



# Paródia(s) post-modernista(s) (José Saramago e António Lobo Antunes): de que reino é esta escrita?

**PALAVRAS-CHAVE:** Deus, Homem, paródia, ideologia.

**KEYWORDS:** God, Man, parody, ideology.

Semelhantes no que diz respeito às estreitas afinidades que mantêm com o paradigma post-modernista, que, desde finais da década de 60 do século XX, vem caracterizando a cena literária portuguesa, as ficções de José Saramago e de António Lobo Antunes apresentam, contudo, algumas diferenças bem evidentes.

Não cabendo embora no espaço deste texto a apresentação pormenorizada da variante post-modernista que cada uma delas consubstancia, não podemos deixar de fazer uma breve menção ao facto de, em termos formais, os romances antunianos traduzirem o culto de um Post-Modernismo celebratório, por oposição ao Post-Modernismo mais moderado de José Saramago.

O primeiro impulso, largamente criativo, tenta avaliar o mundo sem, contudo, lhe impor uma ordem preestabelecida, caracterizando-se por longas e imbricadas frases, verbalizações delirantes, repetições, montagens e colagens, comentários do(s) narrador(es) sobre o processo criativo, assim continuamente expondo o carácter ficcional da obra. O segundo, por seu turno, reduz, em grau, as ousadias (metaficcionais) que acabamos de enunciar (Federman *apud* Fokkema e Bertens, 1986: 39). A redução não significa, note-se, que a estrutura da narrativa não continue a exigir um enorme trabalho de decifração dos sentidos da sua semântica interna (se não para todos os leitores, pelo menos para o leitor que, por questões de ordem prática, chamaremos ‘comum’).

Além desta diferença, na semelhança, há ainda que destacar uma outra, de fundamental importância para a matéria que nos propomos tratar. Ao contrário do que sucede com António Lobo Antunes, José Saramago sempre assumiu um notório e notável empenhamento

político-ideológico nas suas práticas e intervenções públicas, estendendo-o, de modo evidente, ao domínio da sua produção literária, ficcional e outra.

Nas páginas que escreveu podemos, ainda, ler outras facetas que caracterizaram o autor enquanto entidade civil, nomeadamente o seu ateísmo confesso. Afinal, como sugere em *Manual de Pintura e Caligrafia*, quem escreve também a si inevitavelmente se escreverá (Saramago, 1977: 117-118). Por conseguinte, é sempre possível encontrar a manutenção de pontos de vista que visam defender os fracos e oprimidos e, numa linha adjacente, no caso concreto dos romances em que se socorre do hipotexto bíblico, inscrever, através do viés da paródia (isto é, da imitação com distanciamento crítico e, tantas vezes, usada como arma ideológica – Hutcheon, 1989: 13, 17, 71), o poder e o valor do Homem sobre o poder e o valor do divino. Porque já nos debruçámos sobre esta problemática em outras ocasiões<sup>1</sup>, apontamos apenas alguns exemplos colhidos nos polémicos romances *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*.

No que diz respeito ao primeiro título, destacamos três *episódios* que, de modo inegável, subvertem e deslegitimam (Lyotard, 1989, *passim*), logo, põem em causa, as representações da grande narrativa bíblica. Referimo-nos ao questionamento da virgindade de Maria, à reconstituição da morte de Jesus e à recriação da etapa final da vida de José.

Numa linha oposta à dos textos canónicos sagrados (Mt 1. 18-25<sup>2</sup>; Lc 1. 26-38), mas numa afinidade estreita com o apócrifo *Evangelho de Filipe* (2005: 31), o Jesus de José Saramago é fruto, não da intervenção do divino Espírito Santo, mas de uma natural e humana relação sexual entre Maria e José<sup>3</sup>. Relação a que o narrador não se limita a aludir mas que, de modo ousado, descreve de forma relativamente minuciosa. E assim sabemos que, “Sem pronunciar palavra”, José se aproximou de Maria; que esta “soergueu um pouco a parte inferior da túnica”, entretanto abrindo as pernas para que “a carne dele” penetrasse “a carne dela” e derramasse “a semente sagrada” “no [seu] sagrado interior”; que “da boca do varão no instante da crise” saiu “o som agónico, como um estertor”; ou que “a mulher não foi capaz de reprimir” “o levíssimo gemido”. Assim sabemos, ainda, que “Deus que está em toda em parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava

<sup>1</sup> Arnaut, 2006: 107-120; Arnaut, 2008a: 15-51; Arnaut, 2010: 51-70.

<sup>2</sup> Transcrevemos os versículos 18 a 21: “Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: Sua Mãe, desposada com José, antes de coabitarem, achou-se que tinha concebido, por virtude do Espírito Santo. José, seu marido, que era um homem justo e não queria difamá-la, resolveu deixá-la secretamente. Andando ele a pensar nisto, eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos, e lhe disse: «José, filho de David, não temas receber Maria, tua esposa, pois o que ela concebeu é obra do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho e pôr-lhe-ás o nome de Jesus; porque Ele salvará o povo dos seus pecados»”.

<sup>3</sup> De acordo com este Evangelho, que, hoje, integra os Textos Gnósticos da Biblioteca de Nag Hammadi, erram aqueles que “dizem que Maria concebeu do Espírito Santo”, “não sabem o que dizem. Quando é que uma mulher concebeu de mulher?” (segundo o que esclarece uma nota de rodapé do texto, “A palavra «espírito» em hebraico (*ruah*) é do género feminino”). Acresce que “o Senhor não teria dito: «O meu Pai que está no céu», mas simplesmente «o meu Pai», “a não ser que tivesse outro pai” (citámos as sentenças 55, 22-23 e 32-33).

a pele do outro”, porque “em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado” (Saramago, 1991: 26-27).

De igual modo, no que se refere ao aproveitamento do discurso do Livro, cumpre registar a subversão levada a cabo no relato da morte de Jesus. Os Evangelhos apontam, de forma clara e circunstanciada, quer para a ideia de tranquila aceitação de uma morte que sabia estar-lhe prematuramente destinada (Jo 12. 32-33<sup>4</sup>), quer para o facto de ter pleno conhecimento dos futuros apocalipses da humanidade (Mc 13.7-13<sup>5</sup>). A imagem que de Jesus e da sua morte se constrói implica, pois, necessariamente, uma aura de intrínseco heroísmo (de carácter sobrenatural, também) e uma cúmplice, voluntária e desde sempre resignada relação com os desígnios da entidade divina. Para Sua glorificação e em Seu nome se morre (Jo 12. 27-28<sup>6</sup>) e, desse modo, se redimem os pecados da humanidade. Não assim, ou não bem assim, para a personagem recriada por José Saramago e, por conseguinte, para a imagem de Jesus (e da sua morte) que daí resulta.

Com efeito, nas páginas deste quinto Evangelho, a figura de Jesus surge recriada de acordo com uma linha de humanos medos e de não menos humanos receios (à qual acrescem as nada místicas e míticas circunstâncias do seu nascimento ou os humanos amores com Maria de Magdala). Por esta razão, naquele que consideramos um dos momentos fulcrais do romance – o longo episódio em que, junto de Deus, e também do Diabo, vai, enfim, saber quem é e para o que serve (Saramago, 1991: 363) –, Jesus se assume como um homem que, como tal, espera vir a morrer (ibid.: 365<sup>7</sup>). Todavia, o futuro que Deus lhe reserva é de teor bem diferente.

O papel a desempenhar no plano divino é o de mártir (ibid.: 370<sup>8</sup>). E, como a mártir convém, a morte será “dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva” (ibid.: 371); a morte será, portanto, como reza a tradição, na cruz. A questão fundamental é que essa morte surge, agora, como imposição absoluta de um Deus egoísta que, tendo escolhido o filho de outrem, tomando-o como seu,

<sup>4</sup> “[<<]E eu, quando for levantado da terra, atrairei todos a Mim». E dizia isto para indicar de que morte ia morrer”.

<sup>5</sup> “[<<]Quando ouvirdes falar de guerras, e de rumores de guerras, não vos alardeis; é preciso que isso aconteça, mas não será o fim. Erguer-se-á povo contra povo e reino contra reino; haverá terremotos em vários sítios, haverá fome. Isto será apenas o princípio das dores[>>]”.

<sup>6</sup> “[<<](...) e que direi Eu? Pai, salva-Me desta hora? Mas por causa disto é que cheguei a esta hora. Pai, glorifica o Teu nome». Então veio uma voz do Céu que dizia: «Já O glorifiquei e tornarei a glorificá-Lo»”.

<sup>7</sup> “E que foi que ouviste da boca do Diabo, Que sou teu filho. Deus fez, compassado, um gesto afirmativo com a cabeça e disse, Sim, és meu filho, Como pode um homem ser filho de Deus, Se és filho de Deus, não és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei, No teu lugar, não estaria tão certo disso”.

<sup>8</sup> “E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé”.

não permite rompimentos de contrato, não permite que viva “como um homem qualquer” (ibid.: 371). A esta morte, por muito que o deseje e suplique, não pode Jesus fugir (ibid.: 374<sup>9</sup>).

Perante esta morte, então, se sente Jesus como um condenado e não como alguém que, de resignada mas livre vontade, aceita – em nome de Deus e da humanidade – um destino previamente traçado. Destino, morte, que, acima de tudo, serve a Deus na luta com outros deuses (ibid.: 380<sup>10</sup>); uma luta em que não se olhará a meios para conseguir os desejados fins de supremacia absoluta sobre o Homem. Por isso, nas linhas finais, em mais uma linha sub-versiva, Jesus, crucificado, clama “para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (ibid.: 444), desta forma dando resposta cabal à questão formulada em *Memorial do Convento* sobre “quem há-de perdoar a Deus ou castigá-lo” (Saramago, 1982: 183).

Não se trata, pois, como regista o canónico Evangelho de São Lucas, de pedir perdão ao Pai para os que o haviam crucificado (Lc. 23. 34<sup>11</sup>). E muito menos se trata de entregar nas Suas mãos o Seu Espírito (Lc 23. 44-46<sup>12</sup>). Trata-se, pelo contrário – numa clara assunção do papel egoísta e malévolo de um Deus que, “sacrificador”, o obriga a morrer –, de implorar ao humano que perdoe as atitudes do divino, desse modo totalmente assumindo a supremacia do primeiro sobre o segundo, apesar de não conseguir escapar ao destino imposto. Afinal, como o narrador de *Memorial do Convento* já havia dito, “é a vontade dos homens que segura as estrelas”, sendo “fácil ver que, faltando os homens, o mundo pára” (Saramago, 1982: 124, 66).

E é precisamente no âmbito de um ponto de vista de humano entendimento das situações (e também no âmbito do sistema de valores de José Saramago) que, agora, convocamos o episódio relativo à morte de José. Ao contrário dos textos canónicos, omissos em relação ao que possa ter acontecido, deixando-nos apenas supor o seu *desaparecimento* pelo facto de, por

<sup>9</sup> “Logo, não tenho saída, Nenhuma, e não faças como o cordeiro irrequieto que não quer ir ao sacrifício, ele agita-se, ele geme que corta o coração, mas o seu destino está escrito, o sacrificador espera-o com o cutelo, Eu sou esse cordeiro, O que tu és, meu filho, é o cordeiro de Deus, aquele que o próprio Deus leva ao seu altar, que é o que estamos preparando aqui”.

<sup>10</sup> “Quero saber como chegarão as pessoas a crer em mim e a seguir-me, não me digas que será suficiente o que eu lhes disser, não me digas que bastará o que em meu nome disserem depois de mim os que em mim já creiam, dou-te um exemplo, os gentios e os romanos, que têm outros deuses, quererás tu dizer-me que, sem mais nem menos, os trocarão por mim, Por ti não, por mim, Por ti ou por mim, tu próprio dizes que é o mesmo, não joguemos com as palavras, responde à minha pergunta, Quem tiver a fé virá a nós, Assim, sem mais nada, tão simplesmente como acabas de o dizer, Os outros desuses resistirão, E tu lutarás contra eles, por certo, Que disparate, tudo quanto acontece, é na terra que acontece”.

<sup>11</sup> “Quando chegaram ao lugar chamado Calvário, crucificaram-n’O a Ele e aos mal-feitores, um à direita e outro à esquerda. Jesus dizia: «Perdoa-lhes, ó Pai, porque não sabem o que fazem».

<sup>12</sup> “Por volta da hora sexta, as trevas cobriram toda a terra, até à hora nona, por o Sol se haver eclipsado. O véu do Templo rasgou-se ao meio, e Jesus exclamou, dando um grande grito: «Pai, nas tuas mãos entrego o Meu Espírito». Dito isto expirou”.

exemplo, Maria ser confiada a João (Jo 19 25-27<sup>13</sup>), o romance de Saramago, preenchendo os pontos de indeterminação, dá conta dos miúdos pormenores que interessam à história e à *sua* História.

O circunstanciado relato da morte de José – por crucificação (Saramago, 1991: 166) – não é, pois, ideologicamente inócuo. A verdade é que esta personagem só podia ter este destino, este castigo, se quisermos, não porque tivesse transgredido a lei divina, não porque tivesse infringido a moral cristã (de acordo com o que na *Bíblia* vem referido<sup>14</sup>), mas porque, aos olhos do autor, José cometeu um pecado bem pior: ofendeu os padrões morais definidos pela solidariedade humana, preocupando-se, apenas, em salvar o seu filho, nada fazendo para impedir a morte das outras crianças de Belém (ibid.: 106-113). Podemos argumentar que esta foi, apesar das consequências, uma atitude compreensivelmente humana. Terá sido. Mas não teria sido menos humano, e humanitário, lançar o aviso da ordem dada por Herodes<sup>15</sup>.

A recuperação de temas de carácter histórico-religioso acontece também em *Caim*, a cujo protagonista caberá, quase sempre, acionar a dinâmica de risíveis linhas de subversão e, em concomitância, fazer prova de que “A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele” (Saramago, 2009: 91).

Deixemos claro, no entanto, que, neste como nos outros romances do ciclo<sup>16</sup>, a predominância dos efeitos cómicos, ou a maior leveza na escolha da matéria-prima da narrativa, bem como do modo como a expõe, não significa a ausência de uma profunda preocupação com a condição humana que, tantas vezes, confia o seu destino a entidades supremas. Numa nota cómica, porque dessacralizadora, que se impõe desde o início do romance (pelo menos para certos leitores) e que, quase sempre, resulta da situação e do prosaísmo linguístico, salientamos a descrição da irada figura de Deus, por verificar que as suas criações primeiras não tinham “voz própria”, vendo-se, assim, obrigado a enfiar-lhes “a língua pela garganta abaixo” (ibid.: 11). Entre tantos outros exemplos, a incompetência do criador é, ainda, passível de ser ilustrada pela necessidade de este regressar ao paraíso a fim de “emendar uma imperfeição de

<sup>13</sup> “Junto da cruz de Jesus estavam Sua mãe, Maria, mulher de Cléofas e Maria de Magdala. Ao ver Sua mãe e, junto dela, o discípulo que Ele amava, Jesus disse a Sua mãe: «Mulher, eis aí o teu filho». Depois disse ao discípulo: «Eis aí a tua mãe». E, desde aquela hora, o discípulo recebeu-A em sua casa”.

<sup>14</sup> São múltiplas as passagens do Velho e do Novo Testamento em que a morte surge como castigo de transgressão, desobediência e de pecado (adultério, extraviio do caminho da prudência, maldade, embriaguez, ausência de crença, etc.): Gn 2. 16-17, 3. 2-3; Prov 7. 25-27, 21.16; Ecl 40. 9-10; Is 5. 11-14.

<sup>15</sup> A acusação e o *judgamento* do narrador são, aliás, confirmados (validados?) por duas das personagens da história: o anjo e o próprio Jesus: “o carpinteiro podia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças, ainda havia tempo para que os pais delas as levassem e fugissem”; “O meu pai matou os meninos de Belém, Que loucura estás dizendo, mataram-nos os soldados de Herodes, Não, mulher, matou-os o meu pai, matou-os José filho de Heli, que sabendo que os meninos iam ser mortos não avisou os pais deles” (Saramago, 1991: 115-116; 187-188; cf.: 288).

<sup>16</sup> Sobre a divisão em ciclos da produção ficcional saramaguiana, ver Arnaut, 2008a e Arnaut, 2010.

fabrico que, finalmente o percebera, desfeava as suas criaturas, e que era, imagine-se, a falta de um umbigo” (ibid.: 17).

A par da banalização da entidade divina, há também que chamar a atenção para a reinterpretção do(s) episódio(s) bíblico(s) da criação do mundo. Completando os espaços em branco deixados pela breve narrativa do episódio da expulsão do paraíso, e deixando de lado o tom sério e grave do Génesis, o narrador (re)cria uma nova Eva. Esta, ao contrário da *original*, não evidencia apenas consciência crítica para comentar a atitude de Deus, considerando forçoso levá-lo a explicar as atitudes tomadas:

Sobre o que o senhor possa ou não possa, não sabemos nada, Se é assim, teremos de o forçar a explicar-se, e a primeira coisa que deverá dizer-nos é a razão por que nos fez e com que fim, Estás louca, Melhor louca que medrosa, Não me faltes ao respeito, gritou adão, enfurecido, eu não tenho medo, não sou medroso, Eu também não, portanto estamos quites, não há mais que discutir, Sim, mas não te esqueças de que quem manda aqui sou eu, Sim, foi o que o senhor disse, concordou eva, e fez cara de quem não havia dito nada (ibid.: 25-26).

Além disso, a nova Eva mostra-se capaz de agir, na esteira de uma linha de composição de personagens femininas, corajosas, determinadas, e não pouco importantes ao desenvolvimento de vários traços da personalidade, dos afetos e da capacidade ideológica dos homens que acompanham (não por acaso, seguramente, se recupera a figura da rebelde e insatisfeita Lilith). Por isso, a eva saramaguiana não aceita pacificamente a fome que são obrigados a passar, decidindo “ir pedir ao querubim que lhe permitisse entrar no Jardim do Éden e colher alguma fruta que lhe aguentasse a fome por uns dias mais” (ibid.: 24). Parece que, afinal, como a determinado momento diz o velho das duas ovelhas que Caim encontra na terra de Nod, “as mulheres são capazes de tudo” (ibid.: 54).

Em momentos posteriores, há que pôr em evidência o episódio do sacrifício de Isaac, um dos que mais polémica causou em mentalidades menos recetivas à inscrição (e aceitação) de diferentes lógicas na decifração de sentidos dos textos sagrados. Continuando a manter as traves-mestras do Antigo Testamento (Gn 22 1-19), deixando implícito que Deus apenas pretendia pôr à prova a obediência e a fé de Abraão, ou não tivesse Ele enviado um anjo para impedir a morte da criança, a verdade é que faz toda a diferença o facto, para nós motivo de cómico, de no texto saramaguiano o anjo chegar atrasado, por ter tido “um problema mecânico na asa direita [que] não sincronizava com a esquerda” (ibid.: 83).

Como em outras situações de traço leve e risível, pelo menos à superfície, os sentidos inscritos apontam, simultaneamente, para a falta de fiabilidade da entidade divina e para a diluição, se não para o apagamento, do poder, da autoridade e do seu omnisciente e omnipresente controlo. Cabe, pois, ao homem, Caim, salvar a criança; cabe, pois, ao Homem, assumir o seu poder. Exatamente como sucede no confronto final entre o humano Caim e o divino Senhor, afinal os únicos (sobre)viventes do apocalítico dilúvio; afinal os únicos (sobre)viventes de uma nova humanidade que não chegará a acontecer porque o humano derrota Deus.

Ora, se, no caso de José Saramago, as linhas de paródia cumprem, simultaneamente, uma função de dessacralização e de denegação dos ensinamentos do Livro (relembremos o ateísmo confesso do autor), no caso de António Lobo Antunes<sup>17</sup>, o imaginário sagrado parece-nos ser sujeito a um aproveitamento que não obedece, propriamente, aos mesmos objetivos do autor de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Não se trata, portanto, de instaurar uma linha de descrença, diríamos, absoluta, no poder divino que sempre é substituído pelo poder do Homem, mas, antes, de usar algumas figuras e símbolos do imaginário judaico-cristão como forma de intensificar as várias noturnidades que diversamente ensombram os seus universos ficcionais.

À semelhança do que sucede com várias das suas personagens, também António Lobo Antunes parece dividir-se entre a dúvida da existência de Deus e a aceitação de uma profunda religiosidade<sup>18</sup>. Apesar de não se manifestar de forma tão evidente e imediata como na produção ficcional de alguns autores portugueses, o tema da (crítica à) religião perpassa, portanto, os romances de António Lobo Antunes, estrategicamente se diluindo por entre as outras mais reconhecidas (obsessões) temáticas.

Assim, desde *Memória de Elefante* que é possível verificar a inscrição de ousadas linhas de significação que, contudo, não têm merecido muita atenção nos estudos sobre o autor. Referimo-nos à mistura do sagrado e do profano, ou melhor, à apropriação do sagrado para ilustrar banais e mundanos comportamentos, como sucede, por exemplo, no primeiro romance: com a comparação feita entre a solidariedade que se estabelece “Nas manjedouras de balcão corrido” do *snack-bar* onde janta (Antunes, 2004a [1979]: 127) e a que se atribui à Última Ceia; com a cena do *croupier* que se embrenha “em conversa sussurrada com o fiscal, de cabeças docemente inclinadas como apóstolos da última Ceia: Jesus e S. João partilhando as delícias do Espírito Santo” (ibid.: 141).

Extensionalmente, a recuperação desta cena do imaginário cristão serve para dar conta de melancolicamente grotescos cenários, como esse que encontramos em *Conhecimento do Inferno*, quando, perto da entrada da decrépita enfermaria, o narrador vislumbra “num banco corrido (...) uma Última Ceia de pijamas, de gestos suspensos do nada como os desses pássaros aquáticos que se lhe afiguravam sempre a meio de uma trajetória imprevisível subitamente interrompida” (Antunes, 2004c [1980]: 50). Ainda neste romance, agora no cumprimento de prosaicos objetivos, uma Última Ceia, em relevo, oculta o contador do gás (ibid.: 237).

<sup>17</sup> As conclusões que apresentamos fazem parte de um texto mais extenso, que integra um dos subcapítulos (“*Almas penadas*”) do livro que estamos a escrever (sobre os universos femininos na ficção de António Lobo Antunes).

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, entrevistas a Rodrigues da Silva ou a António Tavares Teles (“A constância do esforço criativo” [1996] e “Mais perto de Deus” [1999]; “«Acabou todo o romantismo que havia à volta do futebol»” [1996], in Arnaut (2008b), pp. 233, 240, 242 e 305, 318; 270. Vejam-se, ainda, as seguintes crónicas: “A existência de Deus”, in Antunes, 2006a [1998]; “Sobre Deus”, in Antunes, 2007c [2002]; ou “Uma jarra em contraluz com um galhozito de acácia”, in Antunes, 2006b.

Bem menos risíveis são as ilações que retiramos das ocorrências verificadas em *Os Cus de Judas*. Na primeira, quando é recordada a visita que havia feito às tias (antes de ir para a tropa, que, segundo elas, dele faria um homem), o narrador observa as “fotografias de generais furibundos, falecidos antes do [s]eu nascimento após gloriosos combates de gamão e de bilhar em messes melancólicas como salas de jantar vazias, de Últimas Ceias substituídas por gravuras de batalhas” (Antunes, 2004b [1979]: 16). Na segunda, agora relembando o espaço da sua messe, onde “o desejo comum de não morrer constituía (...) a única fraternidade possível”, ele e os outros, “separados por quilómetros de irrecuperável distância”, formavam, “a cada jantar a anti-Última Ceia” (ibid.: 64).

Se, num caso, se sugere a substituição de um mundo fraterno por um mundo violento e em estilhaços, no outro invertem-se globalmente os sentidos altruístas que presidem à tradição religiosa: Jesus morre voluntariamente, sacrifica-se pela Humanidade, numa tentativa de redimir os seus pecados; estes homens, pelo contrário, tendo em conta o absurdo do mundo onde se encontram encurralados, e provando que não se podem encontrar “no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes” (ibid.: 27), conjugam por completo um legítimo sentimento oposto – “eu não quero morrer, tu não queres morrer, ele não quer morrer, nós não queremos morrer, vós não quereis morrer, eles não querem morrer” (ibid.: 64).

Nos romances publicados posteriormente, as múltiplas apropriações da iconografia relativa à última refeição de Jesus não se traduzem, apenas, em menções breves e anódinas (ou talvez apenas aparentemente anódinas), como sucede em *Fado Alexandrino*, *Tratado das Paixões da Alma*, *Exortação aos Crocodilos* ou *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*<sup>19</sup>. Pelo contrário, as utilizações que encontramos adquirem significações que se alargam à esfera do grotesco, compondo, reduplicando, no universo divino, a distorcida, disforme e tantas vezes ridícula pauta aplicada à esfera do terreno.

Em *Fado Alexandrino*, por exemplo, “os apóstolos da Última Ceia, mascarados de fumadores de marijuana”, seguem, “da parede[,] o movimento das nádegas” de Edite, a nuvem de perfume, numa lubricidade mística” (Antunes, 2007a [1983]: 487) semelhante àquela com que certas personagens masculinas olham algumas personagens femininas.

<sup>19</sup> Em *Fado Alexandrino*, a Última Ceia, em relevo, é ganha pelo tio do soldado Abílio “nos sorteios do prior”; decora a parede da casa da nuvem de perfume (Edite); é um dos quadros de Adelaide, a anã com quem o alferes se envolve (Antunes, 2007a [1983]: 223, 510 e 626, respetivamente). Em *Tratado das Paixões da Alma*, a Última Ceia encontra-se na casa de Alberto, o polícia cuja mulher foge com um subinspetor esquelético; é admirada pelo Banqueiro, Venâncio, na casa de Berta (dona da Vivenda do Linho) (Antunes, 2005b [1990]: 48 e 167, respetivamente). Em *Exortação aos Crocodilos*, Fátima põe a hipótese de “ocupar o lugar à mesa como antigamente, virada para a Última Ceia” (Antunes, 2007b [1999]: 254), e, em *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*, é em casa da mãe de Seabra que encontramos a reprodução (Antunes, 2004d [2003]: 132): “a litografia dos apóstolos com Jesus mais alto, mais fino, a abençoá-los ao centro”. Neste caso, talvez não seja totalmente inapropriado ler uma implícita linha de inversão irónica, na medida em que, como sabemos, abençoados não serão os agentes enviados para Angola. Pelo contrário, todos eles serão alvos, animais (tours) enviados para o matadouro da ex-colónia portuguesa.

O exercício desta estética impiedosa, contundente e sombria prolonga-se em outros elementos do imaginário religioso, mas agora a um nível mais particular. Aliando-se a um peculiar gosto pelo espaço noturno, e a uma presença constante de motivos literários com ele relacionados, como já assinalou Maria Alzira Seixo (2010: 18-19) (e entre os quais encontramos uma superabundante referência a fantasmas e a espertos), encontramos Deus(es), Cristo(s) e anjos ora humanamente reduzidos a uma representação grotesca e espectral, ora aproveitados como símbolos-réplicas-duplos do sofrimento em que vivem as humanas criaturas dos romances antunianos. Desprovidos da sua grandeza mítica e mística, esvaziados da aura desse poder redentor capaz de coadjuvar o ser humano na sua fé para ultrapassar as mais variadas adversidades, a imagem que subsiste é a do abandono e do desinteresse totais e absolutos da Humanidade. Homens e mulheres não podem, portanto, senão viver em intenso sofrimento e martírio, num inferno que é, afinal, o próprio trânsito pela vida.

A imagem do Cristo gigantesco que encontramos no quarto de Francisco, de *Auto dos Danados* (Antunes, 2005a [1985]: 153), não deve, por consequência, ser lida como sinónimo de grandiosa imponência, magnificência ou magnanimidade. Fazendo companhia a “soldadinhos inúteis” e a “cromos do Pato Donald nas paredes”, este Cristo é apenas mais uma figura decorativa. É verdade que os seus lábios estão “prestes às palavras de ternura e consolo que há tanto tempo [Francisco] aguardava”. Estas palavras ficam, todavia, sempre em suspenso, encarregando-se a personagem de, dramaticamente, registar a continuação da espera.

Na mesma linha, em *Fado Alexandrino*, num prolongamento da imagem de “um Cristo soturno [que se] coçava[] na cruz, num óleo fumarento como o das igrejas, em gestos compridos de lombriga” (Antunes, 2007a [1983]: 615)<sup>20</sup>, Esmeralda recorda, do quarto da Senhora e do marido, o “enorme crucifixo de talha do tamanho do (...) braço inteiro, com o Cristo a torcer-se como um verme nos pregos” (ibid.: 681)<sup>21</sup>.

Em *O Arquipélago da Insónia*, por seu turno, numa representação que parece estender a ameaça e o terror além do texto, temos o “Cristo terrível a debruçar-se da cruz vertendo sobre nós todos os pecados do mundo” (Antunes, 2008b: 79). O mesmo Cristo que, depois, usa “as unhas terríveis” e sofredoras para buscar o autista “nos cantos” (ibid.: 116); o mesmo Cristo que no romance *Sóbolos Rios Que Vão* se sente “a odiar-nos porque nascemos e morremos sob o ódio de Deus” (Antunes, 2010: 30). Porque nascemos e morremos, também, sob o ódio de uma corte de anjos, que Ele envia “para nos conferirem os erros” (ibid.: 103). Anjos de “órbitas cegas”, porque incapazes de ver ou porque, simbolicamente, estão cegos de ódio; anjos mística e contagiosamente doentes; anjos sem leme, tão alienados quanto os pacientes

<sup>20</sup> Na casa de Inês, o gesto do “Cristo soturno” parece duplicar a cena em que, com a amante, “esquecidas dele [do alferes], pareciam coçar-se mutuamente as penas do peito com o bico” (Antunes, 2007a [1983]: 614).

<sup>21</sup> São também mencionados “outros crucifixos mais pequenos, um quadro gigantesco representando a Paixão, teias de aranha de terços por aqui e por ali, e uma mulher de pé numa nuvem, a pisar uma serpente com o calcanhar descalço, rodeada de um bando colorido de anjos minúsculos semelhantes às borboletas da insónia dos quadros de petróleo” (Antunes, 2007a [1983]: 681).

do Hospital Miguel Bombarda, tão almas penadas quanto os homens e as mulheres da ficção antuniana, tão almas penadas quanto (os) seus Deus(es) e seus (os) Cristo(s).

Por entre as Últimas Ceias, os Cristos sofredores, castigadores ou moribundos, devemos, ainda, prestar particular atenção ao modo como é redimensionada a imagem de Deus, “ser conservador por excelência”, como asseguram as tias na infância do médico psiquiatra de *Memória de Elefante* (Antunes, 2004a [1979]: 71). Um Ser divino que não se preocupa com a humana e comezinha espécie, sempre parecendo ter-se esquecido “da gente”, se calhar porque “se lhe turvou a cabeça”, ou porque não está “em parte alguma”, como lemos em *O Arquipélago da Insónia* (Antunes, 2008b: 251/256, 251, 138), ou, tão-somente, porque está a dormir a sesta (Antunes, 2009: 157-158) ou “saiu de viagem”, como constatam, respetivamente, Mercília e João, de *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*. Não se estranha, portanto, que a certeza triste e melancólica de viver um presente de solidão e de desprezo ora leve a personagem masculina a fervorosamente rezar ora a duvidar da existência de Deus (ibid.: 76-77).

Duvidando-se ou não da sua existência, Deus é uma entidade terrível, castigadora e vingativa, como exemplificam as palavras do filho ilegítimo e as de Rita, personagens, também, de *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*: “Deus no alto julgando”, “Deus que não era dado a piadas, [que] mandava gafanhotos e afogava egípcios” (ibid.: 364; 224).

Deus pode não ser dado a piadas, de facto, mas isso não obsta a que a sua (re)composição nos universos de António Lobo Antunes escape, como já verificámos, a uma sistemática inscrição de traços grotescos e risíveis, como prova, de forma mais incisiva, o capítulo 17 de *Que Farei Quando Tudo Arde?*. Ele é agora o Sr. Lemos, que vive no sótão de uma pensão “a cheirar a urina seca e a bolor” (Antunes, 2008a [2001]: 329), um Deus fedorento, caquético e de tímpanos endurecidos, numa deficiência talvez causada pela velhice ou talvez pelo ruído da “destruição de cidades sem justos” (ibid.: 329); um Deus “abraçado à chaminé a arrancar crostas de pombos”, “rodeado de anjos que não voavam já” (ibid.: 332).

A deslegitimação da grande narrativa bíblica e a consequente imposição da paródia, traços tipicamente post-modernistas patentes também nos exemplos que temos vindo a referir, adquire agora contornos muito interessantes. Admitindo embora que a escolha do nome tenha sido fruto de um acaso, julgamos que a quase coincidência de sons entre Lemos e ‘lemes’ permite estabelecer um trocadilho que, irónica e parodicamente, procede à inversão (à instauração do distanciamento crítico de que fala Linda Hutcheon<sup>22</sup>) dos sentidos (das capacidades) de poder atribuídos a Deus. Ao contrário do homem ao leme, que comanda o seu barco, este é

<sup>22</sup> Em *Sóbolos Rios Que Vão*, lembrando um Natal em que, criança, Lhe escreve a pedir um comboio elétrico, e que Ele, segundo diz a avó, “acha muito caro”, espanta-se “que Deus atento aos preços e a fazer contas como ela num caderno de escola” (Antunes, 2010: 84). Na página 87, numa inscrição que embora remetendo para a dinâmica da simbologia judaico-cristã carrega *nuances* irónicas, sabemos “[d]o senhor vigário com Deus no interior de uma taça”, como se fosse uma coisa comestível ou bebível.

um Deus (tornado homem na sua decadência) incapaz de governar o seu, o nosso, mundo. Este é um Deus, afinal, lembrando mais uma vez as palavras de Mercília, que “já não regula o universo” (Antunes: 2009: 158, *vd.*: 159) e talvez por isso tenhamos todo o direito a agir “sem cerimónias com [Ele]”, tal como faz o pai do narrador de 1ª pessoa de *Sóbolos Rios Que Vão* (Antunes, 2010: 45).

A tonalidade sombria implícita em algumas das referências à divindade acentua-se nas páginas de *Comissão das Lágrimas*, onde, além de também se assumir a ausência e a maldade de Deus, se introduz, explicitamente, a sua dimensão racista. Deus é, agora, “branco, como o chefe de posto e a esposa do chefe de posto” (Antunes, 2011: 39), que chama “ladra” à mãe do Comissário e a trata de forma violenta (*ibid.*: *passim*).

No mundo a preto e branco das *almas penadas* antunianas, todos podem ser vítimas, é certo, da vingança e da maldade divinas, como vimos. Contudo, parece-nos que a constatação da cor branca de Deus permite verificar o maior desprezo a que os negros estão sujeitos (legitimando, pela religião, a sua inferioridade) e denunciar a colonização cultural que lhes foi imposta:

nisto veio-me à ideia que acerca de dez anos um padre preto de facto, chegámos à igreja e, em lugar do monsenhor Osório, um preto empoleirado no altar, discursando para nós na sua língua errada e a gente ajoelhados diante dele a recebermos a comunhão de uma pata escura que profanava a hóstia, sendo Deus branco, como não há quem não saiba, vem o retrato d’Ele, instalado sobre a nuvem, na capa do catecismo, como se pode aceitar que um preto, na confissão, escute pecados que não lhe dizem respeito, aplique penitências, abençoe os defuntos e que coisa fazer senão mandá-lo embora com um pontapé que é o idioma que conhecem, se tentamos explicar seja o que seja alongam-se-me em vénias

– Sim sim

e não corrigem um pito, ao passo que com a dor algum bocado do que lhes ensinámos lá fica, basta pensar nas mulas, que após uma chicotada na altura devida compreendem a gente, não há melhor mestre que o medo, eis um facto de que ninguém discorda, o que me incomodava neste preto era o não sei quê nos olhos acordando em mim não propriamente receio, uma antena de alerta que ia dele aos colegas, o da cicatriz e o da cara queimada com o cigarro nos dentes a faltar-me ao respeito, os braços atrás das costas com qualquer coisa nas mãos de modo que disse

– Eras tu o padre?

a pensar na espingarda demasiado longe, contra a parede do escritório (*ibid.*: 195-196).

Não é de admirar, pois, que, do outro lado da cor, o Comissário também claramente introduza a vertente racista de Deus. Também não soa a estranho que, num registo que constantemente assinala o sistemático abandono a que a entidade divina vota os negros e mestiços (*ibid.*: 34, *passim*), a personagem reconheça a proibição de amar uma branca (*ibid.*: 151, 163) ou se interrogue por que razão não haverá um Deus para eles, “a beber sangue de galo, a comer funje e a fumar mutopa” (Antunes, 2011: 84). Muito menos parece chocante que,

pela voz de Cristina, fique a interrogação sobre o motivo por que razão o pai não acusa Deus de conspiração, levando-O à Comissão das Lágrimas (ibid.: 187).

De acordo com o exposto, parece ser possível, de facto, confirmar “a irreverência bem-humorada” e o “desafio jocoso”, de que fala Maria Alzira Seixo a propósito do tratamento da questão religiosa em António Lobo Antunes (2010: 46). Julgamos, no entanto, que, nos romances (e também nas crónicas), o humor se estabelece, em paralelo latente, com uma linha de melancólico e sério desalento. E, por vezes, o desânimo toca os limites de um grotesco negro e satírico, de uma descrença que não sendo absoluta e definitiva aponta, contudo, para uma sistématica relativização (dúvida e crítica) do valor tradicionalmente atribuído à(s) divindade(s).

## Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo (2004a [1979]). *Memória de Elefante*. 22ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2004b [1979]). *Os Cus de Judas*. 25ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2004c [1980]). *Conhecimento do Inferno*. 14ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2007a [1983]). *Fado Alexandrino*. 11ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2005a [1985]). *Auto dos Danados*. 18ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2005b [1990]). *Tratado das Paixões da Alma*. 7ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2006a [1998]). *Livro de Crónicas*. 6ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2007b [1999]). *Exortação aos Crocodilos*. 3ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2008a [2001]). *Que Farei Quando Tudo Arde?* 3ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2007c [2002]). *Segundo Livro de Crónicas*. 2ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2004d [2003]). *Boa tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*. 6ª ed./1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2006b). *Terceiro Livro de Crónicas*. 1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2008b). *O Arquipélago da Insónia*. 1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2009). *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* 1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2010). *Símbolos Rios Que Vão*. 1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2011). *Comissão das Lágrimas*. 1ª ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (2006). “José Saramago: singularidades de uma morte plural”. *Revista de Letras* (UTAD), II série, nº 5, 107-120.
- (2008a). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- (ed.) (2008b). *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina.
- (2010). “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*)”. In Ana Beatriz (org.). *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Individuos em Face das Nações*. Coimbra: Minerva, 51-70.
- Bíblia Sagrada*. 19ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1995.
- Evangelho de Filipe* (2005). In *Evangelhos Gnósticos – Biblioteca de Nag Hammadi II*. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Ésquilo.
- FOKKEMA, Douwe e BERTENS, Hans (eds.) (1986). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- HUTCHEON, Linda (1989). *Uma teoria da paródia. Ensino das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- LYOTARD, Jean-François (1989). *A Condição Pós-Moderna*. Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva.
- SARAMAGO, José (1977). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho.

(1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

(1991). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho.

(2009). *Caim*. Lisboa: Caminho.

SEIXO, Maria Alzira (2010). *As flores do inferno e jardins suspensos*. Vol. II de *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.

.....

#### **RESUMO**

Partindo de alguns romances de dois dos mais conhecidos autores portugueses, José Saramago e António Lobo Antunes, pretendemos salientar que, apesar das afinidades com um mesmo paradigma estético-literário (o Post-Modernismo), o uso paródico da matéria religiosa assume tonalidades diversas e, por conseguinte, implica distintos efeitos pragmático-ideológicos.

#### **ABSTRACT**

Based on several novels by two of the best known Portuguese authors, José Saramago and António Lobo Antunes, we want to emphasize that, despite the affinity with the same literary-aesthetic paradigm (Post-Modernism), the parodic use of religious matters assumes various shades and, therefore, implies different pragmatic-ideological effects.

.....