

# *Deus e o Diabo na hermenêutica de Saramago*

Marcos Aparecido Lopes

Julien Green dizia que Deus não é um personagem de romance e que é extremamente raro ele manifestar-se na vida (*Journal*, V, 352). Poderia ter dito o mesmo do Diabo. Poder-se-ia perguntar se os romances onde Deus e o Diabo agem por demais manifestamente não são (estética e humanamente) romances ruins! (ROUSSEAU, A literatura: qual é seu poder teológico?)

## **1. Uma moldura**

Entre as obras de José Saramago, pode-se afirmar com segurança que a mais polêmica é *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).<sup>1</sup> Palco de disputas infundáveis na época de seu lançamento, principalmente em Portugal, quando um eminente prelado da Igreja Católica chegou mesmo a vir a público em defesa da fé cristã classificando o livro de “uma grande merda” (BARRAL, 1992, p.285; GEORGE, 1992, p. 192-203), esse romance do escritor português tornar-se-ia um cavalo de batalha entre alguns críticos sensíveis ao estatuto do sagrado e do profano na modernidade. Para uma parte significativa da recepção portuguesa e brasileira, o EJC seria expressão de um ateísmo do autor empírico Saramago.

Tome-se, por exemplo, o ensaio de Gilberto Kujawski (1994), *O sagrado existe*, que acusava no romance um débito com o ideário anticlerical do século XIX. Em contrapartida, Waldecy Tenório (1998), em “A confissão da nostalgia”, sublinhava o possível diálogo do romancista com alguns teólogos do século XX, para os quais a morte de Deus no mundo moderno, antes de ser um fardo para a consciência cristã, significaria uma experiência autêntica da fé. A recriação de um sagrado não-institucional, leitura latente ou manifesta de muitos leitores críticos do EJC, propunha reler as diatribes ateias do narrador saramaguiano como uma crítica da ideia de um Deus moral<sup>2</sup>. Na esteira de algumas considerações de Tenório ou mesmo de outro crítico como Fernando Segolin (1998), outros comentadores desenvolviam o argumento segundo o qual esse romance realizaria em seu percurso narrativo a destruição de um sagrado violento. No cômputo geral, a narrativa saramaguiana proporia ao leitor não uma negação da existência de Deus, mas uma avaliação contundente das nossas representações ocidentais da ideia da divindade.

Ora, é no âmbito das representações literárias e ficcionais que caberia então uma retomada da figura do Diabo não mais pensada exclusivamente como o adversário ou aquele que divide. Basta verificar que, no EJC, mais do que um oponente, o Diabo é um ajudante de Jesus. Desde suas primeiras insinuações como expressão codificada do Mal, o Diabo não deixa de assumir um papel, no mínimo, contraditório. Afinal, ele irá iniciar Jesus na vida adulta (é preciso esclarecer que Jesus passa uma temporada com o Pastor/Diabo) e sugerir algumas regras que não deveriam ser quebradas (o Pastor pede para não sacrificar as

suas ovelhas). Portanto, o personagem Pastor/Diabo embaralha as clássicas dicotomias entre justo e injusto, verdade e mentira, sagrado e profano e, a mais decisiva, o Mal e o Bem.

Isto me faz propor a seguinte hipótese de trabalho: em grande medida, a formulação agostiniana de que o Mal é a ausência do Bem será o grande carro-chefe do intrincado jogo de ações dramáticas a que estarão submetidas as principais personagens, como, por exemplo, José, Jesus, Deus e o Pastor/Diabo. As aparições deste último e a revelação de Deus no nevoeiro são glosas ao construto conceitual de Santo Agostinho: o Mal não tem consistência ontológica – apenas lembrando que, para o narrador desse romance, o Bem é a ausência do Mal. Isso implicaria a seguinte conclusão: Bem e Mal são pensados dialeticamente ou não possuem uma substância como poderia postular uma metafísica cristã.

Diante disso, a matriz filosófica de Agostinho seria posta na berlinda a favor de uma visada mais humanista nas quais as identidades de Deus e do Diabo seriam as duas faces de uma mesma moeda, a saber, a própria condição humana. Sem o apelo a uma transcendência divina, Deus e o Diabo manifestariam o embate entre dois poderes que, em princípio, para a economia da existência humana e da própria narrativa, não poderia ser suprimido. Em síntese, o conflito entre esses poderes é o motor da história ou aquilo que deflagra a dialética.

Dessa maneira, a representação do Diabo no EJC deixaria o leitor com a sensação de que o narrador teria levado a um bom termo um projeto de emancipação do homem em relação às duas paixões da religião: o medo do inferno e a esperança do céu. Não haver ressurreição ao fim do romance de Saramago é um protocolo básico de uma leitura humanista sem transcendência. É propor que o lugar da correção do Mal (as distorções, as assimetrias, as doenças, as violências, em suma, tudo aquilo que ameaça não apenas o bem-estar individual, mas a base da própria sociedade) se faz na imanência das lutas sociais. É, em última instância, recusar-se a pensar alegoricamente o mundo com as categorias da religião, ainda que a matéria ficcional do romance seja de extração mítica. Ocorre que – e este será o objeto de estudo deste artigo –, ao inverter os papéis tradicionais de Deus e do Diabo, não estará o romance apenas trabalhando com os sinais trocados? Ao invés de uma dialética dessas figuras, ou de um olhar irônico que vai até a raiz e põe em dúvida o ato de enunciação do narrador, a inversão dos papéis não seria apenas uma amostra dos limites da dialética da ótica romanesca? E, ainda, ao tentar substituir um padrão exegético do texto bíblico fundeado na interpretação figural por um construto ficcional que recusa a dimensão simbólica da ressurreição e coloca em seu lugar a alegoria do nevoeiro, não estaria o romance reiterando aquilo que, em última instância, é sua substância: a decifração do mito escorada nos andaimes críticos de uma das linhagens hermenêuticas da tradição ocidental (a interpretação alegórica)? Tal interpretação romanesca, que seculariza as dimensões do personagem Cristo, apoia-se paradoxalmente em um poder de extração mítica, a saber, o caráter sugestivo e analógico da metáfora. Se os evangelhos sobre Jesus Cristo são uma ficção, fadados ou à coerção doutrinária de uma tradição religiosa ou ao movimento de deriva de sucessivas interpretações do mundo ocidental, qual seria então o poder de uma outra ficção que pretende radicalmente negar a divindade de Cristo? Um capítulo a mais na história das interpretações?

## 2. Os limites e as possibilidades da dialética

Compreensão do bem

Em si, como todas as coisas, o bem não existe:  
Pelo mal se define e contradiz.

Cada ser se limita em outro território,  
Onde sobrevive idêntico e contraditório.

Indivisos são DEMO/DIVINO,  
Seres divididos de um só sentido.

E com o tempo poderemos um Deus tão puro,  
Que o mataremos

Ao exterminar o demônio que traz em si,  
Por se haver divino.

(CAPINAN, *Inquisitorial*)

A lucidez dialética dos versos acima, aliás, expressão de Ênio Silveira presente na “orelha” de *Inquisitorial*, obra de José Capinan, pode nos servir como uma entrada no núcleo de uma concepção não ontológica das noções de Bem e Mal. Porém, talvez mais do que isso, o que tais versos apontam é para o próprio *modus operandi* de um pensamento estético que ambiciona ser dialético. E se estiver certa esta espécie de intuição da radicalidade gnoseológica do poema, então teria um bom termo de comparação com a suposta dialética das figuras de Deus e do Diabo no EJC. Obviamente, as modalidades poesia e romance são distintas, basta evocar aqui o pensamento seminal de Gaston Bachelard quando, a propósito da diferença entre tais modalidades, diz que a prosa precisa de muitas palavras para dizer o que pensa, sobretudo o discurso filosófico, ao passo que a poesia, com pouco, diz muito e num átimo, se quisermos ser fiéis à nomenclatura do filósofo, num *instante* (BACHELARD, 1970, p. 224-232). Todavia, o fio condutor desta discussão, além de ser o que chamei de glosa ficcional ao construto conceitual de Santo Agostinho sobre a questão do Mal, também será a imagem poética do nevoeiro, presente no EJC.

O que há de ostensivamente compreensível logo de imediato nos versos citados há pouco? Não há o *Bem em si*. Este se define na relação com o Mal e a tentativa de purificá-lo no processo acaba por reintroduzir o seu contraditório. Isto significa uma visão autenticamente dialética e aberta, segundo as palavras de José G. Merquior (1995, p. 11-29). Não há no poema uma vitória tranquila do Bem ao superar o Mal; há sim supressão e conservação ao mesmo tempo. A expressão “visão autenticamente dialética e aberta” pode ser um parâmetro para averiguar se algumas passagens de EJC conseguem de fato superar as dicotomias clássicas das noções do Bem e do Mal. Ou, outra hipótese possível, se a glosa feita pelo narrador, ao tomar a célebre formulação agostiniana do Mal, isto é, este último como privação do Bem, não acaba por enfraquecer<sup>3</sup> a relativização em curso na narrativa da própria ideia de um Deus transcendente. Como resultado deste

processo, haveria uma caricatura de Deus e do Diabo, ficando manifesta a tentativa do narrador em provocar a adesão e a simpatia do leitor às ideias deste último. A narrativa procura dialetizar tais noções, mas com o custo de tornar Deus o “mau da fita” e o Diabo “o mocinho”. Porém, ao realizar tal empresa, não acaba por fechar esse processo e até mesmo cessar a relativização? Quero dizer que, ao revelar o teor de maldade em Deus e de bondade no Demônio, não termina o narrador por tipificar tais personagens, e, como resultado, teríamos apenas a inversão de lugares? A ótica romanescas continuaria gozando de estatuto privilegiado à medida que ela não se colocaria em questão. Portanto, ela seria o local da boa enunciação daquilo que deve ser relativizado na ficção.

No poema de Capinan, lemos os versos “Indivisos são DEMO/DIVINO//Seres divididos de um só sentido”, um enunciado poético que leva às últimas consequências a afirmação da inexistência do Bem em si, aliás, como todas as coisas, segundo o eu lírico. Isso significa incluir neste conjunto até mesmo a voz que enuncia tal ideia. Além disso, mediante a aliteração das consoantes “d” e “s”, obtém-se o efeito de sentido que sugere a identidade entre os dois seres. A repetição é tanto uma forma de produção do ritmo quanto um modo de indicar a interpenetração entre Demônio e Deus. As recorrências dos sons “d” e “s” e das sílabas “di” e “vi”, presentes em “**divino**” e em “**divididos**”, são também estratégias poéticas que visam a estabelecer correspondência entre o plano da forma (a organização dos significantes) e o plano do conteúdo (a organização dos significados). Em Saramago, o personagem Deus assim compreende sua relação com o Diabo:

Não te aceito, não te perdo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porque, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro. (SARAMAGO, 1991, p.392-393)

Deus assim se define diante do Diabo após este último propor um pacto: substituir a matança de gente pela subordinação do Mal ao Bem. O raciocínio dialético de Deus leva-o a pensar que se o Diabo se submeter a sua vontade e, portanto, o Mal deixar de existir, é o próprio Bem que também cessará sua existência. Se nesse momento da narrativa Deus contrapõe ao pacto sugerido pelo Diabo a necessidade de que ambos continuem existindo, um pouco antes, para ser mais exato, quando o Pastor/Diabo aparece no nevoeiro, Jesus reconhece a semelhança física desses dois seres: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido” (SARAMAGO, 1991, p.368). A cena do nevoeiro, momento decisivo do encontro das três personagens, retoma a dialética do Bem e do Mal configurada desde as primeiras páginas do romance e explicitada na seguinte frase do narrador: “[...] pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro” (SARAMAGO, 1991, p.18).

### 3. O jogo hermenêutico na obra: o nevoeiro e a trindade

Vou ao mar. Por trás do seu ombro, Maria de Magdala pergunta, Tens de ir, e Jesus respondeu, Já era tempo, Não comes, Os olhos estão em jejum quando se abrem de manhã. Abraçou-a e disse, Enfim, vou saber quem sou e para o que sirvo, depois, com uma incrível segurança, pois o nevoeiro não deixava ver nem os próprios pés, desceu o declive que levava à água.  
(SARAMAGO, EJC)

Palavras § de Qohélet filho de Davi §§  
rei § em Jerusalém

Névoa de nada § disse O-que-Sabe §§  
névoa de nada § tudo névoa-nada  
(*Eclesiastes*, tradução de Haroldo de Campos)

gotículas de um nevoeiro infinito e sem remissão.  
(SARAMAGO, HCL)

Acertada foi a analogia feita por Beatriz Berrini (1998) quando viu a metáfora da “nuvem fechada” em *Memorial do Convento* ecoar na cena do nevoeiro do EJC. Nos dois lugares, trata-se de pôr em causa a relação entre o humano e o divino. A nuvem fechada que Blimunda vê na hóstia é a própria vontade humana. Uma análise detida de MC concluiria que o sacramento da comunhão nada mais faz do que prender tal vontade, sendo a contrapartida o aprisionamento desta vontade nas esferas da passarola, mas visando o voo. Nas primeiras linhas do capítulo da cena do nevoeiro, Jesus afirma que seus olhos em jejum, olhos privados no sono da visão diurna do mundo sensível e alimentados pelas imagens noturnas dos sonhos, poderão na vigília – no despertar do mundo onírico – revelar sua identidade. Cristo entrará em jejum no nevoeiro, sugerindo com a metáfora a possibilidade de “enxergar melhor” sua missão. É difícil não evocar aqui o ritual de Blimunda que mantinha seu jejum para melhor enxergar as vontades no corpo humano e, em seguida, aprisioná-las para servir de “combustível” à máquina voadora. Uma espécie de utopia do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão em um Portugal ainda dominado pelo Tribunal da Santa Inquisição.

Mais do que a possível analogia, de resto muito bem realizada por Berrini, importa assinalar que os romances saramaguianos, ao apresentarem metáforas semelhantes ou até idênticas, não apenas repetem procedimentos estilísticos, mas se explicam mutuamente, instaurando um jogo hermenêutico. Assim como, guardadas as devidas proporções, o Novo Testamento se põe como interpretante do Antigo Testamento, também o texto saramaguiano se coloca, a partir de suas metáforas e ações dramáticas, na posição de interpretante em relação a si próprio ou a outro romance.

Duas questões irão amarrar essas sequências narrativas da cena do nevoeiro. A pergunta pela identidade, curiosamente buscada por entre as névoas marítimas, e outra pelo sentido dessa identidade, isto é, para que serve Jesus. A entrada em cena de Deus se dá por meio de uma descrição caricata e uma fala temperada com deboche e cinismo. Mais à frente, o leitor se defrontará até com uma arrogância e prepotência divinas. O

narrador deixa claro tratar-se de um personagem o que assume a fala divina. A pergunta pela identidade será desenvolvida com a presença de Deus e Jesus. Resolvida a questão, se é que se pode fazer uma afirmação tão categórica, passa-se a dissertar sobre a finalidade da missão de Jesus, momento em que entra em cena a figura do Pastor/Diabo.

A descrição do narrador evoca uma figura patriarcal da divindade: barbas compridas, idade avançada, estatura alta, as roupas assemelham-se à de um judeu rico e as sandálias são rústicas, “o que mostra que não deve ser pessoa de hábitos sedentários” (SARAMAGO, 1991, p. 364). O arremate da descrição deixa visível qual será o tom do diálogo: um misto entre jocoso e sério. Na conversa entabulada entre Deus e Jesus, ocorrem questões do tipo: “Quem sou, És o filho de Deus, Como pode um homem ser filho de Deus, Se és filho de Deus, não és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo” (SARAMAGO, 1991, p. 365). A sequência de perguntas e respostas pretende problematizar o credo religioso do cristianismo. Digamos que as questões são postas não para serem resolvidas, mas para contrariarem os princípios da crença (fenômeno semelhante ocorre também nas primeiras páginas do romance, com a descrição do quadro de Albrecht Durer). A atitude do narrador e das personagens é retórica. O que está em jogo não é tanto a discussão sobre a natureza de Cristo, de Deus e do Diabo, mas a natureza desse discurso ficcional que dá voz a tais personagens. É o que se verifica quando Jesus, ao apelar para a onisciência de Deus, recebe como resposta que o saber divino vai até certo ponto. Jesus não se dá por satisfeito e interpela Deus: “Que ponto”. A resposta divina é de um cinismo acachapante: “O ponto em que começa a ser interessante fazer de conta que ignoro” (SARAMAGO, 1991, p.366).

Jesus se recusa a fazer milagres e afirma que sem estes últimos o projeto de Deus é nada. A réplica divina é dada nos seguintes termos: para operar milagres Deus não precisa de mediadores. O que há nessa resposta é simplesmente a afirmação de que Deus é onipotente (SARAMAGO, 1991, p.373-374). A tréplica de Jesus consiste nesta pergunta: se Deus pode curar, por exemplo, o enfermo solitário em sua cama, por que precisa da figura do milagreiro? A resposta de Deus é que para o que recebeu a graça não creia que foi por seus méritos próprios. Neste momento, Jesus apenas rubrica a ideia de que os milagres são propriedade divina. Isto serve de pano de fundo para que Deus deixe claro que Jesus não tem *escolha*. Esta é a palavra-chave que, por sinal, ganhará força ainda mais na metáfora do cordeiro de Deus. Antes da ocorrência dessa metáfora, Deus dirá que mesmo que Jesus não queira fazer milagres, ele produziria uma série enorme de feitos por onde o Messias passasse até que, com a insistência das pessoas beneficiadas, reconhecesse sua missão. O diálogo nega o *livre arbítrio* e deixa como resultado a ideia de que não há argumentos contra a vontade divina: Deus quer e ponto final.

O recurso ao terceiro interlocutor (Pastor/Diabo) é infrutífero. A resposta do Diabo, ao evocar o sacrifício da ovelha, explicita que Jesus podia tê-la deixado viver, mas por ambição sacrificou-a. Lembremos que em seu encontro com o Pastor/Diabo, Jesus, em um primeiro momento, resolver se libertar da tradição religiosa ao não sacrificar a ovelha que ganhou. Contudo, depois de perdê-la e reencontrá-la na busca empreendida pelo deserto, acaba se defrontando com Deus, que lhe exige o sacrifício do animal. Nessa cena do neveiro, o Pastor/Diabo recorda as lições rejeitadas por seu “discípulo”. Se Deus quer o sacrifício das ovelhas, o Diabo quer a multiplicação do rebanho. Em seus

raciocínios especiosos, distribuídos ao longo do percurso narrativo, o Pastor/Diabo se apresenta como aquele que deseja a expansão da vida.

Ouvide, ouvide, ovelhas que aí estais, ouvide o que nos vem ensinar este sábio rapaz, que não lícito fornicar-vos, Deus não o permite, podeis estar tranquilas, mas tosquiar-vos, 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, 1991, p.238).

Sem o auxílio do Diabo, resta a Jesus passar à questão seguinte: como convencer os homens de que ele é o filho de Deus e com isso alargar o império divino. Deus afirma que é chamando os homens ao arrependimento, porque não há pessoa que não tenha pecado. Para Cristo, isso é insuficiente, o que coloca o problema de como movê-los ao arrependimento. A resposta de Deus é para que Jesus use a imaginação e conte algumas histórias. Nota-se que na resposta há uma alusão às parábolas e se explicita uma função básica da narrativa: persuadir o ouvinte, nem que para isso tenha que se torcer a lei. O conselho divino, curto e direto em seu disparo verbal, ricocheteia na maneira de compor a forma romanesca. Se uma parábola é uma narrativa composta com o intuito de convencer alguém sobre uma suposta verdade moral, por que a ficção, matéria menos pretensiosa, estaria isenta do jogo retórico?

O conjunto de perguntas e respostas entre Jesus e Deus reforça evidentemente o lado autoritário desta última personagem. Dir-se-ia que não é bem um diálogo, pois implicaria uma liberdade na formulação de ideias, o que não ocorre aqui, uma vez que a vontade divina suplanta as trivialidades do raciocínio dialético; se Deus é o fundamento, então ele sempre terá razão e, portanto, é inútil discutir com ele. Isso parece ser *o que* o narrador quer nos convencer, ainda que não façamos um escrutínio das sutilezas da interlocução. Todavia, o *modo* como ele quer nos convencer é que me faz perguntar se, no limite, ao autoritarismo (a vontade de poder e a dominação divina) não se substitui uma voz narrativa de índole parecida. Digamos que é uma voz narrativa incapaz de se pôr em causa. Afinal, assim como a doutrina católica contestada, tal voz narrativa também não possuiria suas verdades e suas crenças?

Após saber no que consistirá sua missão (“a expansão de Deus entre os homens”) Jesus interroga Deus sobre o futuro, ou, mais precisamente, sobre os efeitos dessa missão e seus custos em termos de vida humana. Nessa sequência narrativa, Jesus faz a lógica dos atributos divinos voltar-se contra Deus, ou, assim como aquele não tem escolha diante da vontade divina, tampouco Deus: este sabia, desde a eternidade, que Jesus lhe faria a pergunta, que seria obrigado a responder. A visão dos fatos futuros abre espaço na interlocução para que a questão da *verdade*<sup>4</sup> seja novamente recolocada e uma contribuição do Diabo seja feita para tal tema. A interlocução pode se resumir nestes termos: Deus não pode mentir. Mas e o Diabo? Vejamos as suas palavras:

Posso, eu próprio, ver algumas coisas do futuro, mas o que nem sempre consigo é distinguir se é verdade ou mentira o que julgo ver, quer dizer, às minhas mentiras vejo-as como o que são, verdades de mim, porém nunca sei até que ponto são as verdades dos outros mentiras deles (SARAMAGO, 1991, p.378).

Sendo o Diabo aquele que divide (D. Helder Câmara, em uma de suas homilias, pronunciou a seguinte frase: “Dividir, como pode um verbo ser tão diabólico e cristão ao mesmo tempo”), no trecho citado ele faz jus a seu atributo, pois estraçalha a identidade entre Ser, Verdade e Bem, para postular, de uma forma sofisticada, que uma mentira esconde uma verdade e vice-versa. O diálogo entre Deus e Jesus prossegue com mais uma arranhada na onipotência do primeiro. É que Jesus lhe pede que conte logo sobre o futuro para que não atrase seu processo de morrer. Entretanto, Deus responde que desde que nascemos começamos a morrer. Porém, Jesus contra-argumenta dizendo que agora irá morrer mais depressa, dada sua missão. Após essa réplica, a voz do narrador se faz presente e insinua que, diante da situação humana de Jesus, Deus é tomado por um súbito *respeito* e sua figura parece se humanizar. Por alguns instantes, o autoritarismo divino nulifica-se e abre a possibilidade do *reconhecimento*, ou, em outras palavras, aquilo que é fundamental no diálogo: a alteridade.

A encenação das falas das personagens, milimetricamente controlada pela figura do narrador, serve para apresentar os irreduzíveis de cada discurso. Jesus insiste em que Deus lhe revele o futuro e os efeitos de sua morte na cruz e, com isso, a imagem de um Deus violento fique demonstrada. Como contrapartida, a imagem do cordeiro, animal acuado e à mercê dessa vontade onipotente é acentuada. A oposição entre a violência divina e a mansidão do cordeiro ganha contornos extremos com a negação do dogma da Santíssima Trindade (SARAMAGO, 1991, p. 379), pois se acentua ainda mais o caráter despótico e se descarta qualquer possibilidade de uma interpretação ou uma adesão mais simpática a qualquer simbolismo sobre a trindade, fundamentalmente a ideia de uma comunidade. A menção do pecado original, para explicar a causa da infelicidade humana, ocorre apenas para justificar que as atrocidades futuras não devem ser debitadas a uma vontade divina de espalhar o seu poder por todo o mundo. Portanto, a construção da cena do nevoeiro (EJC, p. 363-400), embora apresente uma labiríntica conversa entre as personagens, tem o seu fio de Ariadne: a verdade nua e crua do Deus cristão reside na expansão de sua vontade de poder. As sutilezas dialéticas do Diabo<sup>5</sup>, os comentários metacríticos do narrador<sup>6</sup>, os atributos de onipotência, onisciência e onipresença do Deus judaico-cristão e a renitente dúvida de Jesus sobre esse Deus ser único e verdadeiro – todos esses aspectos configuram uma ótica romanesca que enxerga no Deus do catolicismo a figura do poder autoritário. Tal ótica não funciona na qualidade de um caleidoscópio, capaz de apanhar as contradições internas do fenômeno religioso e indicar a complexidade de suas relações. Como uma espécie de lupa, a visão romanesca exagera a vontade de poder de Deus. Ora, na condição de lupa, a ótica romanesca só reafirma aquilo que um leitor médio e crítico já sabe de antemão: o vínculo entre o poder teológico e o político na religião católica. Troque-se a lupa pela esponja de vinagre, presente na cena descrita no início do romance (o soldado que carrega o balde próximo à cruz) e se verá que para matar a sede de um Deus cruel e sádico, nada melhor do que uma boa mistura de água com vinagre. Contudo, se esta ótica fosse mesmo dialética, como se insinua na voz do Diabo e mesmo na de Deus, não apenas o negativo, o sofrimento e a morte estariam sendo apresentados, mas também seu contraponto. É aqui que, a meu ver, a ironia dramática do narrador falha: se ela existe à medida que nós, leitores, e narrador conhecemos mais das personagens do que elas próprias, também deveríamos ter ciência de que esse saber é circunscrito, apanha um lado da questão. Pedir que a ironia se volte contra si

mesma, num movimento autofágico, seria uma petição de princípio da qual a organização estética da obra talvez não comporte.

A narração dos tormentos dos seguidores de Cristo é atravessada por um riso de escárnio, facilmente detectável no comentário jocoso sobre a situação ridícula do martírio. A imputação ao Diabo das tentações sofridas pelos homens e o expediente do medo como controle destes últimos não é arma exclusiva do demônio. É o próprio Diabo quem diz que quem inventou o pecado e o castigo não foi ele. Mais uma vez procura-se explicar o Mal pela ausência do Bem, com o acréscimo de um comentário típico a desqualificar a onipotência divina. Diz Jesus:

E se não te encontra, a culpa, já se sabe, é do Diabo, Não, disso não é ele culpado, a culpa tenho-a eu, que não alcanço a chegar onde me buscam, estas palavras proferiu-as Deus com uma pungente e inesperada tristeza, como se de repente tivesse descoberto limites ao seu poder (SARAMAGO, 1991, p.386).

Esse Deus, que cogita sobre seus limites, que com desfaçatez cita a frase “os fins justificam os meios” e que se irrita com as interrupções seguidas de Cristo, é uma “figura de papel e tinta, mais nada” (expressão do narrador ao descrever a gravura do pintor alemão Albrecht Durer). Deus, o Diabo e Jesus são caixas de ressonância nas quais reverberam a voz atea do narrador. É o que se constata nesta passagem:

[...] 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 heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças (SARAMAGO, 1991, p.389-390).

O trecho corrobora de maneira inequívoca a ideia de que o romance pretende realizar um escrutínio radical das representações do divino. Esse Deus mais do que criador é criatura; dessacraliza-se assim a própria representação tanto da figura diabólica quanto divina, restando apenas o nevoeiro. Todavia, o leitor poderia se perguntar: que voz irônica é essa que sai do nevoeiro? O leitor deve atinar para o fato de que, justamente quando a ficção atinge seu maior grau de consciência sobre seus próprios procedimentos, ela se encontra num impasse, a saber, a incapacidade de ultrapassar suas próprias crenças. Afinal, caberia neste derradeiro instante lembrar que a imagem do nevoeiro remonta a um dos mais persistentes mitos da cultura portuguesa: a volta do Rei Dom Sebastião. Nesse sentido, o nevoeiro tanto pode ser a substância da tradição ficcional portuguesa, o seu elemento (assim como a água é o elemento do peixe), como indicar os limites das luzes da razão. Afinal, esses seres de papel que dialogam durante um número expressivo de páginas são calados por uma voz sem corpo, sem fisionomia e que, como toda ironia, sabe mais do que eles mesmos. O nevoeiro é um obstáculo e uma transparência. Obstáculo porque dificulta a visão das personagens diante da paisagem física na qual estão situadas; transparência porque nessa imagem são iluminadas as representações do Diabo e de Deus. Digo que esclarece e ilumina, mas algo se furta a essa luz: a voz que sai do próprio nevoeiro, a voz da ficção que assusta Deus, Jesus – figura intervalar entre os dois seres – e

o Diabo. A metáfora do nevoeiro é um convite ao diálogo e ao jogo dialético e hermenêutico; o Diabo e sua cara metade (Deus), papel e tinta, mais nada.

#### **4. *Hermenêutica da obra: a figura de Cristo e o mito fundador de Portugal***

[...] mas a hermenêutica não é só a confrontação de um sábio e do texto, é também a confrontação com as interpretações coletivas; e são essas 'leituras' que animam o texto. Um pensador medieval disse que o texto crescia com seus leitores (RICOEUR, 2002, p.19).

Retomo a pergunta deixada em suspenso no final da Seção 1: qual seria o poder de uma ficção que, ao suspeitar das estratégias narrativas de um texto fundador do mundo ocidental e de uma cultura em particular, pretende radicalmente negar a divindade de Cristo e, de roldão, as figuras de Deus e do Diabo?

No início deste artigo, afirmo que o EJC é o romance mais polêmico de Saramago, justificando o caráter dissonante da recepção em um horizonte amplo e complexo do estatuto do sagrado na modernidade. Uma correção deve ser feita e ela se refere justamente à necessidade de localizar o sentido dessa recepção em diferentes contextos históricos e sociais. Em Portugal, a publicação de EJC escandalizou uma parte expressiva do público leitor, produzindo uma reação fervorosa aos sacrilégios ou uma adesão laudatória ao potencial cognitivo e estético da obra literária. Mas há um caso de rejeição que sugere pistas sobre o sentido da cartada mais ousada de Saramago ao enfrentar o mito fundador da nação portuguesa na figura de Cristo.

O público português presenciou o clímax da polêmica em torno de EJC com o veto de Souza Lara, subsecretário de Estado da Cultura de Portugal, à indicação do romance de Saramago para concorrer ao Prêmio Literário Europeu de 1992.<sup>7</sup> A questão do veto, qualificado pelos principais órgãos culturais como um ato de censura, de retrocesso, ou melhor, de retorno a um período inquisitorial, deve ser compreendida na interface conflituosa e problemática entre o poder político e a reivindicação histórica de autonomia por parte dos produtores culturais da sociedade portuguesa. Precede o veto de Souza Lara um fato político de extrema relevância que uniu o conjunto dos escritores e que foi objeto de reflexão de João Pedro George (2002, p. 192-203) em *O meio literário português*. Trata-se de um amplo movimento de oposição à política da Secretaria de Cultura (SEC) representado pela criação da Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC).<sup>8</sup> A FNDC “[...] congregou diversos intelectuais e personalidades ligados à cultura nacional, alguns deles inimigos confessos do período revolucionário. ‘Malhas que a cultura e a política tecem’, afirmaria Eduarda Dionísio” (GEORGE, 2002, p.193). O objetivo da Frente era repudiar a

[...] visão economicista do governo PSD, a falta de diálogo e algumas das medidas anunciadas pela SEC: a aplicação da taxa de 5% de IVA sobre o preço de capa dos livros e, principalmente, a reestruturação da SEC, que previa a fusão da Biblioteca Nacional e do IPLL (Instituto Português do Livro e da Leitura), a extinção da Direção-Geral da Acção Cultural, dando lugar ao Instituto de Artes Cênicas e do Bailado e, finalmente, a extinção do Instituto Português de Arquivos, dissolvendo-o na Torre do Tombo (GEORGE, 2002, p.193-194).

Se por um lado o clima de contestação política às medidas administrativas da SEC favoreceu o repúdio imediato do veto ao romance de Saramago, por outro, o mesmo veto de Souza Lara apenas confirmava a necessidade de uma Frente Nacional para a Defesa da Cultura. Em suma, o “Caso Saramago” tornava ainda mais agudo um problema crucial na relação entre produtores culturais e poder político, por sinal muito bem assinalado, mais uma vez, por João Pedro George:

Este caso do *Evangelho* revela quão ténues, sensíveis e tensas são as fronteiras que distinguem e separam o literário do político. E, neste contexto, os prêmios literários podem ser mecanismos privilegiados de mediação entre os escritores e a vida política, principalmente quando são subsidiados pelo Estado, como acontece com a grande maioria em Portugal. Por essa razão, tornam-se objecto de lutas simbólicas e políticas, não só entre os escritores e o poder político, como também no interior do próprio mundo literário, o qual vive permanentemente ameaçado na sua autonomia, ou é esse, pelo menos, o argumento mais invocado na contestação política dos escritores, porque é também esse o argumento em que assenta grande parte da sua legitimidade social (GEORGE, 2002, p.202).

Ao raciocínio de João Pedro George acrescentaria que também são ténues, tensas e sensíveis as fronteiras entre o literário, o político e o religioso. Em parte, a justificativa dada por Souza Lara para vetar o romance de Saramago não é tão grosseira e despropositada quando confrontada com a própria construção da identidade nacional de Portugal. Segundo Souza Lara, o romance de Saramago “ataca os princípios que têm que ver com o património religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os portugueses desunia-os naquilo que é o seu património espiritual” (SOUZA LARA *apud* GEORGE, 2002, p.192). A compreensão da identidade portuguesa deita suas raízes na ideia de povo eleito e vocacionado a cumprir uma missão. Portanto, a ideia de que o nascimento e a origem da nação portuguesa devem-se à providência divina. A justificativa de Souza Lara reapresenta o lugar da identificação coletiva por intermédio da religião. Ou melhor, o poder desta última em ser um elemento na construção da identidade nacional. Se tal função encontra-se desacreditada ou se essa imagem de povo escolhido e à mercê da providência divina entrou em crise, fundamentalmente a partir do fim da ditadura salazarista, então o mínimo que se pode dizer é que a justificativa do veto é anacrônica e regressiva. Porém, o veto é sinal contundente de uma aliança de longa duração entre o teológico e o político na fundamentação do próprio Estado português. Em suma, o fato político, que poderia ser tomado como um elemento marginal nos anais da política nacional, ou, quando muito, favorecer a sinergia dos produtores culturais, torna-se revelador do horizonte de expectativas do público português e sugere as relações de força presidindo a interpretação da obra literária.

O veto de Souza Lara ao romance de Saramago, antes de ser somente um ato político-administrativo atabalhoado, é a retomada de um dos lugares fundadores do imaginário nacional português. Mas, pela reação dos produtores culturais, tal ato tornou-se mais uma fratura exposta do eixo e da estrutura seculares da nação portuguesa. Eduardo Lourenço (1992, p.91), em *Mitologia da saudade*, afirma que “a sacralização das ‘origens’ faz parte da história dos povos como mitologia.” Portugal, segundo o crítico, tomou ao pé da letra esse ato de sacralização. O resultado foi a produção de uma singularidade da nação portuguesa:

O singular no povo português é viver-se enquanto povo como existência miraculosa, objeto de uma particular predileção divina. Dizer-se que vive como ‘povo de Deus’ seria irrelevante, sobretudo hoje que esse conceito tomou um sentido mais vago. É como povo de Cristo e não meramente cristão, que desde a sua irrupção na história medieval, como reino independente, os responsáveis pela sua primeira imagem e discurso míticos o representam. [...] De Ourique, onde, como a Constantino, mas na sua aparência de Crucificado e não apenas como signo, Cristo se mostra ao primeiro Rei de Portugal, até Fátima, a configuração simbólica do destino de Portugal como destino crístico condiciona não só a imagem do povo português como ator histórico, mas subdetermina a trama do imaginário nacional e a dramaturgia da cultura portuguesa no seu conjunto (LOURENÇO, 1992, p.53-74).

O ângulo crítico de Eduardo Lourenço<sup>9</sup> (a questão da sacralização das origens e seu resultado singular na cultura portuguesa) confere legibilidade histórica e simbólica à interpretação ficcional da tradição religiosa em Saramago. É preciso recordar o que há de potencialmente destrutivo no EJC em relação a essa tradição, ou melhor, a acusação franca e direta do vazio e da fraude colossal do cristianismo. Cristo não ressuscitou e sua aparição ao primeiro Rei de Portugal é decisivamente um embuste, fruto dos imperativos ideológicos de uma comunidade para justificar a sua existência. O romance de Saramago, se lido a partir dessa chave hermenêutica, almeja ser uma pá de cal no mito da fundação da nação portuguesa.

Entretanto, a desmitologização levada a cabo pelo EJC elimina todo e qualquer tipo de crença? Se o veto de Souza Lara simbolicamente significa a fratura exposta da própria identidade portuguesa, revelando mais corriqueiramente um misto de oportunismo, revanchismo, bufonaria política e fidelidade às tradições lusitanas, o romance de Saramago pode ser visto como uma tentativa de psicanálise do mito da identidade. A destruição da ideia de origem ou a revelação do desejo de poder na base da ilusão identitária, formulada pelo romance (basta ver a cena do nevoeiro e a revelação do projeto divino de expansão do seu *nome*), coloca duros óbices para a substituição da escatologia cristã pela utopia humanista-socialista. O EJC termina na crucificação, um final disfórico se comparado ao romance *Levantado do chão* (1980), mais especificamente a passagem derradeira da procissão de vivos e mortos, imagem pensada por alguns críticos como alegoria de um trajeto histórico e social das classes trabalhadoras da sociedade portuguesa. No entanto, o fato de o EJC terminar na crucificação não nos deve fazer perder de vista a elaboração do mito em uma outra instância. Afinal, nem tudo é ceticismo e desolação na reescritura do texto bíblico: basta evocar novamente a voz ficcional que, por um lado, surge do nevoeiro advertindo os leitores do caráter convencional das personagens e, por outro lado, reafirmando certa crença na própria ficção.

#### Notas

<sup>1</sup>Todas as referências ao título do romance serão feitas no corpo do texto com a sigla EJC. O mesmo procedimento se aplica às seguintes obras literárias: *Memorial do Convento* (MC) e *História do Cerco de Lisboa* (HCL).

<sup>2</sup>Para uma abordagem hermenêutica sobre o estatuto do ateísmo no mundo moderno, cf. “Religião, ateísmo e fé”, de Paul Ricoeur (1989, p.430-456).

<sup>3</sup>Sobre os limites da especulação dialética do Bem e do Mal, cf. CEIA, 1997, p. 305-320.

<sup>4</sup> Na página 377, assim se dirige Jesus a Deus: “Tu és Deus, e Deus não pode senão responder com *verdade* a qualquer pergunta que se lhe faça, e, sendo Deus, conhece todo o tempo passado, a vida de hoje, que está no meio, e todo o tempo futuro” (grifos meus).

<sup>5</sup> A proposta do pacto feita pelo Diabo, essencialmente contida na renúncia ao Mal e na submissão irrestrita a Deus, bem como a recusa deste último à proposta, ao formular que, para o Bem existir, é preciso que seu contrário também exista, senão como saberíamos o que é um ou outro – embora sejam falas distintas, variações do ponto de vista –, não deixam de revelar que esse deslocamento de visões atende à necessidade de convencer o leitor do caráter intrinsecamente perverso do ideal de catolicidade.

<sup>6</sup> Numa mesma página, encontram-se dois exemplos. Sobre os limites do saber, conferir o seguinte trecho: “[...] mas nós não conheceremos nunca as ligações profundas que existem entre todas as coisas e actos” (SARAMAGO, 1991, p. 378). Acerca da pluralidade de perspectivas sobre as mesmas coisas, note-se este fragmento: “[...] embora, já se sabe, não vejamos sempre, nós, homens, as mesmas coisas da mesma maneira, o que, aliás, se tem mostrado excelente para a sobrevivência e relativa sanidade mental da espécie” (SARAMAGO, 1991, p. 378).

<sup>7</sup> Alguns subsídios para a análise do clima polêmico, da mobilização dos intelectuais contra o veto e dos desdobramentos na cena cultural portuguesa encontram-se nos seguintes textos: VASCONCELOS, 1992, p.3; PRÉMIO Literário Europeu. Novo júri depois do ‘caso’ Saramago”, 1992, p.3. No que diz respeito à opinião dos desafetos políticos do romancista, vale a pena consultar: LISBOA, 1993, p. 5-6.

<sup>8</sup> Cf. REESTRUTURAÇÃO da SEC debaixo de fogo, 1992, p.3.

<sup>9</sup> Para uma concepção crítica oposta à de Eduardo Lourenço, cf. SANTOS, 1996, p.53-74.

#### Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. Instant poétique et instant metaphysique. In: \_\_\_\_\_. *Le droit de rêver*. Paris: P.U.F, 1970, p.224-232.
- BARRAL, M. Luís-Pereira do. *O que é o ‘Evangelho Segundo Jesus Cristo’ de José Saramago*. Braga: Edição do autor, 1992.
- BERRINI, Beatriz. *Lez saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CEIA, Carlos. Hermenêutica humanística de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago. In: \_\_\_\_\_. *De punho cerrado. Ensaios de hermenêutica dialética da Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 305-320.
- GEORGE, João Pedro. *O meio literário português (1960/1998). Prêmios literários, escritores e acontecimentos*. Alges, Portugal: Difel, 2002.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994.
- LISBOA, Eugenio. A outra face de Saramago. *Letras & Letras*, n.110, p. 05-06, jul. 1993.
- LOURENÇO, Eduardo. Portugal como destino. Dramaturgia cultural portuguesa. In: \_\_\_\_\_. *Mitologia da Saudade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 89-152.
- MERQUIOR, José Cuilherme. Capinam e a nova lírica. In: CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 11-29.
- PRÉMIO Literário Europeu. Novo júri depois do ‘caso’ Saramago”. *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 03, 12 maio 1992.
- REESTRUTURAÇÃO da SEC debaixo de fogo. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p. 03, 17 mar. 1992.
- RICOEUR, Paulo. Religião, ateísmo e fé. In: \_\_\_\_\_. *O conflito das interpretações*. Porto: Rés-Editora, 1989, p. 430-456.
- \_\_\_\_\_. *O Único e o Singular*. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.
- ROUSSEAU, Hervé. A literatura: qual é seu poder teológico? *Concilium*, Petrópolis, RJ: Vozes, n. 115, p. 497, 1976.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In: \_\_\_\_\_. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996, p. 53-74.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- SEGOLIN, Fernando. O Evangelho às avessas de Saramago ou divino demasiado humano ou o Deus que não sabe o que faz. In: BERRINI, Beatriz (org.), *José Saramago: Uma homenagem*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 1999, p. 271-285.
- TENÓRIO, Waldecy. A confissão da nostalgia. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas – FFCHL – USP, 1998, p. 131-143.
- VASCONCELOS, José Carlos de. O Evangelho segundo Souza Lara. *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 03, 12 maio 1992.