

O evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio

Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Toda revolução é ao mesmo tempo uma profanação e uma consagração. O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens, mas essa degradação é sempre acompanhada de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio. (Paz, 1982, p. 269)

O discurso contemporâneo – teórico ou ficcional – parece organizar-se conscientemente a partir de uma sedução pelo contraditório e pelo paradoxal. Ao tradicional movimento de ruptura da modernidade, à tradição da ruptura, como bem conceituou Octavio Paz, parece seguir-se uma outra estratégia, onde o produto não é mais a negação da tradição, mas a sedução do diálogo irônico com ela. Em outras palavras, e para retornar à epígrafe dessas reflexões sobre o romance de José Saramago – **O evangelho segundo Jesus Cristo** –, o próprio sentido de revolução já não pressupõe, aqui, a simples ultrapassagem do sagrado pelo sacrilégio; esta revolução só aparentemente opõe de forma peremptória o vencido e o vencedor, porque ao eleger o sacrilégio aposta em suas raízes etimológicas que tanto podem ser as de *roubo* do sagrado como as de *leitor* do sagrado ou de *posse* do sagrado (cf. *lego* = *ajuntar*, *recolher*, mas também *ler* e, por *litote*, *tomar*, *apoderar-se de*, *roubar*). O que aí se evidencia é o jogo contraditório com o outro, que seduz e convoca à reconsideração paródica. O que aí se realiza é a ousadia de *tocar o que não é para ser tocado* (sagrado) sob pena de *manchar* (sacrilégio), de *deixar marcas*, de *assinalar*. E, lendo nesse sentido, a afirmação de Paz vai mais longe ainda, porque a revolução já não é o sacrilégio, mas a sua consagração, logo a revolução não se opõe ao sagrado, apenas o recontextualiza.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao pensar a interlocução com o sagrado no romance de Saramago, é claro que a noção religiosa é passagem necessária. Necessária, mas não prioritária, porque não será o sagrado religioso que norteará nossas reflexões, naquele sentido de perseguir heresias que o texto ficcional insinue na sua leitura. Se as há, é entretanto fundamental que se parta de uma evidência que resolve qualquer impasse inquisitorial: estamos diante de um romance, e não de um tratado de teologia. A sua proposta é claramente ficcionalizante e esse Jesus feito personagem é o único a quem se deu alguma vez o direito de repensar o Evangelho. Ao outro, que viveu a experiência, não coube escrevê-la. Ao contrário, foi escrito, transformou-se em experiência narrada, em boa nova espalhada pelo mundo através do discurso. E é esse texto, que apenas virtualmente é vida, por ser inapelavelmente textualização da experiência, que se torna passível de releitura, de reconstrução, de reinterpretação, de reescritura. O narrador de Saramago opera esse salto e o faz, por escolha, na ótica que acredita ser a de um Jesus que ele próprio ousou construir; faz-se transcriptor – como os demais evangelistas – de uma verdade que nasce, entretanto, de parâmetros que não são os seus, cuja responsabilidade transfere habilmente para este outro Jesus Cristo em papel recriado. Por isso a subversão paródica do modelo bíblico inicia-se no título mesmo do romance onde “segundo” não sinaliza a autoria, mas tão somente a ótica da narrativa, o que permite à ficção a heresia suprema de fazer coincidir, pela primeira vez, a verdade construída pelo narrador com a visão do próprio Jesus. Se já Mateus, Marcos, Lucas e João escreveram a história a partir do olhar individual, com as diferenças que a sua própria experiência facultou, a ficção de Saramago, porque assim mesmo se quer, pode-lhe permitir inclusivamente aquilo que a fidelidade ao vivido não concedeu aos demais: a recuperação imagimária de um Jesus visto de dentro, que já não se revela apenas por atos e palavras, mas por pensamentos, angústias, alegrias, sofrimentos e dores. Um Jesus que vive em plenitude nas quatrocentas e quarenta e cinco páginas desse novo Evangelho.

O que estamos, enfim, a discutir é que não se trata aqui, no romance de Saramago, de uma simples retomada de um enunciado antigo numa enunciação nova, mas de uma voluntária apropriação da enunciação anterior que vem transformada, travestida, violada quer pela inversão da fórmula consagrada, quer pelo humor que corrói a citação literal, quer pelo deslocamento que impõe ao discurso anterior uma relação outra com o seu novo contexto. Isto é, insistimos que é pelo trabalho da linguagem, pelo trabalho na linguagem, que este novo evangelista corrói o modelo bíblico. Não se trata de escrever uma outra história do Cristo, acrescentando-lhe a vivência humana que os evangelhos não apócrifos obliteraram. Se a inversão se faz – e é óbvio que a Verdade explode

em mil versões – ela não é tão somente o resultado de uma heresia religiosa, de uma heresia em relação ao significado sagrado, mas uma heresia maior que se apropria dos sintagmas, do ritmo frasal, da seleção vocabular, do discurso mesmo do texto bíblico, para do seu interior fazer explodir verdadeiramente um outro evangelho, já agora no espaço da ficção, em pleno domínio do literário, e não apenas um texto qualquer que viesse blasfemar ou lançar dúvidas sobre as verdades canônicas.

Não terá sido a primeira vez que um romance de José Saramago relê a seu modo o texto bíblico. Em **Levantado do chão** de 1981, podemos acompanhar metaforicamente a trajetória do camponês alentejano através de uma travessia modelar que se inicia no Gênesis (capítulo 1) e termina na Ressurreição dos mortos quando os construtores da revolução agrária, mortos antes da vitória, afirmam a sua participação no feito através da caminhada épica dos levantados do chão, não antes de passar por um percurso que se ilumina pelas referências intertextuais ao dilúvio com a caminhada na chuva de Domingos Mau-Tempo, Sara e João; à Via Crucis de Germano Vidigal – onde não faltam a dura subida até o Gólgota e a generosidade de uma Verônica/Cesaltina; à Santíssima Trindade formada pela aliança entre Latifúndio-Estado-Igreja ou ainda à fórmula pedagógica do gosto de falar por parábolas que reencontramos em Sigismundo Canastro e António Mau-Tempo é ao nascimento de um Cristo-menina em terras alentejanas: Maria Adelaide é ela e tem direito aos reis magos – o avô, o tio e o pai; aos presentes, sejam eles uma arca de sofrimentos e um malmequer transformado em bem-te-quer; aos animais que a rodeiam – sejam eles agora tão somente moscas a zumbirem e não mais os carneirinhos, que andam pelo campo com os pastores, ou os bois, que andam a trabalhar duro nas searas; e ainda à estrela-guia transformada em pirilampos que iluminam o caminho de Manuel Espada até a filha acabada de nascer, promovendo a inversão herética do narrador que clama diante da luz dos vagalumes na ombreira da porta: “Glória ao homem na terra”, e não mais a Deus nas alturas. E tudo isso ao longo de trinta e três capítulos não numerados, é verdade, mas expostos facilmente a tal constatação.

Entretanto, no **Evangelho segundo Jesus Cristo**, estamos diante de um texto que não apenas se apóia em referências culturais do cristianismo, mas que parodia a própria fórmula de escritura que caracteriza o texto sagrado. Digamos que o sacrilégio está em tocar o modelo para de dentro dele devorá-lo sabiamente numa paródia consciente do seu discurso.

Em verdade, em verdade se diga que em literatura como em fé nenhuma palavra permanece sem que seja avaliada pelo mentor das falas. E este **Evangelho** se inicia com uma epígrafe de Lucas – o evangelista que narrou sem ter

visto, o que aprendeu nas fontes textuais que outros legaram, para construir o seu texto que é o do médico e do crente, que abre espaço para a humanidade dos pequenos, para as mulheres sofredoras e desprezadas no judaísmo, para a Madalena que quer encontrar o seu lugar, para um Jesus, enfim, que se faz amigo dos pecadores. Também ele não foi testemunha ocular da vida do Cristo, também este seu Evangelho é algo que se constrói em “segunda mão”, a partir de outros textos que se escreveram sobre Jesus com a garantia de lhe terem sido contemporâneos: grande falácia da palavra que se quer verdadeira! Talvez aí o elo com esse narrador moderno, esse quinto evangelista, que, não mais a uma distância de 40 ou 50 anos, mas após quase os 2000 em que a tradição manteve acesa e viva a história, ousou escrever, para um outro público, para um outro tempo, o que poderia ser a ficção desse Jesus, essa história escrita que se submete voluntariamente ao destino de reconhecer-se linguagem que dialoga com outras linguagens, fazendo-se leitora delas, sabendo-se *a priori* do outro lado de um vazio intransponível: o espaço da representação. Linhas há que se não alteraram, outras muitas que se repetem marchando à contracorrente da tradição, imprimindo uma nova maneira de ler os fatos já agora definitivamente afastados no tempo, e só presentes enquanto relatos ritualizados. Despir o rito das roupagens de séculos, preencher as lacunas com a experiência contemporânea, endereçar seu texto a um público de amantes da ficção e não aos afeccionados da religião, talvez esteja, aí, a ousadia de José Saramago, que se apodera da tradição fundadora da cultura ocidental para negociar com ela uma nova forma de apreensão. Também Marcos, Mateus, Lucas e João escreveram para um público preciso: judeus, romanos, gentios. O nosso quinto Evangelista escreve para os leitores ávidos da literatura contemporânea e é bem com eles que trava o pacto ficcional de deixar explodir no velho o novo que aí sempre germina em profundidade e que cada tempo deixa a seu modo vir à tona. Aliás, quando nos deixamos seduzir pelos romances de José Saramago não é difícil perceber que grande parte dessa sedução nasce do nosso envolvimento com a figura do narrador. É ele que parafraseia, parodia, se apropria impunemente do discurso do outro para amalgamá-lo no tecido novo do seu discurso onde se cruzam muitas falas, cultas ou populares, citações camonianas e provérbios que fazem parte do inconsciente cultural da língua. É ele que ousa transformar a citação nesse trabalho consciente e maduro de quem passeia com intimidade pela língua para criar voluntariamente um texto de “segunda mão”. O sintagma é de Antoine Compagnon que assim define o trabalho de escritura:

Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve, il monte en épingle, il ajuste: c'est une petite main. Il entreprend, tel Robinson échoué sur son île, d'en prendre possession en construisant sur les débris d'un naufrage ou d'une culture. (1979, p. 33)

É assim que os textos de José Saramago, na esteira da contemporaneidade, adquirem a forma complexa do trabalho que se faz por dentro, do *labor in-tus*, do labirinto onde o narrador é um deus. “O deus do labirinto” de Borges (Borges, 1989, p. 55-60) e “O deus do labirinto” de Saramago (Saramago, 1984, p. 23) adquirem mais que uma força de alusão: são a teoria posta em prática de um exercício de fricção textual. Parece oportuno retomar aqui a sagaz observação de Antoine Compagnon a propósito de uma gralha da edição francesa de bolso de um livro de Borges onde, na enumeração das obras do autor, lemos no alto da lista o título *Frictions*. E Compagnon acrescenta:

Comment ne pas se réjouir d'un coup du sort qui vient attribuer à Borges un écrit apocryphe, un de plus dans son histoire? Frictions serait le livre des livres, qui manque à la Bibliothèque de Babel, la théorie générale du livre comme citation. (1979, p. 42-43)

Essa relação interdiscursiva de repetição na diferença instaura aquilo que Bakhtin, há longo tempo, caracterizou como diálogo textual (1970), uma forma de relação entre dois sistemas semióticos onde o primeiro não se apaga em benefício do segundo, dada a necessária inconvertibilidade dos textos que, quer na condição de apropriado quer na de apropriante, guardam a sua identidade a despeito da operação de recorte e colagem que caracteriza o processo de leitura/escritura.

Com **O Evangelho segundo Jesus Cristo**, a ficção convoca para um diálogo inesperado toda a tradição ocidental cristã, não para bombardeá-la, aniquilando-a, mas para, parodicamente, corrosivamente, fazê-la falar em tempos novos e não eternos. Roubar desses textos a sua pretensa eternidade é a sua suprema heresia, porque despe-os da aura que os absolutiza para considerá-los tão simplesmente discursos. Não seria essa a cambalhota ardilosa que a segunda epígrafe opera com a retomada da frase histórica de Pilatos: “Quod scripsi, scripsi”? *O que escrevi, escrevi* seria, então, não somente o gesto autoritário de quem se recusa a voltar atrás por ser o detentor do poder; mas sobretudo a denúncia irônica feita pelo narrador da ignorância do sujeito enunciativo quanto à própria fatalidade da linguagem que, uma vez escrita, se desabsolutiza pois já não pode fugir às muitas leituras que gerará à sua revelia. Escritos, os Evangelhos Sagrados tornaram-se textos, linguagem passível de fazer nascer o apócrifo, o paródico e até o herético, porque a palavra não guarda o selo e o limite do produtor mas se enriquece sempre com a liberdade do leitor. Certa vez, um outro personagem do mesmo Saramago colocou em cena uma angústia semelhante: a angústia do desconhecimento do destino do seu livro. Esse personagem era Luís de Camões e a fatalidade a que se via preso, ao saber que o que

estava escrito já a ele não pertencia, ecoa na belíssima questão lançada a nós, futuros leitores d' *Os Lusíadas*: "Que fareis com este livro?" O que Saramago – transformado em leitor – faz com o texto bíblico é o que, aqui e agora, nos seduz.

De antemão já partimos de uma proposta de subversão que se inaugura com a tradicional leitura da frase de Pilatos. Assim colocada em epígrafe, ela já se encontra desprovida do aparato dramático em que a tradição a via inserida: o momento da crucificação de Jesus que o frágil romano não pôde impedir, reduzindo melancolicamente o seu gesto de marionete política à afirmação peremptória de uma força dolorosamente mesquinha – morria o homem que ele não pôde salvar, mas ficava a insígnia que ele, como chefe, mandara estampar. No romance de José Saramago o corte contextual que lhe rouba as amarras históricas resulta, entretanto, em lucro teórico, ao promover o desmontar paródico de uma asserção autoritária para se constituir em gravíssima reflexão sobre o destino da palavra: o que escrevi, na verdade, a outros caberá ler.

O romance – porque de romance se trata, para dizer como Garrett que a repetição é funcional porque receia muito que se esqueçam – inicia-se por uma intrigante descrição que logo percebemos ser a da cena da crucificação de Jesus. Primeira inadequação desse inspirado narrador que não começa o seu relato do início, o que equivale a dizer da origem, como o fez Mateus, do nascimento, como preferiu Lucas, do seu anunciador – o Batista – e de um Cristo público, como na escolha de Marcos, ou, para ir mais longe ainda, desde aquilo que seria a própria cosmogonia, o fundamento do mundo: o Verbo criador de onde provém a luz, que é o Cristo, na visão de João. Este novo evangelista parece optar pelo tempo das trevas, da dor, descrevendo o fim da trajetória de Jesus como um painel – que descobrimos ser a gravura de Dürer – onde se reúnem praticamente todos os personagens principais da trama que se irá desenrolar. Parte, assim, de uma leitura plástica dos Evangelhos, faz-se texto de "terceira mão", com as prerrogativas que o distanciamento lhe permite: sabe que o que vê – a gravura – não é o real, tem os limites próprios da transposição, como o grito que não se ouve na boca aberta, porque, afinal, "nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada". (*E*, p.13)

Nenhuma apresentação seria necessária para introduzir esses personagens que a cultura cristã tornou tão conhecidos, não fosse justamente a opção, a liberdade e o poder que a ficção confere de contar tudo "de outra maneira", usando tão somente da prerrogativa da epígrafe: o que está escrito, está escrito – que vale igualmente para a pintura –, ou ainda da certeza de que também o que produz não pode ter com o referente primeiro outra relação que não seja a permitida pela ficção, pois é tão somente linguagem, ou, para repetir com ele,

“papel e tinta, mais nada”. Compraz-se, pois, o narrador em transubstanciar imagens em palavras, como a anunciar, em esfera reduzida, a paródica leitura que pretende oferecer ao longo de todo o texto. A descrição ultrapassa, aliás, a mera definição do que a apreensão visual, externa, poderia supor. Transforma-se num diálogo que a imagem incita, é bem verdade, mas modalizado aqui, feito de suposições acolá, judicativo quando isso lhe parece convir a sua saga em vias de construção. Inscreve-se, assim, em um terreno outro que não o da verdade sagrada, mas o terreno das múltiplas versões, o terreno sem fim das citações, sejam elas lingüísticas ou de qualquer outro conjunto semiológico.

Já então o Bom Ladrão e o Mau Ladrão parecem ter seus papéis éticos invertidos, apontando o texto para um código de valores que contradiz o discurso canônico do perdão pela conversão embora tardia:

Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza. (E, p.17)

Também as Marias todas se assemelham na dor e se uma pecadora entre elas está, também Maria, só o olhar de despedida, que identifica a paixão, poderia revelá-la. Em Dürer já encontra o narrador essa semelhança de todas as Marias; e a Madalena, que se fará Maria de Magdala, já não se conforma ao modelo da ausência de pudor dos seios descobertos e cobiçáveis, mas se cria outra pelo olhar apaixonado voltado para Jesus, êxtase carnal por um só homem a quem fora fiel desde o princípio, aureolada duplamente, apesar da “irradiante auréola” da paixão empalidecer aquela outra que a história lhe concederia ao fazê-la santa:

Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. (E, p.16)

Cabe ainda a reflexão – até certo ponto sentenciosa – sobre a semelhança das dores e sofrimentos dos homens, apesar de só a poucos ser dado o timbre do mártir e o prestígio da história contada, única capaz de espalhar por toda a

parte os feitos, se é que a ela cabem “engenho e arte”. Com Dürer o narrador reflete sobre essa seleção ideológica que faz do Cristo no Gólgota não um, entre os muitos crucificados, mas o único, o modelo que apaga todos os outros sofrimentos e condena os demais ao silêncio que a História impõe por considerá-los “crucificados menores”.

Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores.(E, 18)

Em Dürer ainda estão o homem da cana com o balde na mão, injustamente condenado pelos discursos que leram na esponja de vinagre o ato de perversidade e não a última e quase inútil oferta a saciar a sede do condenado. Em Dürer, enfim, está a tigela negra que ata as duas pontas da vida, da terra luminosa do nascimento ao sangue que goteja na cruz, tal como dissera o mendigo visitante de Maria: “Do barro ao barro, do pó ao pó, da terra à terra, nada começa que não acabe, nada acaba que não comece”. (E, p. 34)

Este é o princípio que rege a vida – dos homens, de Jesus, da narrativa. Porque também ela é feita de pontas atadas e a iconografia feita texto do primeiro capítulo guarda indicialmente as surpresas da outra “Crucificação”, também nascida de “papel e tinta, mais nada”. Crucificação de um Jesus, personagem de um romance de José Saramago, que, sem pretender competir em veracidade com aquele outro nascido dos textos sagrados, opta pelo desvio, pela profanação, pela transgressão.

A gravura de Dürer torna-se, assim, comprometida com o que se irá ler a seguir, como se ela também já tivesse operado a sua leitura apócrifa daquilo que antes parecia intocável – sagrado, modelar. Num primeiro capítulo que renuncia ao segredo do fim da história, até por ser ela domínio público, tal como os textos que a narram (os Evangelhos), há como que uma explicitação dos caminhos a seguir, onde não faltaria, aliás, o do tecido paralelo de uma outra história: a que narra a própria construção, os interstícios da narração, ou, em outras palavras, a narração do processo de narrar. Garante-se desse modo, ao lado do discurso intertextual, desconstrutor e paródico que parte do texto bíblico, a existência de uma reflexão autotélica, tão presente na ficção contemporânea, que encontra nela mesma matéria de narração.

Quando cessa, pois, esta apresentação em *flash-forward*, bem possível em textos que dão crédito a profecias, a narrativa começa propriamente, como convém, do seu início. Já sabemos que só Lucas e Mateus haviam concedido,

no início de seus Evangelhos, um espaço ao nascimento de Jesus. Marcos inicia a narração pelo batismo e João se refere ao nascimento de forma imagética – “o Verbo se fez carne”, como a transcender, também na linguagem, os dados meramente humanos de Jesus. O romance de Saramago, entretanto, penetra justamente esses espaços vazios que têm a ver com o cotidiano de Maria e José, com a vida comunitária, os movimentos de idas e vindas, o alvoroço que determinadas ordens políticas – como o censo, por exemplo – poderiam causar num povo que, até certo ponto, ainda estava marcado por um certo nomadismo, e localiza nesses silêncios o seu principal interesse. Sabe que no nível do factual parte de dados conhecidos, de textos largamente lidos, por isso escolhe a sua via, referindo, apenas de passagem, àquilo que já foi escrito e que não constitui elemento importante na sua seleção. “Já sabemos ser José carpinteiro de ofício” (*E*, p. 29) e, se sobre isso é redundante insistir, opta por uma visão interna do personagem, fala de suas limitações, de sua piedade, de sua medida previsível, de sua impossibilidade de grandes vãos.

Cada personagem, na verdade, adquire seu estatuto na ficção, herdando o que lhe convém como traços referenciais da tradição, mas transgredindo quase sempre o que dele se esperava por referência a esta mesma tradição. Esse Evangelho tem, como os outros, uma escritura datada, que inscreve o narrador em seu tempo, sem que a isso se possa creditar o sacrilégio, já que esta é a sina de toda escritura. Mas o tempo da escritura, o seu comprometimento cultural determinam uma forma de olhar, uma forma de ler, uma forma de escrever. De certa maneira toda reescritura é sacrílega, naquele sentido etimológico de roubo ou de leitura do que não é para ser tocado. Sacrilégio, pois, essa leitura do texto modelar, consagrado pelo tempo, pela tradição e pela fé. Sacrilégio que consagra a versão nova que só no espaço da ficção é cabível. Porque não se trata de propor um novo cisma no corpo religioso, mas, e isso com toda a certeza, de sugerir um abalo a partir desse incômodo que só a ousadia com grandes textos pode provocar. Se Pierre Ménard se fizesse, pela via de Borges, o autor de um texto menor, a grande questão da autoria, do espaço sagrado do escritor, da inadequação do plágio que a pós-modernidade tenta pulverizar certamente não atingiria o efeito desejado. Mas Cervantes é sagrado e o **Quixote**, a justo título, faz parte do panteão universal. O que Saramago faz é apenas realizar o que o narrador do conto de Borges pretendeu e se a sua ousadia parece mais vasta é porque – lamentavelmente – a ameaça inquisitorial, com sua sombra desastrosa, surdamente persiste entre nós como a indicar que, nos seus estertores, o poder ainda sonha com a unidade tranqüila, as vozes que repetem em uníssono, enquanto o texto novo subverte, vira às avessas e atribui à história e aos personagens uma atualidade que os distancia da aura.

Maria, mesmo marginalizada pelo discurso do judaísmo que o romance denuncia – “ele, de pé no meio da casa, de mãos levantadas, olhando o tecto, pronunciou aquela sobre todas terrível bênção, aos homens reservada, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” –, tem a experiência de uma maternidade feita através do corpo e de segredos transcendentais que só a ela cabem e que lhe dão – mesmo em situação inquisitorial – o espaço do centro, sempre roubado às mulheres. Ela viola o modelo da obediência e negocia com o demoníaco. A ela cabe uma parte do segredo que nenhuma força de homem consegue arrebatar. Ela teme, mas sabe desse anjo-diabólico, e dificilmente intui que o paradoxo não existe, mas tão simplesmente uma convivência de contrários. Maria sabe, não por Deus, mas por si só, sabe em solidão, porque este anjo não é redentor nem faz dela a cheia de graças, mas deixa com que lhe pese até mesmo, vagamente, a idéia de uma suposta traição: anjo, mendigo, pastor, gigante são as mil formas que a ficção cria para aquele que a ortodoxia lera sempre como o enviado do bem. Que sejam agora o mal, nada o confirma. Eles constituem tão somente o indefinido, pois nessa ficção de tempos novos é o ambíguo que assombra, aquele que escapa à totalidade, aquele que não se reduz ao modelo que, positivo ou negativo, se insere sempre numa chave de previsibilidade. Deus e Diabo são, afinal, complementares, indissociáveis, trilhando caminhos diversos mas nunca opostos: um de cada lado na mesma barca, ambos donos do destino, ambos símbolos do poder.

Sacrílego, pois, é sem dúvida este texto que se dispõe a ler o sagrado e a consagrar uma nova forma de apreendê-lo. Sacrílego porque não inventa uma outra história que iluminasse os mistérios das dores e do destino dos homens. Sacrílego porque repete em diferença a mesma história, os mesmos personagens, as mesmas passagens, que se transfiguram aos nossos olhos bastando que a eles se ofereça, simplesmente, uma nova forma de olhar. E aí não nos cansaríamos de enumerar um José que morre atormentado pela culpa de omissão e egoísmo pela matança dos inocentes, quando o texto surpreende por colocar em pauta uma questão obliterada pelo discurso religioso que valoriza tão somente a bênção que permitiu ao Cristo ter escapado à morte; ou de encontrar uma Madalena, também no nome transfigurada em Maria de Magdala, que de pecadora perdoada se converte em amante para sempre abençoada, esteio afetivo, força moral e apoio infalível a um Jesus em busca de uma identidade humana que lhe é roubada e com quem ele realiza a única ceia possível depois do batismo de fogo. Hereticamente é ele o catecúmeno da paixão até então desconhecida, o discípulo a precisar de um mestre para aprender o que de mais íntimo lhe devia pertencer: “Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo [...] e

enquanto isso fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, Aprende, aprende o meu corpo” (E, p. 282); ou de surpreender, ao lado do mesmo Pedro que trai, um Judas que compreende, único, aliás, a se dispor ao pacto definitivo que poderia alterar o percurso da humanidade, único que comunga com esse Jesus que se recusa a ser instrumento de um Deus ávido de poder e cego para as desgraças humanas.

Com **O evangelho segundo Jesus Cristo** temos, enfim, a sacração do humano. Não para cair na armadilha da simples inversão, porque o deslocamento do olhar para o humano desabsolutiza o centro que o divino queria imutável. Aliás, em termos ideológicos, a tentativa de vencer a divindade é inócua, porque o poder não se deixa vencer e se impõe ainda uma vez pela palavra mitificada que revela traidoramente a identidade do Crucificado: “Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência” (E, p. 444). A única cambalhota vitoriosa não se faz, pois, na alteração do projeto cristão; ela só é possível na trama ficcional, no ato voluntário de desleitura oficial, no desvelamento da violenta manipulação do poder através da palavra, o que acaba, evidentemente, por desagregar a autoridade de qualquer texto, seja ele o Evangelho, o Corão, as constituições, enfim qualquer discurso que se constitua como a Doxa. Contra ela só a paródia torna-se corrosiva. Contra a palavra conhecida do poder do Pai só o lamento invertido do Filho poderia ainda denunciar a falácia de um poder que se institui pela crença na infalibilidade, na inalterabilidade, na eternidade da palavra. “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (E, p. 444) é a concretização de que não há o eterno e o imutável, e que, em matéria de linguagem, a pretensa adequação ao real é a sedução perigosa, o discurso é sempre uma forma de poder. A consagração deste romance é, talvez, a da multiplicidade que a ficção oferece, a da possibilidade de combate à esclerose, ao acomodamento, ao estereótipo, ao consenso, ao espírito majoritário. A consagração deste texto e o seu supremo sacrilégio é aquilo que Barthes definiu como literatura: trapaça salutar, esquiva, logro magnífico, língua fora do poder. (s.d., p. 16)

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. **La poétique de Dostoievski**. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1989. Cap.: Exame da obra de Herbert Quain.
- COMPAGNON, Antoine. **La seconde main**. Paris, Seuil, 1979.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Caminho, 1984.

