

JOSÉ SARAMAGO E O IMAGINÁRIO CRISTÃO NO CINEMA

Abstract

Cinema is one of the constituent thread in José Saramago's literary fiction, beside other symbolic manifestations. Part of man's representation systems, some filmes can be evoked in the narrative dialogic game, whose interdiscursive force makes unsteady the dogmatic and predictable comprehension of the lived reality and its history.

Palavras-chave: *Narrativa literária portuguesa. José Saramago. Literatura e cinema. Análise comparativa.*

A construção discursiva da história e seu entrelaçamento no texto literário constituíram o núcleo de referências da leitura que realizei de *A Jangada de Pedra* no último encontro do GELNE em Fortaleza. A abordagem destacava o trânsito e o diálogo entre diferentes modalidades discursivas, que o jogo ficcional de José Saramago (des)orientava para sondar os limites, imprecisos e errantes, entre a ilusão e a experiência de realidade. O imaginário do escritor tem um efeito corrosivo, ao impregnar-se em mitos, crenças, lendas, tradições e consensos históricos, culturalmente consolidados. A incessante indagação a que Saramago submete os saberes e as crenças evidencia a determinação de examinar os processos de que se valem os indivíduos para criar, interpretar e vivenciar o mundo em que se inserem. Assim, a sondagem expõe as lacunas e a fragilidade das convicções que nos apaziguam ante o casual e o arbitrário. Saramago esgarça ou rompe a falsa completude da visão, expõe as relações desarmonicas entre os discursos que se comunicam, orquestrados por diferentes combinatórias. Ao garantir a pluralidade e a simultaneidade dos desenvolvimentos, a visão do escritor se nega a imagem de completude e a totalidade desejadas. De modo semelhante, o enredamento discursivo, projetando-se em várias direções, resiste à linha seqüencial dos fatos e argumentos, reconhecendo-a somente como um dos percursos construtivos possíveis na busca do sentido. Sempre lhe haverá de restar outras alternativas que, simultâneas, per-

manecem abertas às leituras que se realizarão do texto ficcional.

Uma tal complexidade, se se permite à linguagem literária, dificilmente se efetua no cinema, mesmo que esta arte combine, por sua própria natureza, uma pluralidade de códigos – roteiro, direção, fotografia, figurino, locações, iluminação - e de agentes, que deverão atuar na eficácia da comunicação dentro de um limite temporal definido. A compreensão instantânea não só deve orientar a percepção, evidenciando as causas e os porquês, delineando com nitidez os caracteres, tornando dramática e funcional a síntese das falas, como também obscurecer os vazios e as descontinuidades, de tal modo que a ilusão de continuidade prevaleça sobre os corte. A discurso saramaguiano opera para construir estratégias contrárias. Onde a continuidade aparece, natural, inocente e aceita, esse é o lugar da fenda e o repositório das questões imprevistas e desconcertantes.

Especialmente o cinema tem contribuído para reforçar a fé no mundo cristão, garantindo e ampliando um público, que necessita de reconhecer seu sentimento religioso nas projeções óptico-sonoras sobre a tela. Os filmes sobre a vida e a paixão de Cristo antecedem o cinema falado, compondo, cada um a seu modo, reconstituições ficcionais sobre o fundador de um novo paradigma religioso. *O Rei dos reis*, que Cecil B. De Mille realizou em 1927 com película em preto e branco, reconta, numa montagem operística e drâmica, a vida e os feitos do Salvador, alterando situações, imaginando ambiente e atitudes, emprestando falas e pensamentos aos personagens, deformando referências para justificar soluções coerentes ao texto que o diretor apresenta. Os procedimentos se repetem nas realizações cinematográficas posteriores, permitindo um variedade de leituras comparativas, cuja abrangência pode ora abarcar um só elemento composicional – como *Maria Madalena*, por exemplo -, ora considerar a pesquisa e os suportes históricos que intervêm na estrutura e no enredo, para demarcar diferenças consideráveis. A formação dos núcleos conflitivos toma feições específicas em algumas películas, conforme se pode ilustrar.

Com raras exceções¹, esta categoria de filmes aprova o valor transcendental das Escrituras, consente com sua dimensão metafísica, verifica o contexto histórico sem indagá-lo, serve às convenções e aos dogmas. Mas não é esta a única razão de tal conservadorismo. O abalo à autoridade do discurso religioso cristão atrai, para a indústria do espetáculo, inevitáveis prejuízos financeiros e outros incômodos consideráveis. Daí a necessidade de se manterem a prudência e o público como fortes aliados. Em *Jesus de Nazaré* (1976), Franco Zeffirelli elege a gravidez de Maria antes do matrimônio como uma das formações problemáticas. O filme informa sobre a lei judaica, tornando problemáticos os riscos de repúdio pelo marido e do apedrejamento da mulher adúltera. O conflito da personagem José conduz ao pesadelo e à intervenção divina. Especialmente nesta película, o parto em Belém propicia uma indeterminação bastante respeitosa, pois que, entre as contrações doloridas da mulher e a focalização de um recém-nascido limpo das substâncias uterinas, interpõe-se a imagem da estrela guia. Logo, a seqüência das imagens tanto afirma a perda da virgindade, quando pode negá-la.

Menos ambígua e mais simplificada é a realização de Nicholas Ray e Samuel Bronston, de 1961. O novo *O Rei dos reis* alia uma facilidade de atitudes, como a conversão imediata dos apóstolos, a uma sonegação de dados, contribuindo para apagar as falhas humanas. Desprovida de uma história, Madalena tem o papel de realçar a bondade de Maria, em seu primeiro encontro com a mãe de Jesus. Já em *A última tentação de Cristo*, de 1988, Martin Scorsese, inova em muitos aspectos. Todavia sua inscrição no discurso religioso cristão se exprime na advertência inicial, a de que o filme não está baseado no Evangelho, mas na exploração ficcional do eterno conflito entre o espírito e o corpo. A dupla essência transforma a alma em arena, onde dois exércitos combatem. Ao sustentar a dimensão carnal e histórica do herói, o filme de Scorsese arma uma estratégia narrativa, a da conversão - um dos tópicos de construção dramaturgica -, que beneficia o desfecho da fita. Assim, Jesus passará de construtor de cruzeiros para os romanos, para o crucificado. Sob o domínio da tentação, conhecerá o sentido da família e terá descendentes, realizando assim o preceito judaico da geração messiânica. As dúvidas que atormentam Jesus, a oscilação entre pregar uma religião de amor ou de ira, a fraqueza diante da dor preparam a entrega voluntária do cordeiro para o sacrifício. Uma nítida

compreensão do sentido futuro do sacrifício leva Jesus a convencer Judas da necessidade de traí-lo. Em uma fala ao amigo querido, Jesus afirma que ser crucificado é mais fácil do que trair o Mestre. Apesar do constrangimento que provocou junto ao público, o que contribuiu para consagrar o nome do diretor, a humanidade do Salvador, alongada por uma tentação demoníaca, sucumbe inteiramente para que a vontade do Pai se manifeste na nova religião. O procedimento que permitiria afirmar a natureza do homem, sobrepô-la ao desejo de divindade, fracassa. A opção pela vida humana, se ausente no filme de Scorsese, sustenta as páginas finais de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. No romance de José Saramago, a morte não é uma porta aberta, mas o último recurso de que se pode valer Jesus para negar-se à vontade do Pai. Por sua pesquisa atenta e detalhista, por sua inovação no que se refere às relações entre as personagens, dificilmente *A última tentação de Cristo* poderá fugir à comparação com o livro do escritor português. Todavia a análise terá de ocupar uma outra oportunidade.

O cinema fascinou todo o século XX e influenciou nas culturais a que ele teve acesso, estruturando com habilidade novas formas de ver, moldando atitudes, modificando estilos de vida, alterando ou reforçando concepções tradicionais, subvertendo ou legitimando os poderes. Sugerindo um mundo autônomo, fechado e mágico, indiferentes à presença da platéia, mas expostas ao voyeurismo na escuridão do auditório, as primeiras projeções dos filmes religiosos provocaram um impacto considerável em sociedades conservadoras, controladas por tradições religiosas opressoras. José Saramago narrou a José Castello as aflições provocadas pela visão dos primeiros filmes religiosos e se recorda de como o menino espectador assistiu às cenas de milagres. Mesmo adulto e comunista ateu, teve de conviver por quase toda a sua vida com os modelos de um cristianismo-ambiente, que caracteriza vividamente a cultura portuguesa. A intransigência político-religiosa de Portugal, possivelmente a mesma que quis transformá-lo em um apóstata do comunismo, vetou a indicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* a concorrer o Prêmio Literário Europeu, fazendo o autor optar pelo exílio em Lanzarote².

Em 1989, em entrevista a José Carlos Vasconcelos, José Saramago faz as primeiras referências ao livro, desconfiado de que alguma "alma 'caridosa', ou desconfiada" o afiliasse aos *Versos satânicos* de Rushdie³. Posteriormente, em 1991, já convertidas

¹ Dentre as raridades que fugiram ao cinema monolítico hollywoodiano, baseados em grandes investimentos de capital, se encontra a produção politicamente radical de *O Evangelho segundo São Mateus*, de Pasolini.

² Respondendo à Revista *Playboy* sobre os motivos do exílio, Saramago declara: "Se estou aqui, isso se deve a uma decisão absurda, estúpida do governo [português] de então [chefiado pelo ex-primeiro ministro António Cavaco Silva], em 1992, quando um subsecretário [António Sousa Lara] de Estado da Cultura - imagine, da Cultura... - decidiu que um livro meu, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, não podia ser apresentado como candidato ao Prêmio Literário Europeu, porque, segundo ele, ofendia as crenças religiosas do povo português. Fiquei bastante desgostoso, indignado - e foi nessa altura que a minha mulher me disse: "Por que nós não fazemos uma casa em Lanzarote?"

³ Saramago informa à *Playboy* que o título *O Evangelho segundo Jesus Cristo* nasceu de uma ilusão de óptica. Ao atravessar uma rua de Sevilha, leu estas palavras numa manchete exposta em banca de jornal, sem que elas estivessem lá.

em obra as primeiras anotações em disquete, Saramago está consciente do impacto que seu *Evangelho* traria, pois que o texto põe em causa algo de fundamental até então ausente no conjunto da obra: a questão básica da relação entre um Homem e um Deus. Dirá o romancista que o seu ponto de partida foram os Evangelhos, “**sobre a existência que se supõe ter sido a de Jesus.**” Dentro dessa representação suposta, o preenchimento dos vazios da escrita evangélica humaniza as “figuras de altar”, contribuindo para uma revisão do que está narrado e unindo a coerência à imaginação - “é a invenção que dá um sentido novo aos dados supostamente adquiridos” -, sem que o escritor credite em conta de outros, escritores e escritos, os méritos de sua inventiva.

É de Jesus que *O Evangelho* fala, do homem escolhido e transformado, sem seu conhecimento e vontade, em filho de Deus. Mas a questão que diferencia o tratamento dado por Saramago à vida de Jesus é mais ampla e depende bem mais das redes discursivas que constituem as imagens do Salvador e de seus próximos. Sabedor de que a idéia de verdade única e absoluta é criação humana, sustentada pelos enunciados que a proferem, o escritor explora a face impercebida das contradições, onde se escondem as dúvidas e as incertezas. Se Deus – existente em si ou enquanto conceito (não cabe a mim discutir) - se põe além de qualquer imagem criada pelo homem, o que sobre ele se diz não só não o atingiria, como também estaria limitado pela imaginação humana e suas representações. Ao não se confundirem o ser com as referências a ele feita, o valor de verdade passa a se restringir às órbitas dos discursos. É neste sentido que Saramago exerce seu pleno direito de imaginar uma história, de duvidar das crenças estabelecidas, de abalar a tradição, intensificando com isso o valor estético do seu romance. O engano dos que se julgam atingidos pela publicação é o de atribuir a *O Evangelho segundo Jesus Cristo* um teor teológico, como se o escrito se deixasse regular pelas leis religiosas, para contra elas se rebelar. A liberdade daquele que escreve como se pressionasse uma lâmina sobre a jugular não segue os mesmos propósitos.

A escrita ficcional de José Saramago entrecruza vários discursos, propondo encontros inesperados. É assim que citações de diferentes partes das Escrituras são incorporadas ao fluxo da narrativa, deslocando-se de um sujeito para outro, ressignificando-se e criando suplementos de ordem conotativa. Tal liberdade de apropriação e uso das modalidades e dos fragmentos discursivos possibilita a irrupção surpreendente e inconcebível dentro do contexto em que ocorre, provocando o humor e denunciando os artifícios da construção textual. O dramático sacrifício da ovelha por Jesus é assim narrado: o cutelo “caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar.” (264) É assim também que, destruindo a credibilidade da verossimilhança, uma voz estranha rompe o diálogo entre Deus e Jesus para lembrar Fernando Pessoa, no exato momento em que as ques-

tões mais sérias se dirigem ao Pai. Tais intervenções confundem as ordens em que se organizam as representações do mundo, pois misturam numa jocosa manifestação milagrosa as dimensões temporais do passado e do presente, as naturezas divina e profana, a unidade e heterogeneidade dos seres. O jogo intertextual se amplia, convovendo os mitos e as lendas, para instabilizar as certezas e abrir espaço a novas inquietações.

Compreendido em sua malha discursiva, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* em nada se presta a leituras redutoras. Ler esta obra à luz do mito, para aí descobrir seu brilho textual epifânico, implica descartar o que há de mais significativo na construção do romance e mutilar seriamente suas pretensões estéticas. Ao pontuar sua narrativa com as marcas revertidas do mito de Édipo, por exemplo, Saramago provoca a reflexão sobre o sentimento de culpa e sobre sua importância num mundo modelado pela tradição judaico-cristã. Se assim for, o romancista poderá ter subvertido o monumento exegético canônico com menos dificuldade, salvando os humanos da culpa original herdada e transferindo para o Pai as grandes falhas. Absoluto e inatingível, acima do bem e do mal, na antecena dos valores, o Pai satisfaz sua própria vontade sem levar em conta qualquer alteridade. Se um Deus mantém com outro Deus uma política de não agressão, é porque ambos contam com uma mesma substância ou porque são, na realidade, heterônimos de uma só entidade.

Impossibilitado o parricídio, os homens existem em função - ou não - dos caprichos divinos, como vítimas em potencial do sacrifício. Se Édipo comete a falha trágica de matar por engano Laio, cumprindo assim o vaticínio, Jesus sacrifica a ovelha por obediência à ordem de Deus, antecipando a sua própria morte na cruz. O poder compõe o cenário, definindo as ações. Sintonizado com o imperialismo romano, Herodes ordena o infanticídio, para preservar seu reinado. A desobediência ao poder temporal, por José, não impede que o sacrifício se consuma por outras mãos. Os tormentos de José se opõem à insensibilidade do Pai celestial, que não hesita em imolar Jesus para satisfazer o projeto de expansão de seu domínio. Daí que toda salvação se torna na realidade um adiamento, incapaz de se resguardar da determinação de Deus. A ponte entre Herodes e Deus é, deste modo, estabelecida por José. Isto implica afirmar que o sentimento de culpa é bifacial, visto que, por um lado, assesta o arbítrio divino, denunciando-o, e o poder temporal, situando as circunstâncias históricas; por outro lado, caracteriza a culpa humana como sua absoluta falta de poder frente aos caprichos celestiais. Queira ou não, o pai biológico terá de marchar contra o filho, pois é esse o desígnio de Deus. José deixará de si a ausência, que o sonho desejará preencher, repondo com aflição a presença do pai, e impondo que o trajeto do pai se refaça. Como José, Jesus será pai, líder de milhões de seguidores, que não poderão ser salvos. Deslocada a culpa, centrando o erro em Deus, Jesus pedirá à humanidade perdão pela insciência do Pai.

A dimensão humana de Jesus impõe-lhe a irreversível marcha do tempo, manifestada nos feitos e nas palavras do discurso. O caráter mágico da eliminação do fluxo cronológico viria contrariar a teleologia messiânica da cultura judaica e, em acréscimo, eliminaria o final dos tempos, a ressurreição dos mortos e a segunda vinda de Jesus. É com refinado humor, que a narrativa saramaguiana lida com o devir. Quando Jesus improvisa uma pregação na montanha, Deus atenta para o sermão e intervém. Diz o narrador: Deus “não podendo suprimir o que por Jesus tinha sido dito, forçou a língua dele a pronunciar umas outras palavras”. (p.404) A irreversibilidade das falhas se apresenta, quando Jesus seca a figueira: “Arrependido, Jesus ordenou a figueira que ressuscitasse, mas ela estava morta.” (p. 362) Devido à inter-

venção de Maria de Magdala, Lázaro deverá permanecer morto.

Frente ao imaginário cinematográfico, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* desconstrói a mentalidade que domina a comunicação de massa, para se beneficiar amplamente da liberdade que a literatura assegura ao escritor no seu enredamento dos discursos e nas denúncias de suas falhas.

Bibliografia

CASTELLO, José. “Na ilha dos vulcões”. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1999. p.207-229.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, s. d.