



A
transformação
da Identidade
de Jesus no
romance *O
Evangelho
Segundo Jesus
Cristo*, de José
Saramago

Cibele Costa

RESUMO

O uso do tom melancólico como recurso literário em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, para a obtenção de um efeito original e, concomitantemente, catártico.



ABSTRACT

The use of a melancholic as the literary resources in **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**, by José Saramago, to simultaneously obtain an original aesthetic and a cathartic effect.



PALAVRAS-CHAVE

catarse, melancolia, tragédia



KEY WORDS

catharsis, melancholy, tragedy

Vai-se embora, não fica até ao fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões, pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível.(Saramago, 2000:20)

A passagem citada do **Evangelho Segundo Jesus Cristo**¹, de José Saramago, é parte final do primeiro capítulo e segue a cena da crucificação: história conhecida pelo leitor ocidental conhecedor de evangelhos. Entretanto, ela apresenta uma novidade, pois o discurso é a imagem de um contexto sinistro que traz a personagem Jesus igualada aos Ladrões, portanto indicando uma mudança de paradigma no relato bíblico. E, ainda, revela a gradação triste e desesperançosa impressa pelo narrador por todo sua fala literária.

Poe (1999), em **A Filosofia da Composição**, afirma que a escolha do tom no romance deve obedecer a um objetivo previamente escolhido. O autor declara a importância de provocar lágrimas no leitor para a obtenção da beleza máxima e considera que a melancolia expressa a legítima intensidade poética. A escolha do assunto deve privilegiar o tom e, no leque de opções, o luto aparece como um dos mais melancólicos deles. Na imagem de evangelho desenhada pelo narrador do romance em estudo, há, no primeiro instante, a representação da morte, eliminando qualquer expectativa diferente sobre o término da fábula, imprimindo a impressão triste escolhida para a obra.

Os sentimentos suscitados pela melancolia podem variar de intensidade. Por vezes, está próximo da tristeza profunda, irremediável; outras, à beira da sensação de morte, um estado mórbido de depressão. Na oscilação, ela está entre o desespero e o aniquilamento da dor. Portanto, na mudança de grau do sentimento, eventualmente ocorre a desmedida, reflexo do desequilíbrio interno do sujeito.

Depois teve um pensamento ainda mais triste, de os filhos morrerem por causa dos pais que

os geram e das mães que os puseram no mundo, e então teve pena do seu próprio filho, condenado à morte sem culpa. Angustiado, confuso, postado diante do túmulo de Jacob, o carpinteiro José deixou cair os braços e pender a cabeça, todo o seu corpo se alagava de um frio suor, e na estrada, agora, não passava ninguém a quem pudesse pedir um auxílio. Compreendeu que pela primeira vez na sua vida duvidava do sentido do mundo, e, como quem renuncia a uma esperança, disse em voz alta, Vou morrer aqui.” (Saramago, 2000: p. 93)

Aristóteles (1982), ao descrever a tragédia, dedica parte de sua atenção a esse sentimento. Sua teoria sobre os gêneros é resultado da análise de tragédias contemporâneas ao período clássico, por isso, seu caráter é de observação do que já existe e não do idealizado. Ele revela um traço comum às obras: o pensamento clássico tem no equilíbrio a medida certa de todas as coisas e as representações devem servir a esse objetivo, transformando o estado do espectador. Antonio Freire, recupera a questão apresentada pelo filósofo grego, lembrando que a tragédia deve servir:

...à mudança na condição das personagens (...) uma mudança na alma dos espectadores. Estes não se encontram no final da peça, como estavam no início dela. A tragédia tem de terminar em ambiente triste. (Freire, 1982: p. 115).

A partir da observação, temos que o tom é uma escolha definida antecipadamente pelo narrador, deixando de lado a idéia do acaso. As palavras de Aristóteles fundamentam a afirmação:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. (1997: p.24)

Necessariamente, pois, deve a fábula bem su-

cedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não da maldade, mas dum grave erro de herói como os mencionados, ou dum melhor antes que dum pior. (1997: p. 32)

A perspectiva é retomada pelo ensaio de Poe já citado em nosso estudo. Ao descrever o *modus operandi* do *Corvo*, o poeta ensaísta remonta à consideração do tom, apresentando a escolha do tema como um elemento definidor de sucesso da obra. Assim, na modernidade está configurada a presença do procedimento capaz de delinear as características de um modelo que já existia desde a Antiguidade Clássica, pois, como já foi destacado na citação de Poe, “em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas.” (1999:105).

Jesus vê o pai, o coração quer encher-se-lhe de alegria, mas a razão diz, Espere, ainda não chegamos ao fim, e realmente o fim, e realmente o fim é agora, deitado no chão está o pai que eu procurava, quase não sangrou, só as grandes bocas das chagas nos pulsos e nos pés, parece que dormes, meu pai, mas não dormes, não poderias, com as pernas assim torcidas, já foi caridade terem-te descido da cruz, mas os mortos são tantos que as boas almas que de ti cuidaram não tiveram tempo para endireitar-te os ossos partidos. O rapazinho chamado Jesus está ajoelhado ao lado do cadáver, chorando, quer tocar-lhe, mas não se atreve, porém chega o momento em que a dor é mais forte que o temos da morte, então abraça-se ao corpo inerte, Meu pai, meu pai, diz... (Saramago, 2000: p. 170)

O pai morreu, e sem saber bem por que o fazia, ou por ser essa a prova insofismável da definitiva ausência, retirou o cinto as sandálias molhadas e mostrou-as aos irmãos, Aqui estão.

Já as primeiras lágrimas tinham saltado os olhos dos mais crescidos, mas foi a vista das sandálias vazias que fez alastrar o choro, agora estavam chorando todos, a viúva e os seus nove filhos, e ela não sabia a qual acudir, ajoelhou-se enfim no chão, exaurida de forças, e as crianças vieram para ela e rodearam-na, um cacho vivo que não precisava ser pisado para verter esse branco sangue que é a lágrima...
(Saramago, 2000, p. 176/177)

Todas as citações arroladas são da passagem da morte de José, o pai biológico de Jesus, segundo Saramago. A escolha lexical e seu arranjo demonstram a intencionalidade do narrador. O alvo é a dramaticidade necessária à circunstância da crucificação, ou mais ainda, na situação de luto pela morte do patriarca da família. Percebe-se que o enunciado mantém um ritmo tenso cujo caráter é intensificado pela enunciação - esta foi articulada de forma a criar o desenho da fruição que desemboca na imagem de um jorrar de lágrimas, como num rio que não mais se contém e inunda todo o território.

O estado melancólico na narrativa possibilita que outras emoções aflorem no leitor: o temor e a compaixão. Segundo Aristóteles, esses sentimentos representam o efeito gerado pela tragédia clássica, sendo que, para essa maneira de representação, faz-se necessário o diálogo entre atores, a encenação e um tempo determinado capaz de provocá-los. Porém, o que nos interessa é o efeito desejado na maneira de representação, na produção de um efeito pela narrativa que contém o elemento trágico e apresenta a melancolia e a desesperança como norteadores.

Segundo o filósofo grego, o objetivo primeiro da tragédia é suscitar o temor e a compaixão, não para eliminá-los da alma do espectador, mas para burilá-los na medida certa ao pensamento. Para que tais sentimentos sejam despertados, é preciso que aconteça uma identificação entre personagem e leitor, por isso, segundo a *Poética* de Aristóteles, o herói apresentado não pode ser nem melhor nem pior do que qualquer homem. O encadeamento ade-

quando das ações é que fará dele um ser melhor, na ação é que ele poderá superar as suas tendências e, na dinâmica dos fatos, é que acontece o burilamento. A identificação leitor/herói acompanha tal dialética, fazendo do receptor da obra, ao final da narrativa, alguém melhor que antes da experiência artística, pois este se apropriou de um prazer ao experimentar a prova vivida pelo herói.

A catarse trágica consiste na experiência pela qual o leitor passa ao viver com o herói seus dramas involuntários. Portanto, ela é o meio favorável para a obtenção do efeito desejado que é provocar o temor e a compaixão a fim de purificar as emoções, deixando-as na medida certa. Antonio Freire define claramente o conceito:

A 'catarse' trágica, que aparece apenas na definição e, por certo, numa frase, em que Aristóteles quer precisar o desenrolar ideal da ação, é portanto o meio pelo qual o dramaturgo atinge propriamente seu fim, a saber, proporcionar aos espectadores o prazer e alegria que são próprios da tragédia." (1982: p. 84)

Inicialmente, o herói surge como uma personagem comum, por isso acontece uma identificação imediata entre ela e o receptor. No decorrer da trama, a intensidade das emoções faz com que o espectador tome partido do herói, passando a sentir temor pelo possível destino desastroso. A compaixão surge do desejo de salvar o herói das injustiças vividas e da vontade de que ele seja compreendido e libertado da dor. Temor e compaixão, portanto, surgem na identidade com o herói e pelo desejo da salvação. Ora, se o espectador se sente o próprio herói, então ele deseja sua própria salvação, pois a empatia existente entre leitor e protagonista é o próprio prazer da tragédia. O temor e a compaixão, portanto, levam-nos ao prazer. Porém, deve acontecer a depuração dos sentimentos para que o prazer seja um efeito próprio da tragédia. Está na purificação da alma o valor do efeito trágico.

Com o intuito desejado, o narrador ordena os fatos da fábula de forma a provocar o autoconhecimento do herói. À tomada de consciência, Aristóteles, em sua **Poética**,

denomina “reconhecimento” e às surpresas narrativas, “peripécias”. Ao citar *Édipo*, considera que “*o mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia.*” (1997: p. 30)

O encadeamento dos fatos tem o propósito pré-determinado pelo narrador na construção do enunciado. Com a finalidade de provocar o prazer próprio da tragédia, o narrador organiza intencionalmente as ações criando um ambiente propício para a liberação dos sentimentos desajustados à medida certa. A seqüência narrativa deve obedecer ao princípio da verossimilhança, cuja definição explicita que os fatos devem convencer o leitor da sua possibilidade de ocorrência. Sabe-se que a história contada não ocorreu, mas poderia ter acontecido, segundo a necessidade e a coerência da ordenação dos fatos.

A estrutura da tragédia grega pressupõe que, em sua composição, haja a presença do coro, cuja função é esclarecer os fatos já narrados, além de simbolizar a voz da coletividade. O coro ajuda a intensificar os sentimentos suscitados pelos fatos ocorridos na ação, explicando-os ao público. No romance em questão, temos a voz do narrador que intercala suas reflexões à fábula para reforçar o procedimento metalingüístico. A analogia entre Poe e Aristóteles se fortalece na medida em que os dois autores explicitam o processo de construção da obra literária. O narrador do *ESJC* também oferece em seu discurso o modo como pretende fazer para atingir em cheio a alma do leitor:

Mil vezes a experiência tem demonstrado, mesmo em pessoas não particularmente dadas à reflexão, que a melhor maneira de chegar a uma boa idéia é ir deixando discorrer o pensamento ao sabor dos seus próprios casos e inclinações, mas vigiando-o com uma atenção que convém parecer distraída, como se se estivesse a pensar noutra coisa, e de repente salta-se em cima do desprevenido achado como um tigre sobre a presa. (Saramago, 2000: p. 90).

A narrativa segue, apresentando os primeiros momentos da vida de Jesus e a luta de seus pais para mantê-lo em segurança. Ela é permeada pelas reflexões do narrador e cabe ao leitor entender as idéias que transcendem à fábula e relacioná-las ao modo de construção. O discurso apresentado indica os procedimentos utilizados, mas também a reflexão crítica sobre a história da teoria da Literatura. O narrador torna-se um crítico de sua própria produção.

A citação seguinte refere-se à passagem em que Jesus volta ao local de seu nascimento e se encontra com Zelomi, a parteira. Ele está em busca de sua origem, ou ainda, uma explicação para amenizar a angústia gerada pelo fato de seu pai não ter feito nada para salvar as crianças da morte, no caso de Herodes. O narrador recupera a história bíblica, mas se preocupa mais com a reflexão sobre "*as regras do bem narrar*" do que com a fidelidade à fonte.

Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecuzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não se veja transformado em um ser de exceção a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que é esse o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verossimilhança, pois se o episódio imaginado e descrito não é nem poderá tornar-se nunca um facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer, não como no relato presente, em que seja capaz de o parecer, não como no relato presente, em que de modo tão manifesto se abusou da confiança do leitor, levando-se Jesus a Belém para, sem tir-te ou guar-te, dar de caras, mal chegou, com a mulher que esteve de aparadeira

no seu nascimento, como se já não tivessem passado das marcas o encontro e os lamirés adiantados pela outra que vinha de filho ao colo, ali de propósito colocada para as primeiras informações. Porém, o mais difícil de acreditar ainda está por vir, depois que a escrava Zelomi tiver acompanhado Jesus até á cova e o deixar lá, que assim o pediu ele, sem contemplações, Deixe-me só, entre estas escuras paredes, quero, neste grande silêncio, escutar o meu primeiro grito, se os ecos podem durar tanto, estas forma as palavras que a mulher julgou ter ouvido e por isso aqui se registram, embora sejam, em tudo, uma ofensa mais à verossimilhança , devendo nós imputá-las, por precaução lógica, à evidente senilidade da anciã.” (Saramago, 2000: p. 222)

Todas regras apresentadas pelos diferentes autores citados até aqui corroboram para a idéia de que é o arranjo textual que concretiza o efeito desejado. Em Aristóteles, para a purificação da alma, há a catarse como meio de atingir os sentimentos de terror e compaixão. Poe refere-se à qualidade do texto que provoca um efeito correspondente à *“aquela intensa e pura elevação da alma”*. (1999: p. 104). O arranjo textual é, assim, o responsável pelos efeitos na alma do leitor.

O desenrolar da narrativa sugere que Jesus se apropria de uma idéia que vai levá-lo à real liberdade. Ele passa a aceitar sua condição impotente frente ao futuro e ao passado, pois não encontra respostas para suas perguntas e redimensiona sua forma de viver o presente. Jesus sabe que a vida está sob domínio do tempo, não sob sua vontade. A aceitação é o elemento purificador da personagem, assim como do leitor, e está expressa por meio do enunciado e da enunciação que recupera o discurso bíblico, transformando o valor sagrado em relativo:

Homem, o caso não é para tanto, lágrimas, soluções, que é isso, todos nós temos os nossos

maus bocados, mas há um ponto importante de que nunca falamos, digo-te agora, na vida, percebes, tudo é relativo, uma coisa má até pode tornar-se sofrível se compararmos com uma coisa pior, portanto enxuga-te essas lágrimas e porta-te como um homem, já fizeste as pazes com o teu pai, que mais queres, e essa cisma da tua mãe, eu me encarrego quando chegar a altura, o que não me agradou muito foi a história com a Maria de Magdala, uma puta, mas enfim, estás na idade, aproveita, uma coisa não empata a outra, há um tempo para comer e um tempo para jejuar, um tempo para pecar e um tempo para ter medo, um tempo para viver e um tempo para morrer, Jesus enxugou as lágrimas às costas da mão, assoou-se sabe Deus a quê, em verdade não valia a pena ficar ali o dia todo, o deserto é como se vê, rodeia-nos, cerca-nos, de algum modo protege-nos, mas dar, não dá nada, apenas olha, e se o sol se cobriu de repente e por causa disso dizemos, Ó céu acompanha minha dor, tolos somos, que o céu, nisso, é de uma perfeita imparcialidade, nem se alegra com nossas alegrias nem se entristece com nossas tristezas.” (Saramago, 2000: p. 304)

No processo, há a inversão de valores que são confirmados no desfecho. Na versão bíblica, na hora de sua morte, Jesus pede que Deus perdoe os homens pela inconsciência do mal. Na versão romanesca, ele pede aos homens que perdoe a Deus pelos males do mundo. No travestimento da linguagem bíblica, surge a verdadeira ciência do herói: a impotência dos homens frente à vontade divina. Porém, não se pode deixar de destacar que o fator responsável pelo efeito no espectador é o arranjo da linguagem, apresentando o fazer poético como dominante da enunciação.

ESJC modifica os procedimentos da tragédia, privilegiando a função poética do texto e enlevando a alma do leitor por meio da construção de um texto que subverte valores canônicos. Mais ainda, os procedimentos modificam

paradigmas, libertando-nos da culpa humana quando delega a Deus a culpa por toda nossa dor, fazendo da literariedade, a responsável pela subversão.

Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. (Saramago, 2000: p. 444)

^
NOTA
v

1 - O romance doravante será denominado ESJC.

^
REFERÊNCIAS
v

ARISTÓTELES, **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro.

ARISTÓTELES, **Poética**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**, 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulus, 1990.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1999.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A autora é Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Professora de Português da Escola Projeto Vida.