal, fora criado como um judeu e tinha por hábito comer carne de ovelha, se não sempre, pois provinha de família humilde, ao menos na páscoa: “Este ano não comes o cordeiro pascal (...), o seu problema, a partir de agora, iria ser a

¹⁸ Segundo citação (SARAMAGO, p.392) presente na página 48.

¹⁹ Conforme está descrito na página 42 deste trabalho.

insolúvel contradição entre comer os cordeiros e não matar os cordeiros” (SARAMAGO, p.258).

A segunda forma de canibalismo aparece em **O Evangelho** quando Jesus, recém fugido de casa, vai pedir conselhos a um escriba, em Jerusalém. Jesus pergunta ao escriba se a culpa de um pode ser transferida a outro, assim como aconteceu com Adão e Eva, que acabaram por serem os responsáveis da punição das gerações seguintes.

O escriba endireitou lentamente a cabeça, olhou-o com a expressão de quem acabasse de sair de um sonho, e, após um longo, quase insuportável silêncio, disse, **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**²⁰, E tu, na tua vida, foste comido ou devorado, Não apenas comido e devorado, mas vomitado (SARAMAGO, p.213).

Essa canibalização, no entanto, aparece no texto de uma maneira simbólica. A culpa, que assola o herói desde seu nascimento e na qual nos deteremos posteriormente, personifica-se como um lobo faminto, que devora o causador do erro e os descendentes dele. Cabe ressaltar que a escolha deste animal para representar a culpa não foi involuntária. O lobo é um animal selvagem, natural predador de ovelhas. E Jesus, sabemos, é a ovelha humana sacrificada em nome de Deus. O lobo também faz parte das imagens tidas como demoníacas. Parece evidente, então, que ele seja citado em um momento de angústia do herói. Segundo Frye (1973, p.150):

O mundo animal é pintado em termos de monstros ou animais predadores. O lobo, o tradicional inimigo da ovelha, o tigre, o abutre, a serpente fria e presa a terra, bem como o dragão, são todos comuns [no mundo de imagens demoníacas].

Percebemos, assim, “a fome eterna do lobo da culpa, que eternamente come, devora e vomita” (SARAMAGO, p.214). Outra referência ao canibalismo ocorre no encontro de Jesus com Deus na barca:

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**²¹, Não precisa que eu o devore, quem a si mesmo se devorará (SARAMAGO, p.372).

²⁰ [Grifos nossos].

²¹ [Grifos nossos].

Deus aparece então travestido de lobo faminto que devora os homens culpados. Sendo Jesus uma ovelha, torna-se uma presa fácil de ser abatida.

Existe, no entanto, uma outra forma de canibalismo na obra: é a que faz com que Deus esteja dentro do Diabo, e vice-versa. Os dois personagens aparecem, assim, como seres complementares, ainda que antagônicos. “Imagine-se o escândalo se o Pastor se lembrava de abrir Deus para ver se o Diabo lá dentro estava” (SARAMAGO, p.242). Podemos, então, compreender os dois personagens como um só, um dentro do outro, unidos para que o bom andamento do mundo permaneça. “Se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal” (SARAMAGO, p.393).

Se pensarmos no que diz o personagem, entenderemos que, de alguma forma, ele tem razão. Se não houvesse o mal, não poderíamos ter o entendimento do bem tal como ele é visto hoje. “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, mas seria uma ilusão dos olhos” (SARAMAGO, p.368).

Deus, por sua vez, é um personagem recorrente nas obras de Saramago. Já apareceu sob a forma de crítica à igreja católica (**Memorial do convento**), como um incitador de guerras em seu nome (**História do cerco de Lisboa**) ou mesmo desacreditado em **Intermitências da morte**. Em **O Evangelho**, Deus tornou-se personagem: é dotado de um caráter egocêntrico, vaidoso, arrogante e cruel. A recorrência do tema nas obras de Saramago nos faz pensar. Afinal, sabemos de seu afamado ateísmo. Em entrevista concedida a Carlos Reis, o escritor considera²²:

Alguém pode dizer. “Bom, você, afinal, preocupa-se muito com Deus: lá no fundo da sua mente ou do que quer que seja, você é um crente”. Não, sinceramente não penso que o seja. Não vou agora dizer redondamente que esta guerra é uma guerra de mim com algo que nego, mas que, no fundo, uma vez que é assim, nego uma existência que está presente em mim, mas que quero expulsar de mim. Não creio que seja assim. Vivi sempre fora de qualquer educação religiosa, nunca tive, em nenhum momento da minha vida, uma crise religiosa, portanto tenho levado isso pacificamente, sem sofrer as torturas da dúvida. Para mim sempre foi muito claro: Deus não existe (REIS, 1998, p.145).

Apesar do autor não reconhecer uma inquietação pessoal com o cristianismo, concorda com Reis quando este sugere que Deus é um tema fundamental na obra do autor.

Diz Saramago:

²² Outras entrevistas interessantes podem ser encontrados em BASTOS, Baptista. **José Saramago – Aproximação a Um retrato**. Lisboa: Dom Quixote, 1996 e ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

Então, quando digo que sou ateu é com esta grande ressalva e dizendo sempre que tenho, evidentemente, uma mentalidade cristã, que não posso ter outra mentalidade senão essa, não posso ser nem muçulmano, nem budista, nem confucionista, nem taoísta (REIS, 1998, p.142).

O ateísmo de Saramago, portanto, está atrelado à mentalidade cristã que ele possui. A necessidade de falar em Deus, presente na obra do autor, pode significar uma tentativa de despertar a sociedade conservadora cristã, talvez mesmo a portuguesa, para outros olhares e perspectivas além daqueles dogmatizados até então.

Deus, antes de sua aparição em **O Evangelho**, é referido em toda a obra. Foi glorificado muitas vezes por José, “Graças te dou, Senhor, nosso Deus, rei do universo, que pelo poder da tua misericórdia assim me restituis” (SARAMAGO, p.22), “Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, que deste ao galo inteligência para distinguir o dia da noite” (SARAMAGO, p.23), “Louvado sejas tu, Senhor, nosso deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” (SARAMAGO, p.27). Da mesma forma, é glorificado por Maria, “Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme tua vontade” (SARAMAGO, p.27). Jesus, por sua vez, também cumpria seus deveres judaicos, “bendizando a Deus por aquelas coisas que sabemos” (SARAMAGO, p.231).

Enquanto personagem, no entanto, Deus é um personagem menos digno de glorificação. “O único Deus sou eu, eu sou o Senhor, Morrerão milhares, Centenas de milhares” (SARAMAGO, p.391).

Mostra-se, no entanto, menos obscuro do que o Diabo. Neste sentido, assemelha-se ao arquétipo definido por Chevalier e Gheerbrant (1991, p.332), que o associam ao “pai, juiz, todo-poderoso, soberano”. O Deus saramaguiano não se comporta como pai, mas sim, revela-se juiz, todo-poderoso e soberano, sobretudo em suas decisões. Não se disfarça, não mente, não deixa dúvidas. Desde o primeiro contato que tem com Jesus, procura relatar, ainda que sumariamente, suas intenções. “Trouxeste-me aqui, que queres de mim, perguntou, Por enquanto nada, mas um dia hei-de querer tudo, Que é tudo, A vida” (SARAMAGO, p.263).

No primeiro encontro que Deus tem com Jesus, ele torna evidente sua superioridade em relação a Jesus. Diferentemente do pastor, que vai procurar Jesus na gruta onde havia nascido e que ao encontrá-lo, “tinha o sorriso comprazido de quem, tendo procurado, achou” (SARAMAGO, p.225), lhe oferecendo emprego e abrigo, Deus parece preocupado em ostentar sua soberania. O encontro acontece em um deserto, quando Jesus está ferido e nu, e esta nudez não acontece ao acaso.

Na tradição bíblica, a nudez pode ser tomada, primeiro, como símbolo de um estado em que tudo está manifesto, não oculto: Adão e Eva no jardim do Éden (...). É muito natural que a nudez também designe a pobreza e a fraqueza espiritual e moral (CHEVALIER, A; GHEERBRANT, G. 1991, p.644-645).

Podemos associar a nudez de Jesus a uma humilhação imposta por Deus, para demonstrar sua superioridade e para enfraquecer moral e espiritualmente o herói. “A voz disse, Eu sou o Senhor, e Jesus soube por que tivera que despir-se no limiar do deserto” (SARAMAGO, p.263).

Deus aparece a Jesus como “Uma nuvem da altura de dois homens, que era como uma coluna de fumo girando lentamente sobre si mesma” (SARAMAGO, p.262). Mostra-se, portanto, oculto em fumaça, enquanto Jesus está totalmente desprotegido. Encontra Jesus ainda incauto, sem a experiência para discernir verdadeiramente quais são as intenções funestas de Deus.

Terás o poder e a glória, Que poder, que glória, Sabê-lo-ás quando chegar a hora de eu te chamar outra vez (...), Senhor, eis-me aqui, se nu me trouxeste diante de ti, não demores, dá-me hoje o que tens guardado para dar-me amanhã, Quem te disse que tenciono dar-te alguma coisa (SARAMAGO, p.263).

Deus anuncia a Jesus que possui um plano com sua vida, plano este que só será inteiramente revelado mais tarde, quando Jesus encontrar Deus no meio do nevoeiro. Para selar a aliança firmada, exige o sacrifício da ovelha que Jesus havia prometido proteger²³. Mesmo sabendo que esta ovelha era a predileta de Jesus, não se furta em mostrar seu autoritarismo. “Esta ovelha, Sim, sacrifico-te outra (...), Não me contraries, quero esta (...), Mas esta é a minha ovelha, Outra vez te enganas” (SARAMAGO, p.264). Se entendermos Jesus como o filho de Deus, o homem predileto aos seus olhos, compreenderemos por que, da mesma forma, Deus quis que Jesus executasse sua ovelha preferida; era apenas uma representação do que mais tarde ocorreria. Também Jesus seria sacrificado cruamente por Deus, e Dele não saíam lágrimas dos olhos.

Deus desfaz a marca que a ovelha tinha, um rasgão na orelha, e também oferece a Jesus o cutelo para executar o feito. Jesus obedece, aos prantos, “Estás a chorar, perguntou Deus” (SARAMAGO, p.264). Deus, então, revela sua crueldade suspirando de satisfação com a morte do animal, soltando um longo aaaah.

²³ SARAMAGO. **O Evangelho**, p.253.

O segundo encontro que Jesus tem com Deus ocorre tempos depois, após Jesus ter sido abandonado pelo pastor e desacreditado por sua família, e estar vivendo com Maria de Magdala, personagem no qual nos deteremos no próximo subitem. Aparece agora como

um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se. Está vestido como um judeu rico, de túnica comprida, cor de magenta, um manto com mangas, azul, debruado de tecido de ouro (SARAMAGO, p.364).

Deus relata a Jesus que ele é seu filho e qual o plano que tem para sua vida. Com efeito, Deus não parece ter meias palavras para dizer o que lhe convém, mesmo que para isso revele algum traço inescrupuloso. Como quando Deus ensina a Jesus, didaticamente, como deve portar-se para convencer o povo de que é filho de Deus:

hoje só lá vamos com um revulsivo forte, qualquer coisa capaz de chocar as sensibilidades e arrebatando os sentimentos, Um filho de Deus na cruz, Por exemplo, E que deverei eu dizer mais a essa gente, além de injungi-los a um duvidoso arrependimento, se, fartos do teu recado, me virarem as costas, Sim, mandá-los arrependerem-se não creio que seja suficiente, vais ter de recorrer à imaginação (...), **Devo-lhes contar histórias, então, Sim, histórias, parábolas, exemplos morais, mesmo que tenhas que torcer um bocadinho a lei, não te importes**²⁴ (SARAMAGO, p.376).

O plano de Deus é sacrificar Jesus, como seu filho, e tornar-se o único Deus a ser glorificado na terra, acabando com o politeísmo e com as demais crenças religiosas. E escolhe um casal na terra, aleatoriamente, para misturar seu sêmen com o sêmen do homem e fecundar a mulher com a mistura da sua semente, como explicita no diálogo que o anjo tem com Maria: “Então, o Senhor não me escolheu, Qual quê, o Senhor ia só a passar (...), mas reparou que tu e José eram gente robusta e saudável” (SARAMAGO, p.311). Esse filho, Jesus, é então escolhido para representar na terra o filho de Deus e morrer como mártir.

“E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé” (SARAMAGO, p.370). Segundo Ferraz (2003, p.175):

Aí está a carnavalização do plano de salvação. Estamos diante de um Deus insatisfeito consigo mesmo, com sua pouca influência na terra e que resolve alargar os seus domínios, evidenciando sua megalomania, jamais lhe passando pela

²⁴ [Grifos nossos].

cabeça a expiação de Cristo em favor da salvação da espécie humana. Cristo precisaria morrer para que o número de seguidores de Deus aumentasse e, dessa maneira, o ego divino fosse massageado. Para corroborar seus intentos despóticos, aos homens, tal como a Cristo, só restaria o papel de cobaia.

Nesse momento, Deus parece-se mais com Zeus²⁵ tirano do que com o Pai Nosso das Escrituras: para satisfazer sua soberba, ele arma uma armadilha para o herói, traçada desde antes de seu nascimento – pois Deus fez com que José ouvisse a conversa entre os guardas de Herodes para que a vida de Jesus fosse poupada -, manda o pastor acompanhar os passos de Jesus, insurge-se no deserto e mostra a ele sua superioridade exigindo o sacrifício da ovelha e, posteriormente, enreda-o de tal forma que o resigna e o força a morrer em seu nome. Tudo isso para quê? Não para salvar o mundo, menos ainda para firmar uma aliança com os que crerem nele. Nada disso. Ao Deus de Saramago, só interessa o poder.

Ajudar a quê, A alargar minha influência, a ser deus de muito mais gente, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega (SARAMAGO, p.370).

Da mesma forma, Deus não parece respeitar o tão afamado livre-arbítrio que ele mesmo teria criado. Ignora a autonomia de Jesus e, através do sacrifício, pretende também manipular a opinião das demais pessoas para que creiam nele. “Tudo quanto a lei de Deus queira é obrigatório, as exceções também, ora, meu filho, sendo tu, duma certa e notável maneira uma exceção, acabas por ser tão obrigatório como o é a lei” (SARAMAGO, p.371). Deus parece sofrer do chamado “complexo de Zeus”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p.972), “a psicologia moderna denunciou em certas atitudes de liderança o que podemos chamar de complexo de Zeus. É uma tendência a monopolizar a autoridade e a destruir tudo o que possa parecer no outro uma manifestação de autonomia”. Percebemos, no Deus descrito por Saramago, traços que evidenciam este complexo. No entanto, apesar de egocêntrico, Deus parece destinar o devido respeito aos outros deuses, quando Jesus lhe sugere que ele mesmo vá conquistar novos fiéis. “Não pode ser, impede-o o pacto que há entre os deuses, esse, sim, inamovível, nunca interferir directamente nos conflitos” (SARAMAGO, p.371).

Da mesma forma, à semelhança de Zeus, Deus resolve inseminar uma mortal, criando assim um semideus.

²⁵ Neste caso, Deus parecer-se-ia com o Zeus censor das peças de Ésquilo, conforme pode ser verificado na página 21 do presente trabalho.

E por que foi que quiseste ter um filho, Como não tinha nenhum no céu, tive que arranja-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 (SARAMAGO, p.366).

Deus quer suplantar os demais deuses através do sacrifício de Jesus. “O que tu és, meu filho, é o cordeiro de Deus, aquele que o próprio Deus leva ao seu altar” (SARAMAGO, p.374). Sabe também que esse sacrifício será apenas o primeiro de milhares que ocorrerão em seu nome. Nem mesmo Zeus ou qualquer deus grego seria tão impiedoso. Ártemis, quando exige o sacrifício de Ifigênia²⁶ para que os ventos soprassem a favor das naus de Agamemnom, o faz porque ele ofendera os deuses, cometendo uma série de intempéries. Uma morte causada por um motivo bem menos egoísta do que o motivo de Deus.

A crucificação, portanto, torna-se o símbolo maior do capricho egocêntrico de Deus. Mas, para que Jesus se integre a esse intento funesto, ele exige saber o que o futuro reservará aos que crerem nele. É nesse momento que Deus começa sua ladainha, contando os assassínios que ocorrerão em seu nome.

Pois bem, edificar-se-á a assembléia de que eu te falei, mas os caboucos dela, para ficarem bem firmes, haverão de ser cavados na carne, e seus alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras que só no futuro serão conhecidas (SARAMAGO, p.380-381).

Deus então conta a Jesus “uma história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas, um mar infinito de sofrimento e de lágrimas” (SARAMAGO, p.381). Fala das cruzadas, da inquisição, dos assassinatos cometidos em seu nome. O Diabo é inocentado desses acontecimentos:

Digo que ninguém que esteja em seu perfeito juízo poderá vir a afirmar que o Diabo foi, é, ou será culpado de tal morticínio e tais cemitérios, salvo se a algum malvado ocorrer a lembrança caluniosa de me atribuir a responsabilidade de fazer nascer o deus que vai ser inimigo deste, Parece-me claro e óbvio que não tens culpa (SARAMAGO, p.389).

²⁶ Referimo-nos à peça **Ifigênia em Áulis**, escrita pelo tragediógrafo Eurípides, citada na página 23 deste trabalho.

Sua arrogância é tamanha que ele não teme a ameaça do Diabo; antes o considera importante para a consolidação dos seus interesses. “Meu filho, não esqueças o que te vou dizer, tudo quanto interessa a Deus interessa ao Diabo” (SARAMAGO, p.369). Da mesma forma, o Diabo, outro deus ou qualquer que venha ameaçar os domínios celestes pode, na verdade, ser apenas uma outra faceta do mesmo sinistro Deus.

Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa (SARAMAGO, p.389).

Este Deus, ao menos em um aspecto se assemelha ao das escrituras: é, também ele, onipresente, onisciente e soberano. Sabe que, sacrificada essa preciosa ovelha que é Jesus, nada mais ameaçará seu poder.

3.2 A mãe omissa e a prostituta benevolente

Maria não é, em **O Evangelho**, a abençoada mãe descrita pela Bíblia. É antes uma mulher atormentada e simplória. “Sobre os dotes de Maria, por enquanto, só procurando muito, e mesmo assim não acharíamos (...) mulheres destas com qualquer coisa se contentam” (SARAMAGO, p.30-31). Mesmo José não a destaca das demais: “Custava-lhe a aceitar que uma mulher pudesse ter tanta importância assim, pelo menos esta sua nunca lhe havia dado sinal, medíocre que fosse, de valer mais do que o mais comum de todas” (SARAMAGO, p.65).

Maria também não é a eleita de Deus. Na obra, Deus a teria escolhido ao acaso²⁷ para fecundá-la e gerar um filho. Maria teria apenas dezesseis anos. Deus fecundou-a misturando sua semente com a semente de José. Logo, Jesus foi concebido naturalmente, e não por intermédio de um milagre.

Sabemos muito pouco de Maria. Não conhecemos seus parentes ou mesmo amigos próximos. A Maria de **O Evangelho** parece mesmo insignificante para atrair atenção maior do

²⁷ SARAMAGO. **O Evangelho**, p.311.

narrador. Ao lado do marido, ela se comportava passivamente, como convinha às mulheres da época.

Maria, deitada de costas, estava acordada e atenta, e olhava fixamente um ponto em frente, e parecia esperar (...). Maria, entretanto, abria as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres (SARAMAGO, p.26-27).

Maria vivia com o marido sem romantismo ou alegria. O amor por José, se o sentira, foi reavivado somente após a sua morte. “E sentiu, com lágrimas e vergonha, que o amava agora, mais do que quando fora vivo” (SARAMAGO, p.188).

Essa submissão no seu jeito de ser, no entanto, não impediu que Maria guardasse para si alguns dos segredos proferidos pelo pastor. “Sou um anjo, mas não digas a ninguém” (SARAMAGO, p.33). Maria esconde seus temores e incertezas. Podemos perceber que o personagem possui uma profunda angústia, um terror iminente. Esse sentimento começa com a aparição do pastor, trajado de mendigo. Como o pastor acompanha Maria durante o tempo em que Jesus permanece em sua casa, e fica ao lado de seu filho posteriormente, Maria vive angustiada até a morte do herói. Logo que Herodes manda matar as crianças de Belém, o “anjo” aparece, anunciando-lhe um futuro desditoso a José e a seu filho. “Disse Maria, Infelizes de nós, Disse o anjo, Assim é” (SARAMAGO, p.116).

O fato de Maria ser temerosa quando ao futuro de Jesus, no entanto, não impede que ela tenha uma postura de omissão diante dele. Quando José morre e Jesus herda o pesadelo do pai, por diversas vezes ele questiona Maria, que se cala ao invés de dizer a verdade. “Que sonho era aquele que o pai tinha todas as noites, Ora, um sonho mau, como a qualquer pessoa, Mas esse sonho, que era, Não sei, nunca mo contou” (SARAMAGO, p.184). Mesmo pressionada, quando revela a culpa de José, o faz pela metade. Maria poderia ter prevenido Jesus, relatando o que o anjo-diabo lhe dissera. Por outro lado, poderia ter relatado a Jesus que ele tem algo de especial, pois teve seu nascimento anunciado pelo anjo. Quando Jesus, intrigado com os mistérios da mãe e angustiado acerca de si, resolve sair de casa, Maria antes parece preocupada consigo mesma do que com o próprio filho.

Não tenho paz nem descanso nesta casa, fica com os meus irmãos, que eu vou partir. Maria levantou as mãos ao céu, chorosa e escandalizada, Que é isso, abandonar um filho primogênito a sua mãe viúva, onde é que já se viu, adeus mundo cada vez a pior (SARAMAGO, p.192).

Maria poderia ter evitado ao menos parte do percurso de Jesus se lhe tivesse relatado acerca das visitas do pastor. A ida ao templo, em Jerusalém, ocorre exatamente pelas dúvidas que Jesus tem acerca do peso da culpa de José que recairá nele. Maria sabe desse peso desde a visita do pastor após o assassinato dos primogênitos. E cala. Sabe também que existe um homem, que ela acredita ser o Diabo, que aparece ora disfarçado de mendigo ou de pastor, e que sempre acompanhou os passos de Jesus. E cala. Mesmo quando Jesus insinua seguir a vida pastoril, Maria quer adverti-lo - pois já viu o anjo-diabo disfarçado de pastor -, mas não usa os argumentos verdadeiros para fazê-lo. “Trabalharei no campo, farei de pastor (...), Não queiras ser pastor, Porquê, Não sei, é um sentir meu” (SARAMAGO, p.193).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p.580), “a mãe divina simboliza a sublimação mais perfeita do instinto e a harmonia mais profunda do amor”. Ora, sabemos que a Maria saramaguiana não possui atributos que a distingam das demais; não foi fecundada por Deus sendo ainda virgem e também não corresponde à imagem idealizada descrita no fragmento anterior. Maria teme, angustia-se, omite-se: não pode, nem de longe, ser confundida com a serena e santa mãe representada nos evangelhos.

Maria, mesmo sabendo que Jesus teria um futuro diferenciado, pois o anjo-diabo muito cedo o anunciou, quer impedir Jesus de seguir o seu próprio caminho. E o faz por covardia. Teme assumir sua estranha ligação com o anjo-diabo, receia confessar que sabe que o caminho de Jesus será penoso.

Quando, na páscoa do ano seguinte, Maria encontra Jesus com o seu cordeiro nos braços, é demasiado tarde para adverti-lo.

Por que falas de Belém, perguntou, Porque foi lá que eu encontrei o pastor que me governa (...), Quem é ele, repetiu, Não sei, respondeu Jesus, Tem nome, Se o tem, não mo disse, chamo-lhe Pastor, nada mais, Como é, Grande, Onde estavas quando o encontraste, Na cova onde eu nasci, Quem te lá levou, Uma escrava chamada Zelomi que esteve no meu nascimento, E ele, Ele, quê, Que te disse, Nada que tu não saibas. Maria deixou-se cair no chão como se uma mão poderosa a tivesse empurrado, Esse homem é um demônio (...). Fica conosco, não voltas para esse homem, pede-to a tua mãe, Prometi que voltaria, cumprirei minha palavra (SARAMAGO, p.253-254).

Magoada pela indiferença de Jesus, “Parece até que tens mais amor a esse cordeiro do que à tua família, Neste momento, sim, respondeu Jesus” (SARAMAGO, p.255), Maria deixa que Jesus siga seu caminho, embora não o compreenda. Maria, que estava saudosa e esperançosa de ter o filho de volta ao lar, precisou do conforto de Jesus e não o teve. Afinal, como bem disse Deus, “És um ingrato, como são todos os filhos” (SARAMAGO, p.390).

Podemos compreender Jesus. Ele é ainda um jovem sedento de respostas sobre si e sobre sua vida. O que não podemos é ter a mesma condescendência com Maria quando, anos mais tarde, ela é procurada por Jesus. Ele havia visto Deus no deserto e fora abandonado pelo pastor, estando ferido e precisando do apoio da mãe. Mas ela não correspondeu ao seu anseio.

Eu vi Deus. O primeiro sentimento legível nos rostos da mãe e dos irmãos foi de temor reverencial, o segundo de incredulidade cautelosa, depois, entre um e outro, perpassou algo como uma expressão de desconfiança malévola em Tiago, um assomo de excitação deslumbrada em José, um amargor resignado em Maria (SARAMAGO, p.300).

Maria não acredita no filho, “Não creio em ti” (SARAMAGO, p.302). Mais do que isso, ela desaprova seu filho. Magoa-o. É mesmo injusta com ele, pois parece culpá-lo por ser perseguido pelo diabo. “Está em poder do Diabo, disse Maria, e seu dizer era um grito, Não foi o Diabo que encontrei no deserto, foi o Senhor (...), O Diabo está contigo desde que nasceste” (SARAMAGO, p.302).

Maria utiliza então um recurso para testar Jesus: faz com que ele escolha uma das tigelas que havia em sua casa para que levasse consigo. Como ele escolhe a tigela que um dia alimentara o anjo-diabo, Maria fica certa de que seu filho está no poder do Diabo. “Escolheste como te convinha, disse Maria (...), Não te cremos, disse a mãe, e agora menos do que antes, porque escolheste o sinal do Diabo” (SARAMAGO, p.302). Acreditará em Jesus apenas tempos mais tarde, quando um anjo a fará perceber a injustiça que cometera.

Diz-me, anjo do Senhor, é mesmo verdade que meu filho Jesus viu Deus, Sim, e, como uma criança que encontrou o seu primeiro ninho, veio a correr mostrar-to, e tu, céptica, e tu, desconfiada, disseste que não podia ser verdade, que se ninho havia estava vazio, que se ovos tinha, eram goros, e que se os não tinha, comera-os a serpente (SARAMAGO, p.313).

Quando, na primeira vez que o pastor apareceu disfarçado de mendigo e fez brilhar a tigela, José desconfiou da mulher, mas não se abateu diante da insegurança. Perguntou à mulher do ocorrido, convocou alguns anciãos da sinagoga para o aconselharem, enterrou a tigela. E procurou esquecer o ocorrido. Maria não procede da mesma forma com Jesus. Mais do que desconfiar, Maria acusa Jesus. Dessa forma, demonstra Maria ser verdadeiro o que o narrador nos havia dito acerca dela anteriormente, “Ao contrário de José, seu marido, Maria não é piedosa nem justa” (SARAMAGO, p.31).

Mesmo com a revelação feita pelo anjo, Maria não se desculpa com Jesus; mostra-se orgulhosa, como até então nunca o fora. Manda seus filhos José e Tiago procurarem por Jesus e dizerem-lhe: “querendo-o o Senhor, viremos a crer no que nos disseste” (SARAMAGO, p.324).

Maria, magoada com o abandono deste filho, que preferiu viver na companhia do Diabo no deserto, que a desdenhou como menos digna de amor do que a ovelha que tinha como sua, revela agora uma faceta orgulhosa e impiedosa. Sabe ter sido injusta, mas não se retrata. Manda os filhos procurarem Jesus, mas não age com humildade. É a mãe do filho de Deus agindo como a menos digna das mães.

No trato com Maria de Magdala, no entanto, Maria demonstra bondade. Trata-a com dignidade, mesmo sabendo de seu passado. “Cuida do meu filho, que um anjo me disse que o esperam grandes trabalhos, e eu não posso nada por ele (...). Eu te abençôo, Maria de Magdala, pelo bem que a meu filho Jesus fizeste” (SARAMAGO, p.344-345).

Esta mulher, a quem Maria trata dignamente, merece de fato esse tratamento. Ela vivia sozinha em um casebre na cidade de Magdala e foi prostituta até o momento em que Jesus apareceu à sua casa, pedindo auxílio. Logo que a vê, Jesus sente-se seduzido por ela.

Jesus via-a aproximar-se, mas, se olhos o não estavam enganando, ela vinha muito devagar, como acontece às vezes nos sonhos, a túnica movia-se e ondulava, modelando ao andar o balanço rítmico das coxas, e os cabelos pretos da mulher, soltos, dançavam-lhe sobre os ombros como o vento faz às espigas da seara (SARAMAGO, p.279).

Maria de Magdala cuida dos pés feridos de Jesus e o ensina a amar. “Aprende o meu corpo, e repetia, mas doutra maneira, mudando-lhe uma palavra, Aprende o teu corpo” (SARAMAGO, p.283). Maria amou Jesus sinceramente, como nunca havia amado antes. “O homem que repousava a seu lado era, sabia-o, aquele por quem tinha esperado toda a vida” (SARAMAGO, p.288). A partir do momento em que Jesus entra em sua casa, ela deixa de ser prostituta e continua sem ser mesmo depois que ele vai embora para encontrar a mãe em Nazaré.

O encontro com a mãe é fatídico; ela não acredita em seu encontro com Deus e o acusa de estar no poder do Diabo. “Está a dizer horrores e falsidades” (SARAMAGO, p.302). Jesus, magoado, retorna à casa de Maria em Magdala. É o começo da vida adulta de Jesus. Preferindo a casa da companheira à da mãe, o herói tem a oportunidade de amadurecer ainda por alguns anos antes de voltar a encontrar Deus.

Maria de Magdala revela-se benevolente e sábia. É a única que acredita em Jesus quando ele diz que viu Deus, quando nem a mãe nem os irmãos o creram. “Sou como tua boca e teus ouvidos, respondeu Maria de Magdala, o que disseres estarás a dizer a ti mesmo, eu apenas sou a que está em ti” (SARAMAGO, p.308). Ela mostra conhecer mais acerca de Deus do que aparenta, e usa sua experiência para alertar a Jesus:

Se eu não acreditasse em ti, não teria de viver contigo as coisas terríveis que te esperam, E como podes saber tu que me esperam coisas terríveis, Não sei nada de Deus, a não ser que tão assustadoras devem ser as suas preferências como os seus despezos, Onde foste buscar tão estranha idéia, Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus, e agora vais ter de ser muito mais que um homem para viveres e morreres como seu eleito (SARAMAGO, p.309).

Temos com Maria de Magdala, assim como tivemos na caracterização de Maria, uma inversão do arquétipo tradicional: a santa mãe mostra-se omissa e simplória, e a prostituta revela-se uma mulher sábia e dedicada, que devota sua vida ao seu amado. Maria de Magdala acompanha Jesus durante o resto de sua curta vida; presenciou o milagre dos peixes, o do vinho, a expulsão dos demônios dos porcos e a multiplicação dos pães. Por vezes, quando Jesus inquietava-se, ele buscava o sensato conselho de Maria. “Já chegaste ao ponto donde não podes voltar atrás” (SARAMAGO, p.361). Ela também o aconselhou quando ele tenta um meio de reverter sua trajetória de filho de Deus, revelando-lhe a impossibilidade deste ato. “Queres o impossível, meu Jesus, a única coisa que Deus verdadeiramente não pode, é não querer-se a si mesmo” (SARAMAGO, p.405).

Maria de Magdala reaproxima-se de sua família, de seu irmão Lázaro - a quem Jesus cura, mas não ressuscita, a pedido de Maria. “Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes” (SARAMAGO, p.428) -, e de sua irmã Marta. Por ser bela e por merecer a atenção especial do filho de Deus, Maria é invejada por Marta. “Eu seria mais digna” (SARAMAGO, p.415).

Maria de Magdala acompanha Jesus até o momento de sua morte na cruz. “As mulheres sobem ao lado de Jesus, umas tantas aqui, umas tantas ali, e Maria de Magdala é a que mais perto vai” (SARAMAGO, p.443).

Assim como Deus e o Diabo podem ser considerados seres complementares, ainda que diferentes, ou exatamente por serem diferentes entre si, podemos perceber Maria de Magdala completando o papel de Maria na vida de Jesus, como as duas mulheres que concorrem à sua formação física e emocional. Maria, enquanto mãe e mulher simplória, não

possui o conhecimento necessário para aconselhar Jesus sobre os perigos que enfrentaria; tampouco teria como prepará-lo para sua vida amorosa. Por outro lado, pode criá-lo menino para que se tornasse um homem justo e íntegro. Maria e Maria de Magdala complementam-se, portanto, na formação do herói.

4. A TRAJETÓRIA DO PREDESTINADO

4.1 Herança maldita: de filho do carpinteiro a filho de Deus

Maldições que carrego sem querer (...) Porque em mim mesmo não encontrarás nada digno de castigo, falta alguma que eu tivesse cometido contra mim ou contra os meus.

Sófocles²⁸

Sabendo que o mundo demoníaco é o que melhor representa o episódio trágico, no capítulo anterior procuramos identificar as imagens que evidenciam a transição do mundo apocalíptico para o demoníaco, no qual as tensões prenunciam o devir, e as imagens que constituem o mundo demoníaco, onde se encontra “uma fonte infindável de dilemas trágicos” (FRYE, 1973, p.149). A seguir, mostramos de que forma o narrador, ao modificar os arquétipos comumente associados a Deus, Diabo, mãe e prostituta, realiza um procedimento próprio do mundo demoníaco chamado de ajustamento demoníaco.

Neste capítulo, analisaremos o personagem principal da trama, isto é, Jesus, procurando evidências de que o herói possui contornos do trágico em sua trajetória. Para tanto, faremos uma breve retomada de seu percurso.

A narrativa de **O Evangelho** começa *in finis res*, isto é, no momento da crucifixão do herói. Temos, portanto, já no início da trama, a constatação de que Jesus termina sua vida na fase do crepúsculo²⁹, isto é, na fase que denuncia propriamente uma situação trágica. Mas voltemos ao seu nascimento.

Acreditamos ser relevante retomar alguns aspectos descritos por Aristóteles em sua **Poética**, apesar do texto em análise não se tratar de uma tragédia. O herói trágico, segundo Aristóteles, seria um “herói que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cair em desgraça, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (1987, p.212). O Jesus de Saramago enquadra-se nesse perfil trágico, como pode ser constatado no fragmento transcrito a seguir.

²⁸ SÓFOCLES. **Édipo em Colono**. Porto Alegre: L&PM, 2003, p.94

²⁹ “A fase do crepúsculo, outono e morte. Mitos da queda, do deus que morre, da morte e do sacrifício violentos e do isolamento do herói (...). O arquétipo da tragédia e da elegia” (FRYE, 2000, p.22).

O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo (SARAMAGO, p.83).

Jesus não tem qualquer possibilidade de ser igual aos outros. Ele já nasceu predestinado, ao ter sua mãe fecundada pela semente de Deus, misturada à de José. Segundo Frye, esta seria uma evidência da situação trágica em que se encontra Jesus desde antes de seu nascimento. “A existência é em si mesmo trágica (...). Existir meramente é perturbar o equilíbrio da natureza” (1973, p.209).

O narrador nos fornece alguns indícios para que percebamos que Jesus não é um personagem comum. Quando ocorre o recenseamento, em que José é forçado a viajar para Belém com Maria grávida, o velho Simeão alerta a José:

Não vi coisas, foi como se, de repente, tivesse a certeza de que seria melhor que os romanos não soubessem da existência do teu filho, que dele ninguém viesse a saber nunca (...). Mas fala-me do meu filho, que soubeste do meu filho, Nada, só aquelas mesmas palavras que, num relâmpago, me pareceram conter outro sentido, como se olhando pela primeira vez um ovo tivesse a percepção do pinto que leva dentro (SARAMAGO, p.64).

Outra vez o narrador irá nos oferecer uma prolepse vinda da boca do sábio Simeão: “Talvez o destino do teu filho não venhas a saber nunca, talvez o teu próprio destino esteja para cumprir-se em breve, não perguntes, homem, não queiras saber, vive apenas o teu dia” (SARAMAGO, p.69).

Ao pensar no mendigo que anunciou a gravidez de Jesus a Maria, José vislumbrou o futuro em um momento epifânico:

José deixou pender a cabeça como se definitivamente tivesse renunciado a compreender, levando consigo, para dentro do sono, uma idéia em tudo absurda, a de que aquele homem **teria sido uma imagem do seu filho feito homem, que viera do futuro para dizer-lhe, Assim eu serei um dia, mas tu não chegarás a ver-me assim**³⁰ (SARAMAGO, p.71).

Dessa forma, Saramago ratifica a afirmação de que “todo o percurso do herói, desde seu nascimento, é assombrado pelo presságio fatal de um triste desenlace” (FINAZZI-AGRO, E; VECCHI, R. 2004, p.105). Maria, que tem o nascimento de Jesus anunciado pelo anjo-

³⁰ [Grifos nossos].

diabo, também desconfia de que ele venha a ser uma pessoa diferente das outras. “Por que me apareceu o anjo a anunciar o nascimento de Jesus, e agora deste filho não. Maria olha para o seu primogênito (...), olha-o e procura nele uma marca distintiva, um sinal, uma estrela” (SARAMAGO, p.127).

Poucas informações nos são dadas pelo narrador acerca da infância do menino Jesus. Sabemos que aos cinco anos ele começou a frequentar os estudos na sinagoga (SARAMAGO, p.132) e que alguns anos mais tarde aprendeu algumas rudimentares lições de carpintaria com o pai (SARAMAGO, p.134). Durante esse período, o personagem que obtém maior destaque é Maria. Somos testemunhas de seus pressentimentos, de seu zelo, de seus temores. Se José não dorme, quem sabe as conseqüências destes pesadelos para ele e para seu filho é Maria.

Maria o sabe, desde que numa noite mais atormentada o marido deixou que o seu segredo, até aí bem guardado, saltasse cá para fora, e ela, afinal, não ficou nem sequer surpreendida, uma coisa assim inevitável, lembremo-nos do que disse o anjo lá na cova, Ouvirás gritar mil vezes ao teu lado (SARAMAGO, p.125).

Segundo Frye (1973, p.215), na fase do nascimento do herói trágico, pela dificuldade que há em tornar uma criança um personagem dramático interessante, em geral “a figura central típica é a mãe do personagem”. Posteriormente José vai assumir esta posição central, quando vai em busca de seu vizinho Ananias em Séforis e é confundido com um rebelde. A morte do pai assinala o início do percurso pessoal do herói.

Segundo Meiches (2000, p.30), “o herói trágico tem desejo de autoctonia”, isto é, de não ter ascendentes. Frye (1973, p.158) concorda com essa afirmação ao dizer que “no conteúdo demoníaco é freqüente uma odiada figura paterna”. Tal situação se comprova quando Jesus, ao saber da culpa de José, decide isolar-se de sua família e partir. Segundo Szondi (2004, p.50), “a motivação fundamental de todas as situações trágicas é o ato de partir”. A autoctonia irá acontecer ainda mais uma vez, quando Jesus descobre que Deus é seu verdadeiro pai.

Jesus sai de casa por não suportar o peso da culpa de José que começa a cair sobre seus ombros. Segundo Bornheim, “o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) é revelada (...). O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade” (2004, p.79).

A saída da casa da mãe representa o começo do processo de individuação do herói: agora ele tem a oportunidade de amadurecer e de redescobrir-se, visto que ele não mais se reconhece como filho de José nem como cidadão de Nazaré. Segundo o evangelho de Mateus,

Jesus teria nascido em Belém de Judéia, hipótese essa confirmada pelo narrador. No entanto, Jesus teria vivido praticamente toda sua infância e adolescência na cidade de Nazaré, e até por isso mesmo era conhecido como Jesus Nazareno. O herói saramaguiano, no entanto, não se sentia um nazareno, “sonho que estou numa aldeia que não é Nazaré” (SARAMAGO, p.183).

Da mesma forma, a partida de Nazaré pode ser considerada o início da peripécia³¹ do personagem. “O que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para um abismo de desgraça ineludível” (LESKY, 2003, p.33). O afastamento da família é definitivo. Depois da partida, Jesus algumas vezes reencontra sua mãe e irmãos, mas o convívio acaba e mesmo o vínculo de intimidade não permanece. Segundo Frye (1973, p.215), tal situação é comum nas formas de ficção trágicas, que procuram “dissolver a família e opô-la ao resto da sociedade”.

Jesus parte levando consigo muitas dúvidas. O escriba com que Jesus dialoga no templo de Jerusalém é o primeiro a instruí-lo. “O discurso de Cristo é um discurso angustiado, cheio de perguntas, ele é um argüidor desesperado que encurrala seus interlocutores, procurando a verdade de sua vida” (FERRAZ, 1998, p.94).

O que eu 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 directamente, Explica-te melhor, Disse o Senhor que os pais não morrerão pelos filhos nem os filhos pelos pais, e que cada um será condenado à morte pelo seu próprio delito (...), lembra-te do que tu próprio disseste há pouco, que o homem é livre para poder ser castigado, **creio ser legítimo pensar que o delito do pai, mesmo tendo sido punido, não fica extinto com a punição e faz parte da herança que lega ao filho, como os viventes de hoje herdaram a culpa de Adão e Eva** ³² (...). A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai (SARAMAGO, p.213).

Estamos na terceira fase³³ da ficção trágica descrita por Frye, a fase da procura do herói. Nela, Jesus informa-se sobre sua culpa, apreende conhecimento teológico na figura do pastor, tem seu primeiro encontro com Deus e descobre o amor com Maria de Magdala.

Jesus encontra-se agora consciente da culpa que carrega consigo e que, juntamente com o pesadelo, configura-se na herança maldita deixada por José. Segundo Benjamin (1984, p.155), “a antiga maldição, transmitida hereditariamente de geração em geração, se transforma na poesia trágica, no patrimônio mais íntimo, por ele mesmo descoberto, do

³¹ A consciência da culpa herdada de José desencadeia as infelicidades posteriores de Jesus, o que configura a peripécia da trama, isto é, o herói passa da felicidade à infelicidade, tendo uma “reviravolta das ações em sentido contrário” (ARISTÓTELES, 1987, p.40).

³² [Grifos nossos].

³³ Conforme citação de FRYE (1973, p.215-219).

personagem trágico”. A culpa é um elemento sintomático que permeia toda a narrativa. Jesus sofre de uma culpa redobrada, sendo ele inocente: sobre si pesam as culpas de José e também vão lhe pesar as culpas de Deus. Mesmo sabendo que essa revelação vai lhe despertar ainda mais o remorso, Jesus indaga Deus sobre as conseqüências de seu sacrifício na terra, e Deus lhe relata todos os assassínios que ocorrerão por sua causa. “Morrerão outros tantos, se não mais, E tudo isso, em nome nosso” (SARAMAGO, p.389).

Mais uma vez, Jesus insiste em saber da verdade. E, como antes, sofre com a descoberta. Jesus não é o Édipo enfurecido, querendo vingar-se de Tirésias por lhe dizer a verdade. É antes o Hamlet agoniado e hesitante, procurando meios para confirmar o que, em seu íntimo, já sabe. Segundo Bornheim (2004, p.85), “a ilusão em que vive o herói repousa num desconhecimento de sua própria realidade”. A partir do momento em que Jesus tem a revelação das mortes provocadas indiretamente por José e dos crimes que serão cometidos no futuro com a instauração do cristianismo, inicia “a roda da fortuna caindo da inocência na culpa, e da culpa, na catástrofe” (FRYE, 1973, p.162).

Por lhe ser destinado possuir dois pais, um terreno e um divino, também lhe são somadas as culpas dos dois. Vide como se sobrepõem as duas culpas:

Um rapazito a chorar por um antigo erro cometido por seu pai, e que talvez esteja chorando também por si próprio, se, como tem parecido, amava a esse pai duas vezes culpado (SARAMAGO, p.188)

Vais sofrer na tua vida de hoje remorsos que são do futuro, E tu, não, Deus é Deus, não tem remorsos, Pois eu, se já levo esta carga de ter de morrer por ti, também posso agüentar os remorsos que deviam ser teus (SARAMAGO, p.390).

A culpa transmitida pelos ascendentes (*genus*) é recorrente na trajetória dos heróis trágicos. Orestes³⁴, por exemplo, sofreu desse mal. Não se trata aqui de uma culpa moral, visto que não se analisam as intenções, somente o ato cometido. Conforme Meiches (2000, p.61-62):

A culpa aparece como um sentimento ligado à questão familiar (...). Seu aspecto mais marcante é o de não ser moral. Não importava a intenção e sim a ação (...). O exemplo de Édipo ilustra uma culpa angustiada inconscientemente, mas vai além disso: era uma culpa de família, herança malfazeja de um crime cometido ancestralmente.

³⁴ Conforme análise da trilogia **Orestia** constante na página 22 do presente trabalho.

Dessa forma, confirmam-se as palavras de Frye (1973, p.208): “[a situação trágica] parece escapar à antítese da responsabilidade moral e do destino arbitrário”. Sabemos que Jesus é inocente; assim mesmo, ele deve perecer. Entramos na fase de queda do herói³⁵, em que acontecem a prisão, a tortura e a morte.

Ao repetir a sorte do pai, morrendo na cruz, ele carrega consigo milhares de mortes, de atuais e futuros seguidores seus, guerras, torturas e sofrimentos que acontecerão posteriormente com a instauração da religião católica no mundo. Deus usa essa culpa para persuadir Jesus a morrer, assim como a usou para fazer com que José não se defendesse das acusações de rebeldia, mesmo sendo inocente. Assim, a vontade de Deus pode prevalecer e o mito do livre-arbítrio é mantido. “Jesus morre, morre, e já vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece” (SARAMAGO, p.444). Dessa forma, a narrativa fecha-se de modo circular, estando a culpa como princípio norteador dos passos do herói e de seu infortúnio final.

4.2 O dilema ético do herói

Somos, porventura, servos algemados ao capricho dos deuses, mais fortes porém não melhores que nós, subordinados, nós como eles, à regência férrea de um Destino abstracto, superior à justiça e à bondade, alheio ao bem e ao mal.

Fernando Pessoa

Segundo a mitologia greco-romana³⁶, Atlas era filho do titã Jápeto e da oceânide Climene. Ele teria ajudado os Gigantes em sua guerra contra Júpiter. Como punição por essa cumplicidade, Zeus - ou Júpiter, como é chamado na mitologia romana - transformou-o em montanha e condenou-o a sustentar em seus ombros o peso do mundo. Suportava, portanto, sobre suas costas, um peso impossível de suster. Da mesma forma, seu irmão Prometeu também recebe um castigo intolerável, pois, após haver dado o conhecimento do fogo aos homens, foi condenado a ficar preso no monte Cáucaso, tendo seu fígado abocanhado diariamente por uma ave. Segundo Nietzsche (2003, p.68):

³⁵ Segundo citação de FRYE (1973, p.219).

³⁶ COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.143.

Essa repentina maré montante do dionisíaco toma então sobre o seu dorso as pequenas vagas dos indivíduos, assim como o irmão de Prometeu, o titã Atlas, tomou sobre o seu dorso a Terra. Esse afã titânico de ser como que o Atlas de todos os indivíduos e carregá-los com a larga espádua cada vez mais alto e cada vez mais longe, é o que há de comum entre o prometéico e o dionisíaco.

Percebemos, no fragmento citado, semelhanças entre os dois titãs: ambos sofrem castigos terríveis por se insurgirem contra Zeus. No entanto, uma diferença essencial deve ser avaliada: enquanto Atlas carrega, inutilmente, o peso do mundo sobre suas costas, Prometeu, efetivamente, age em favor dos habitantes deste mesmo mundo. Prometeu atua livrando os seres humanos da ignorância e permitindo a eles que se defendessem e que vivessem melhor; Atlas, por sua vez, condenado por ajudar os Gigantes, desconhece o mundo que carrega nas costas. Podemos então considerar Prometeu como aquele que partilha seu conhecimento e livra os homens das trevas da ignorância; e Atlas, como o que carrega sobre si um peso inominável de um mundo ao qual ele não pertence.

Fizemos essas considerações porque procuraremos mostrar que o Jesus saramaguiano tem intenção prometéica; mas fracassa e, no final, sua situação é como a de Atlas. Voltaremos a essas assertivas no decorrer do capítulo.

Como já referimos anteriormente, Jesus, sendo filho de Maria e de Deus, é um semideus³⁷. Sua trajetória trágica pode então ser considerada dionisíaca³⁸. Ocorre que Jesus, como Prometeu, é também um humanista, profundamente interessado no destino dos homens.

O que eu 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, 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 (SARAMAGO, p.379).

Podemos, então, concordar com Frye (1973, p.204), quando ele afirma que “o típico herói trágico situa-se nalgum lugar entre o divino e o demasiado humano”. Ferraz (1998, p.93) tem o mesmo posicionamento sobre a humanidade do personagem. A autora acredita que Saramago “reconstitui e resgata um Cristo mais humano do que divino, muito mais preocupado com os anseios da alma humana do que com os desejos absurdos de Deus”. Dessa forma, o herói se vê imerso em um conflito ético insolúvel. Sabe-se filho de Deus e conhece

³⁷ Conforme análise presente na página 62 deste trabalho.

³⁸ Conforme terminologia de FRYE (1973, p.42) que se encontra na página 34 deste estudo.

os desígnios de seu pai para com ele; por outro lado, tem consciência do quanto acabará prejudicando a humanidade, sendo o responsável indireto por milhares de mortes e sofrimentos em nome de um Deus que não é digno de tanto. Conforme Szondi (2004, p.92), na situação trágica, “o que é salvação no plano da aparência é, na prática, aniquilamento”. Percebemos, então, o núcleo trágico formado: o herói reagindo contra um poder que degrada o seu princípio ético. Afinal, como Jesus pode convencer as pessoas a dedicarem suas vidas a um Deus que ele sabe ser malévolo?

Entretanto, o poder de Deus não pode ser contrariado. Os conflitos do personagem evidenciam a frustrada tentativa de fazê-lo, e Jesus acaba conduzido a uma “autodestruição e autonegação da verdade” (SZONDI, 2004, p.53).

Jesus reluta em atender aos propósitos de Deus, “rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer” (SARAMAGO, p.371). Percebe-se que existe a tentativa de resistência do herói, que é esmagada pelo autoritarismo de Deus “palavras inúteis, meu filho, ainda não percebeste que estás em meu poder” (SARAMAGO, p.371). O herói permanece em conflito. Segundo Hauser (1993, p.104), “sem conflito interno, sem problemas de responsabilidade e finalmente sem a insolúvel questão da culpa, não há trágico no sentido moderno”. Assim, o herói de **O Evangelho** assume para si a responsabilidade dos crimes causados pela omissão de José e pela ganância de Deus.

O instinto prometício de Jesus é inútil. O herói sabe que a humanidade está fadada a guerras, mortes e sofrimentos em nome de uma fé que não a recompensará como ela merece. Ele quer impedir Deus de cumprir seu sanguinário intento, quer dar aos homens um pouco da lucidez aprendida com o Diabo. Quer mostrar que uma fé cega conduz ao aniquilamento do indivíduo. Quer tirar os seus semelhantes do rebanho cruel de Deus e ensiná-los a não agirem mais como ovelhas estúpidas. Mas como pode fazer isso se Deus o encarregou de ser o pastor deste rebanho, cuidando para que todas se tornassem ainda mais submissas?

Eu sou o pastor que, com o mesmo cajado, leva ao sacrifício os inocentes e os culpados, os salvos e os perdidos, os nascidos e os por nascer, quem me libertará deste remorso, a mim me vejo, hoje, como meu pai naquele tempo, mas ele é por vinte vidas que responde, e eu por vinte milhões. Maria de Magdala chorou com Jesus e disse-lhe, Tu não o quiseste, Pior é isso, respondeu ele (...). Deus é quem traça os caminhos e manda os que por ele hã-de seguir, a ti escolheu-te para que abrisses, em seu serviço, uma estrada entre as estradas, mas tu por ela não andarás, e não construirás um templo, outros o construirão sobre teu sangue e as tuas entranhas, portanto **melhor seria que aceitasses com resignação o destino que Deus já ordenou e escreveu para ti**³⁹ (SARAMAGO, p.404-405).

³⁹ [Grifos nossos].

Jesus carrega consigo o fardo de gerações simultâneas de assassínios em seu nome. Como um bom Atlas, carrega também a culpa por ter aliciado os primeiros cristãos para seu rebanho de sangue. Estes serão os responsáveis pela disseminação de sua palavra após sua morte.

E como Jesus, que se sabe a ovelha modelo deste rebanho, aquela que será sacrificada aos olhos de todos, poderia interferir em tais intentos? Frye (1973, p.149) observou que, no mundo demoníaco em que Jesus se encontra, existe uma tensão entre dois pólos, um representado pelo chefe tirânico – no caso, por Deus -, e outro pelo *pharmakós* ou vítima sacrificial, que precisa morrer para fortalecer o poder do chefe cruel. Deste modo, a ordem somente é restabelecida quando o bode expiatório deixa de resistir e entrega-se ao seu destino. Mas Jesus hesita. Tem muitos motivos para isso. Além de seu sincero humanismo, há outro fator que o faz vacilar diante dos desígnios de Deus. Vejamos. O personagem Jesus é descrito como um judeu cumpridor de seus deveres, e, como qualquer judeu vivendo à época em que vivia, desconhecia a possibilidade de ter uma alma imortal. Deus alertou sobre esse fator e, posteriormente, o cristianismo o disseminou. Mas Jesus vivera até então sem o saber. E não lhe parece suficiente ter sua alma recompensada se não pode viver. “Nada mais, Parece-te pouco, viver com Deus” (SARAMAGO, p.379). Jesus preferiria continuar vivendo em paz ao lado de Maria de Magdala. Queria cumprir seu ciclo natural; no entanto, não pode, Deus o impede. “A um lado do herói trágico existe um desejo de liberdade, de outro a conseqüência inevitável de perder essa liberdade” (FRYE, 1973, p.210). Jesus sabe quais serão as conseqüências. Sabe também que não pode medir forças com o pai celeste por quem foi desditosamente escolhido.

Deus representa para Jesus bem menos do que um pai e bem mais do que um mero tirano. São dele as escolhas e os caminhos que Jesus segue, mesmo que de forma inconsciente. Lembremo-nos de que Deus instruiu o Diabo para que ele acompanhasse Jesus quando ele saiu de casa. Ambos sempre estiveram de acordo, ao contrário do que pensavam Jesus e Maria. Trabalhar como pastor de ovelhas foi, para Jesus, um vislumbre do seu futuro como pastor de almas. E mesmo a instrução, recebida pelo Diabo nos anos em que conviveram, serviu para dar a Jesus a sabedoria pretendida por alguém que se declara filho de Deus. Para melhor convencer as pessoas a se arrependerem de seus pecados, Jesus teria que conhecer todos os meandros da fé cristã. O Diabo então preparou Jesus para agir em favor de Deus, fornecendo-lhe meios para que ele perdesse suas incautas ilusões. Até mesmo o relacionamento com Maria de Magdala foi ao encontro dos desígnios de Deus. Afinal, um

filho de Deus não poderia ser um ingênuo, nem tampouco um iludido; teria, sim, de ser um visionário, e isso ele o era.

George Steiner em seu livro **A morte da tragédia**, nos diz que:

Chame como quiser: de um Deus oculto e malevolente, destino cego, solicitações do inferno, ou fúria bruta do nosso sangue animal. Ele nos aguarda numa tocaia da encruzilhada. Ele zomba de nós e nos destrói. Em certos raros casos, ele nos conduz à destruição em busca de um repouso incompreensível (2006, p.4).

Por outro lado, sendo pai e filho, ambos divinos, Deus e Jesus constituem uma só criatura. O chefe impiedoso e o *pharmakós* são duas faces do mesmo plano de poder. “Na modalidade mais concentrada da paródia demoníaca, os dois se tornam o mesmo” (FRYE, 1973, p.149). Se o Diabo e Deus - como observamos anteriormente⁴⁰ - são complementares entre si, Jesus também participa desta tríade realizando o papel que lhe foi destinado, o de bode expiatório. Temos, então, o poder tirânico de um lado, e a lucidez e a pretendida ética, de outro. Dizemos pretendida porque ela não é possível de ser concretizada. Sabemos que Jesus irá fraquejar.

Conhecendo o desditoso futuro dos novos cristãos, ainda assim o herói é levado a convencê-los a se converterem. Segundo Raymond Williams, em sua obra **Tragédia moderna**, “[a situação trágica] é assim um lembrete salutar, uma teoria contra as ilusões do humanismo” (2002, p.85). Jesus destitui-se, ao menos em aparência, de seu humanismo, utilizando sua oratória e realizando milagres a fim de angariar novos fiéis para o pai perverso. Começa afinal a comportar-se como filho de Deus. Pede arrependimento aos homens, prega a imortalidade da alma, realiza milagres de grande visibilidade, como curar um leproso no meio de uma multidão, transformar água em vinho em um casamento e multiplicar pães para alimentar a quem tem fome.

Jesus e os seus iam pelos caminhos e povoados, e Deus falava pela boca de Jesus, e eis o que dizia, Completou-se o tempo e o reino de Deus está perto, arrependei-vos e acreditai na boa nova (...). Todos davam muitas graças a Deus pela misericórdia de ter mandado adiante, a dar formal aviso da iminência do sucesso, um que se dizia seu Filho, o que bem podia ser verdade, porquanto sem mais nem quê obrava milagres por onde quer que passava, a única condição, se assim se lhe deve chamar, mas essa imprescindível, era a convicta fé de quem lhos rogasse (SARAMAGO, p. 401).

⁴⁰ Conforme análise constante na página 58 deste estudo.

Ainda que a contragosto, Jesus passa a representar o papel que a ele foi destinado. No entanto, mesmo cumprindo a vontade de Deus, Jesus, no final, tenta boicotá-lo. Pede a Judas que o entregue como rebelde, tenta desviar seus propósitos religiosos a fim de que parecessem políticos.

Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus, que andasse a levantar o povo para derrubar Herodes do trono e expulsar da terra os romanos, isto é o que vos peço (...), e talvez que, se a justiça for rápida, não tenha a de Deus tempo de emendar a dos homens (SARAMAGO, p.436).

Jesus, no entanto, fracassa. Concordamos com Szondi (2004, p.89), quando ele afirma que “não é só no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína”. Convém citar um fragmento do artigo de Leyla Perrone-Moisés, retirado do livro organizado por Beatriz Berrini:

Jesus ainda tenta escapar ao plano de Deus (...). Concebe ele mesmo seu pequeno plano: entregar-se ao martírio como simples homem, como “Filho do Homem” e “Rei dos Judeus”, o que baldaria os planos expansionistas de Deus. Mas este é muito mais forte (1999, p.243).

Essa tentativa se frustra, e Jesus morre, tendo sua morte alardeada por Deus. “Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu filho muito amado, em ti pus a minha complacência” (SARAMAGO, p.444). Morre para cumprir o plano egocêntrico de Deus, disseminando a crença nele como a única verdadeira. “A morte trágica tem um sentido duplo: anular o velho direito dos deuses olímpicos, e sacrificar o herói precursor de uma humanidade futura, ao deus desconhecido (BENJAMIN,1984, p.130). Ainda segundo Benjamin (1984, p.136), a morte trágica é um sacrifício expiatório para instauração de uma nova comunidade. Essa nova comunidade, em **O Evangelho**, é o cristianismo.

Podemos inocentar Jesus? Os argumentos que pesam em seu favor são muitos: ele não queria o papel de mártir, tentou resistir; ao final, ainda procurou uma alternativa diferente, pedindo que fosse feita sua denúncia como rei dos Judeus; é um homem bom, que sofre desde muito cedo, pois herdou a culpa de José, culpa essa que não era sua; por fim, ele teve uma morte horrível e prematura.

No entanto, Jesus tinha uma escolha. Como Agamêmnon⁴¹, que podia ter evitado a morte de Ifigênia se não lhe custasse perder Tróia, Jesus poderia ter se negado. Viver, sim, como um homem comum, recusando-se a fazer milagres ou anunciar-se filho de Deus. Mas o que pode um homem contra os desígnios de deus tirano ou da *moira* implacável? Essa é a pergunta feita por todos os heróis trágicos, e lembrada desde os escritos de Tépsis. As forças que motivaram os heróis gregos não são as mesmas que atuam sobre Jesus, mas de igual forma agem manipulando o protagonista. Na verdade, sabemos que, se Jesus tivesse se recusado, Deus teria encontrado outra forma de o submeter. “O indivíduo é, no pior dos casos, somente um brinquedo, e no melhor dos casos, o companheiro das forças que o superam e às quais precisa se adaptar” (MAFFESOLI, 2003, p.31). Aceitar, então, que não há mais maneiras de evitar o inevitável também se mostra trágico. “Trágica é a aceitação do destino, o reconhecimento da existência, pelo que é: precária, finita, sempre submetida à inexorável lei da morte” (MAFFESOLI, 2003, p.58).

Morrerei na cruz, disseste, Essa é a minha vontade. Jesus olhou de relance o pastor, mas o rosto dele parecia ausente, como se estivesse contemplando um momento do futuro e lhe custasse acreditar no que seus olhos viam. Jesus deixou cair os braços e disse, Faça-se então em mim conforme a tua vontade (SARAMAGO, p.377).

Jesus queria salvar o mundo como Prometeu; mas, ao invés de fazê-lo, colaborou para que as trevas da fé cega fossem disseminadas. Segundo Kothe (2000, p.33), “Jesus Cristo corporifica um esplêndido herói trágico, com várias semelhanças básicas em relação a Prometeu, especialmente porque ambos se propõem a salvar a humanidade, pretendem iniciar a civilização e são punidos por seus atos”.

Pensamento esse ratificado por Márcio Zuzuki, em livro organizado por Kathrin Rosenfield: “Prometeu e Cristo representam prototipicamente o mesmo conflito trágico” (2001, p.41).

Concordamos parcialmente com estes pensadores. Pensamos, como os teóricos, que Jesus - tanto o saramaguiano quanto o bíblico - tem muitas semelhanças com Prometeu, mas por motivos diferentes. Afinal, o Jesus da narrativa bíblica quer salvar o mundo do pecado, e o Jesus de Saramago quer salvar o mundo da tirania de Deus. Mas não ratificamos plenamente a opinião deles acerca do Jesus bíblico trágico. Onde há recompensa, não pode haver o

⁴¹ Referimo-nos às peças **Agamêmnon**, de Ésquilo, e **Ifigênia em Áulis**, de Eurípides, citadas no capítulo 2 deste estudo. Apesar de diferentes, ambas as obras evidenciam a possibilidade de escolha do herói.

trágico. Se Apolo tivesse prometido a Édipo asilo, quando ele abandonou Tebas e cegou seus olhos, o teor trágico se extinguiria. Da mesma forma, Hamlet não matou Cláudio pensando em ocupar seu trono. E o Jesus bíblico é recompensado, ao menos segundo os relatos das escrituras bíblicas. Ressuscita, pleno em seu esplendor; vive ao lado de um Deus justo e magnânimo, sem jamais se questionar sobre os desígnios de Deus. Diferente do que ocorre com o Jesus de Saramago. Este Jesus, que pensava como judeu que era, nunca aspirou a ter uma alma imortal, nem vislumbrava vantagens em viver ao lado do seu tirânico pai. Nenhuma glória prometida lhe parecia atraente: “Disseste-me que me darias poder e glória, balbuciou Jesus, ainda tremendo de frio, E darei, e darei, mas lembra-te do nosso acordo, tê-los-ás, mas depois da tua morte, E de que me servem poder e glória, se estou morto” (SARAMAGO, p.370).

Pensamos que, apesar do Jesus bíblico possuir certa feição trágica – pois o sacrifício em nome de uma força maior se mantém - tal tragicidade se intensifica e ganha plenitude a partir da interpretação saramaguiana da história e do herói. Em **O Evangelho** existe, além da culpa que alicerça o desfecho do herói e de seu pai José, um conflito íntimo do protagonista, típico de tragédias shakespereanas. Há ainda uma tentativa irracional de fuga a um destino inevitável, enquanto a narrativa bíblica só nos mostra um herói passivo, isento de culpa e raso de conflitos.

Steiner (2006, p.188) afirma que o cristianismo é uma visão antitrágica do mundo, porque oferece ao homem a certeza do amor abençoado de Deus. Concordamos com ele. Ocorre que **O Evangelho** não nos mostra um Deus digno de amar. O Deus saramaguiano não ama, ele somente quer ser amado. Essa diferença é crucial: não há recompensa a Jesus, nem amor de Deus pelos homens: há apenas a sede de poder de Deus. “Onde há recompensa, há justiça, não o trágico” (STEINER, 2006, p.1). Dessa forma, apesar do contexto ser cristão, confirma-se a possibilidade de uma perspectiva trágica. Ratificamos a afirmativa de Frye (1973, p.205), quando ele afirma que, independente do contexto, quer grego, quer cristão, o trágico parece “conduzir a uma epifania da lei, daquilo que é e deve ser”.

O sacrifício está completo, e Jesus morre para fortalecer o poder de Deus. Verificamos, assim, um triplo canibalismo: se Jesus e Deus são a mesma pessoa, unidos pelo laço divino, não podemos esquecer que O Diabo está dentro de Deus: todos juntos a serviço desse Deus megalomaniaco. O espírito santo passa despercebido dessa comunhão, dando lugar para que o Diabo o assuma. Dessa forma, a união entre Pai, filho e espírito santo, que nas escrituras configurou a santíssima trindade, em **O Evangelho** saramaguiano se desmitifica: temos então Pai, filho e Diabo. Uma junção mais do que justa, afinal, se Deus

preenche o papel de pai autoritário, o Diabo assume perfeitamente o papel de pai conciliador e conselheiro. Ambos se complementam na formação desse herói, um corrigindo, o outro ensinando.

Se Jesus não tivesse amadurecido a partir das lições recebidas do Diabo, travestido de pastor, provavelmente se honraria com a proposta funesta de Deus. No entanto, o espírito crítico de Jesus foi despertado, e ele quer viver livre dos domínios do pai celestial. Percebemos no herói uma hesitação dolorosa, uma mágoa incontida. Ele não quer fazer parte dessa macabra tríade, ele quer reagir, quer ser Prometeu. Mas nunca será mais do que um Atlas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar esse prazeroso estudo sobre as manifestações do trágico na obra **O Evangelho**, fizemos algumas descobertas; e essa pesquisa só foi possível porque estivemos atentas a elas.

Inicialmente, dispomos alguns dados acerca da vida e da obra do autor que foi analisado. Ora, sabemos que o autor em questão dispensa apresentações. Ainda assim, acreditamos na relevância da abordagem, pois nos forneceu dados importantes à pesquisa; sua trajetória literária passou por mudanças profundas que irão acentuar-se a partir da publicação de **O Evangelho**, em 1991. A metaficção historiográfica cedeu espaço à alegoria fabulesca. E Jesus Cristo é o último personagem dito “histórico” que merecerá a atenção do autor. A partir dessa obra, só os anônimos, sem datação nem espaço definidos, receberão o privilégio de serem representados em sua escrita.

Nosso objetivo, depois de situar o autor, foi definir os contornos do trágico. Esse foi um caminho tortuoso, pois queríamos deixar evidente que o trágico pode ser analisado desprendido da tragédia. Concordam conosco vários pensadores como Arnold Hauser, Peter Szondi, Albin Lesky e mesmo Northrop Frye⁴². Também procuramos mostrar que, apesar de

⁴² “No drama moderno o conflito trágico é centrado no indivíduo, embora a idéia do destino seja parcialmente herdada dos antigos” (HAUSER, 1993, p.105).

“A tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência” (SZONDI, 2004, p.99).

“Sem dúvida, em circunstância alguma é possível coadunar uma visão cerradamente trágica do mundo com a cristã, sendo ambas mesmo diametralmente opostas. Em compensação, a possibilidade da situação trágica dentro do mundo cristão se dá como em qualquer outro mundo (...).Nem mesmo gostaríamos de excluir inteiramente do mundo cristão o conflito trágico fechado” (LESKY, 2003, p.41).

“Quer o contexto seja grego, quer cristão, quer indefinido, o drama trágico parece conduzir a uma epifania da lei” (FRYE, 1973, p.205).

existirem diferenças entre o trágico à época de Aristóteles e o que começou a se delinear na época elisabetana, há mais semelhanças do que contrastes. Para tanto, procuramos aprofundar-nos acerca do fenômeno trágico, pesquisando teóricos que tratassem do tema – desde Aristóteles, passando por filósofos como Schelling, Schiller e Schopenhauer, e outros tantos renomados autores como Jean-Pierre Vernant, Peter Szondi e George Steiner. Estudamos também peças de teatro que tentaram, temática ou epistemologicamente, retomar aspectos do trágico. Chegamos, a partir disso, a algumas conclusões: 1º) o trágico como existiu à época grega extinguiu-se junto com a tragédia; 2º) o mundo cristão impossibilita que novas tragédias sejam escritas; 3º) separadamente da tragédia, o trágico permanece, assumindo diferentes significados no mundo atual. Pode ser o homem contra o sistema que o oprime, por exemplo. 4º) O herói trágico moderno, desde Shakespeare, revela-se hesitante, narcisista e despregado do mundo que o cerca.

Permanecem, no entanto, o desejo do herói de resistir ao fardo que lhe é imposto; o contágio de uma herança maldita transmitida pelos antepassados; o dilema da escolha do herói; e vários outros fatores sobre os quais discorreremos ao longo desse estudo.

Utilizamos alguns desses pensamentos no fechamento desse estudo, quando estudamos Jesus. Acreditamos que ele encarna perfeitamente o herói trágico, bem mais do que o personagem bíblico constatado por Flávio Kothe e Márcio Zuzuki. Para comprovar tal afirmativa, observamos que: 1º) diferentemente do herói da Bíblia, que traz o pecado original de Adão e Eva, isto é, uma culpa moral, o Jesus saramaguiano carrega consigo uma culpa herdada, o *genus*; 2º) Jesus, por outro lado, também não aceita seu papel de mártir voluntariamente; sofre, hesita, recua: quando mostra-se inevitável, cede, mas até o fim tenta desviar Deus de seu intento; 3º) não há recompensa para o filho de Deus: há só a companhia de um pai tirano que o oprime.

No entanto, mais do que personificar um herói trágico, procuramos mostrar que **O Evangelho** valeu-se das imagens e dos arquétipos comumente associados ao mundo trágico, bem como estruturou a trajetória do protagonista de tal forma que todas as fases da tragédia descritas por Frye (1973, p.215-218) fossem evidenciadas. Assim, percebemos a trajetória de um herói digno que se culpa por sua própria sobrevivência no massacre ocorrido em Belém e que, jovem e ainda inocente, vai em busca de seu destino, tendo um final irremediavelmente desditoso.

Para perseguir este intento, recorreremos ao auxílio do crítico canadense Northrop Frye. De acordo com a mais famosa de suas obras, **Anatomia da crítica**, o modo de ficção trágica é recorrente no que ele denomina mundo demoníaco. Este mundo demoníaco aparece no momento que inicia a queda do herói; nessa transição para o ocaso do personagem participa o mundo apocalíptico, onde as tensões anunciam o devir. Procuramos mostrar, através da análise de imagens recorrentes na obra, como se articulam os mundos apocalíptico e demoníaco, e de que forma as imagens confirmam o teor da narrativa.

Dessa forma, pudemos verificar que imagens como o cordeiro e o mundo pastoril são imagens predominantemente anunciadoras da transição pela qual passa o herói, na medida em que o mundo que o rodeia vai transformando-se de apocalíptico para demoníaco. Convém ressaltar que não nos referimos a este mundo como sendo o mundo do Diabo saramaguiano, e sim o mundo de representação trágica, cunhado por Frye como demoníaco por causa dos sofrimentos que carrega consigo. As imagens do mundo demoníaco - a saber, o deserto, o nevoeiro, o auto-de-fé, a cruz e a tigela - aparecem apenas em momentos críticos da vida do personagem e enfatizam o teor trágico da narrativa. As imagens pertencentes à natureza reforçam a força do mundo contra o homem, como o nevoeiro, que envolve Jesus por quarenta dias, e o deserto, onde Jesus tem seu primeiro encontro com Deus, estando nu e ferido. Outras imagens têm contida a idéia de sacrifício e de perda. O auto-da-fé e a cruz, símbolos da morte do herói, contrastam com a tigela, objeto que permeia toda a narrativa de maneira circular, mostrando de um lado o nascimento de Jesus - quando o mendigo anuncia a gravidez de Maria com a tigela nas mãos -, e de outro a sua morte, quando essa mesma tigela serve para recolher o sangue do crucificado.

Outrossim, recorreremos aos conceitos de Chevalier e Gheerbrant, no **Dicionário de símbolos**, para verificar de que maneira as imagens analisadas corroboram ou não seu sentido original. O uso desta bibliografia de apoio nos foi ainda mais útil posteriormente, quando analisamos a técnica descrita por Frye como ajustamento demoníaco. Esse procedimento é adotado sobretudo no modo trágico, e significa a inversão de arquétipos comumente associados a eles. Deus e o Diabo encarnam de duas formas esse ajustamento: invertem-se os arquétipos de bondade e de maldade normalmente relacionados a eles e, da mesma forma, eles se invertem entre si: Deus é maligno como o Diabo das escrituras, e o Diabo comporta-se com uma bondade digna de Deus. O Diabo e Deus complementam-se na formação do herói, sendo o primeiro responsável pela formação do espírito crítico e o último pela perda das ilusões de fé e de livre-arbítrio. O filho de Deus molda-se, portanto, a partir da presença dos dois.

Por outro lado, Deus - sabemos nós - sofre do chamado complexo de Zeus⁴³, e não hesita em sacrificar seu filho para que os outros deuses percam seus fiéis para ele. Tal atitude reforça um pensamento trazido por Jean-Pierre Vernant e reforçado por Ronald de Melo de Souza, em livro organizado por Kathrin Rosenfield. Ele afirma que o drama trágico é, “fundamentalmente a luta entre os antigos e os novos deuses” (2001, p.120). Deus, como o Dioniso de **As Bacantes**⁴⁴, quer que todos acreditem nele. Apenas não destrói os que não acreditam porque acaba optando por um estratagema mais eficiente.

Analisar Maria e Maria de Magdala configurou-se outro desafio: sabemos que Maria não é leviana, tampouco Maria de Magdala é santa; ambas não têm seu arquétipo invertido entre elas, mas são, separadamente, inversões das imagens que a elas são associadas. Maria, mãe de Jesus, comporta-se com omissão, desacreditando seu filho e agindo com orgulho; Maria de Magdala, por outro lado, revela-se a esposa perfeita para um filho de Deus: conselheira, sábia, experiente e companheira.

No meio desse redemoinho está Jesus. Esse herói que desde cedo vive fora de casa, que aprende e erra, que vive como pastor e como pescador, mas nunca desempenha o ofício do pai carpinteiro. Jesus mostra desde o início seu desejo de ser diferente de José. A ironia do narrador não permite, no entanto, que essas diferenças se acentuem. Filho de Heli ou filho de Deus, ambos morreriam na cruz. Os dois carregariam suas culpas, embora sejam inocentes do que os acusam à hora da morte.

Jesus, entretanto, aspira a um pouco mais. Ciente da megalomania de Deus, ele quer resistir, sonha ser Prometeu. O herói é ético e reluta em atender aos anseios do pai, mas sua hesitação só faz precipitar o inevitável. Se pensarmos na trajetória do Jesus saramaguiano, encontraremos a regressão de sua fé. A narrativa nos mostrou por diversas vezes um Jesus incauto, que discutia com o pastor por acreditar que ele não cumpre seus deveres com Deus. O narrador nos apresentou inicialmente um jovem Cristo obediente, crente na sapiência de Deus. Esses fatores se alteraram no decorrer da narrativa. Percebemos, na obra, a trajetória de um herói que está amadurecendo, e o amadurecimento acaba com suas ilusões de fé. O racionalismo é incompatível com a fé cega, já nos dizia George Steiner⁴⁵. Mais do que o racionalismo, podemos considerar a favor de Jesus o profundo humanismo que o absorve, único viés que daria sentido para sua vida de filho de Deus. O amor aos humanos revelou-se como sua alternativa possível de salvação, de transcendência espiritual. Como Prometeu,

⁴³ Conforme citação (CHEVALIER e GHEERBRANT, p.972) explicitada na página 62 deste estudo.

⁴⁴ EURÍPIDES. **As Bacantes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁴⁵ STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, p.11.

Jesus quer tirar a humanidade do escuro da ignorância. Tomar consciência de si como joguete e do Deus cruel que o cerca levou à derrocada do herói. Afinal, morrer para salvar o mundo é bem diferente de morrer para causar a morte dos crédulos deste mundo.

OBRAS CONSULTADAS

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Traduzido por Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

ARISTÓTELES. **Crítica e Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Vida e obra – Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AUERBACH, Erich. **Mímesis - a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARRENTO, João. **Espiral vertiginosa: ensaio sobre a cultura contemporânea**. Lisboa: Cotovia, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRINI, Beatriz (org). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

BONNARD, André. **Civilização Grega: de Eurípides a Alexandria**. Estúdios Cor: Lisboa, 1972

BORNHEIM, Gerd. **O sentido da máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê editorial, 1999.

CARLYLE, Thomas. **Os heróis**. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura grega e o mundo romano**. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d.

CARVALHAL, Tânia (org). **Saramago na Universidade**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

_____. TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis**. Porto Alegre: Ed. da universidade/UFRGS, 1999.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CORREIA, Pedro. **Portugal: 20 anos de democracia**. Lisboa: Print Portuguesa, 1996.

COSTA, Lúcia Militz. REMÊDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988.

COURTINE, Jean François. **A tragédia e o tempo da história**. São Paulo: Editora 34, 2006.

CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto. **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Cosmos, 1997.

DACANAL, J.H. **Eu encontrei Jesus: viagem às origens do Ocidente**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. **Os deuses gregos**. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

DODDS, E. R. **Los griegos y lo irracional**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Instituto Nacional de Investigação Científica: Coimbra, 1985.

_____. **Oréstia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. São Paulo: Perspectiva, 2003,

_____. **Ifigênia em Áulis**. Instituto de Alta Cultura: Coimbra, 1974.

FERRAZ, Salma. **Ensaio: Saramago, Fernando Pessoa e Eça de Queirós**. São Paulo: Cone Sul, 1997.

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

_____. **As faces de Deus na obra de um ateu**. Juiz de Fora: UFJF, Blumenau: Edifurb, 2003.

- FINAZZI-AGRO, Ettore. VECHI, Roberto. **Formas e mediações do trágico moderno**. São Paulo: Unimarco, 2004.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. **Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- _____. **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FURASTE, Pedro Augusto. **Técnicas para o Trabalho Científico. Explicação das Normas da ABNT**. Porto Alegre: s.n., 2004.
- GÓES, Laércio Torres. **O mito cristão no cinema**. Salvador: EDUFBA, 2003.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.
- HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise na renascença e o nascimento da arte moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEGEL, G.W.F. **Poética**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- HUPPES, Ivete Suzana Kist. Tragédia clássica e tragédia moderna. **Letras de Hoje**, n.67, Porto Alegre, v.22, p.77-88, março 1987.
- JAEGER, Werner. **Cristianismo primitivo e paidéia grega**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. **Paidéia: a formação do homem grego**. Editora Herder: São Paulo, 1988.
- KITTO, H. D.F. **A tragédia grega: estudo literário**. I volume. Armênio Amado Editor: Coimbra, 1972.
- _____. **A tragédia grega: estudo literário**. II volume. Armênio Amado Editor: Coimbra, 1972.
- KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Ática, 2000.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- _____. **O labirinto da saudade**. Lisboa, Dom Quixote, 1982.
- _____. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **A Europa desencantada: por uma mitologia européia**. Lisboa: Visão, 1994.
- _____. **O canto do signo, existência e literatura**. Lisboa: Presença, 1994.

- MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: Zouk, 2003.
- MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____. (org.). **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1992-1994, 4 vols.
- MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado: revolução e democracia em Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. **A travessia do trágico em análise**. São Paulo: Casa do psicólogo, 2000.
- MÉIER, John. **Um judeu marginal: repensando o Jesus histórico**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- MOSSÉ, Claude. **Atenas: a história de uma democracia**. Brasília: Ed.UNB, 1997.
- NETTO, José Paulo. **Portugal: do fascismo à revolução**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **O anticristo**. São Paulo: Centauro, 2001.
- OHLWEILER, Otto Alcides. **A religião e a filosofia no mundo greco-romano**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- ORGANON**. Questões de lusofonia. Porto Alegre: Instituto de Letras, n.21, v.8,1994.
- _____. O mundo clássico: Grécia, Roma e Índia. Porto Alegre: Instituto de Letras, n.27, v.13, 1999.
- PASCOAIS, Teixeira de. **O espírito lusitano ou o Saudosismo**. Porto: Ed.Renascença Portuguesa, 1912.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia**. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.
- QUADROS, António. **Crítica e verdade: introdução à actual literatura portuguesa**. Porto: Imprensa Portuguesa, 1964.
- _____. **Portugal, razão e mistério**. Introdução ao Portugal arquétipo. Lisboa: Guimarães, 1986.
- _____. **O espírito da cultura portuguesa**. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultura, 1967.

- _____. **A idéia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos.** Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.
- QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias: episódios da vida romântica.** Porto Alegre: L&PM, 2001.
- REAL, Miguel. **Portugal: ser e representação.** Lisboa: Difel, 1995.
- REIS, Carlos. **Diálogos com Saramago.** Lisboa: Caminho, 1998.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa:** tomo 3. São Paulo: Papyrus, 1997
- RIVIER, André. **Essai sur le tragique d'Euripide.** Diffusion de Bocard : Paris, 1975.
- ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto : literatura e história em José Saramago.** São Paulo : ANNABLUME, 2002
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega.** Edições 70: Lisboa, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROSENFELD, Kathrin (org). **Peter Szondi e Walter Benjamin: ensaio sobre o trágico volume II.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- _____. (org). **Filosofia e Literatura: o trágico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAÏD, Suzanne et al. **Histoire de la littérature grecque.** Presses Universitaires de France : Paris, 1997
- SANTOS, Boaventura. **Pela mão de Alice.** 2. ed. São Paulo, Cortez Ed., 1996.
- _____. **O Estado e a sociedade em Portugal.** Porto: Afrontamento, 1990.
- SANTOS, Edson dos (org). **O trágico e seus rastros.** Londrina: UEL, 2002.
- SANTOS, Volnyr. José Saramago: história & estória. **Letras de Hoje**, n.80, Porto Alegre, p.21-29, junho 1990.
- SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa.** 12. ed. Porto: Porto Editora, 1982.
- _____. **Para a História da Cultura em Portugal.** Lisboa: Bertrand, 1982.
- SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia.** São Paulo: Herder, 1964.
- SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

_____. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: INIC, s/d.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago – entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

SÒFOCLES. **Édipo em Colono**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TUTIKIAN, Jane et alii. **Pós-colonialismo e identidade nacional**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **Amor e sexo na Grécia antiga**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. 143p. (Coleção Filosofia, 194).

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida**. Porto: Educação Nacional, 1953.

_____. **A agonia do cristianismo**. São Paulo: Edições Cultura, 1941.

VALENSI, Lucette. **Fábulas da memória: a batalha de Alcácer-Quibir e o mito do sebastianismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.