

## TECENDO O AVESSE DA HISTÓRIA PELA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Mirele Carolina Werneque Jacomel\*

---

**Resumo:** Este artigo tem por finalidade discutir o conceito de metaficção historiográfica e aplicá-lo ao romance *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, obra considerada pós-ditatorial que narra a história dos anos de repressão e da juventude brasileira do pós-64, a partir da visão de uma mulher, a escritora Helena Maria de Andrade. O objetivo principal é descobrir se esse romance da literatura contemporânea corresponde às expectativas da problematização de seu objeto: a história do Pós-64. O estudo procederá de modo que se destaquem as características do romance, as quais permitem a discussão sobre a metaficção historiográfica, além da análise da personagem protagonista, sob o aspecto social e humano, que determina seu espírito ex-cêntrico/periférico.

**Palavras-chave:** História. Literatura. Metaficção historiográfica.

**Abstract:** The purpose of this article is to discuss the concept of “historiographic metafiction” and to apply it to the novel *Tropical Sun of Liberty (Tropical Sol da Liberdade-1988)*, by Ana Maria Machado, a work considered “post-dictatorial”, which narrates the history of the years of repression and of the “Post-64” Brazilian youth. It is based on a woman’s vision, the author Helena Maria Andrade. The main objective is to discover if this contemporary novel meets the expectations of the “problematization” of its object: the history of the “Post-64”. As the study progresses the characteristics of the novel stand out, which allows the discussion on the “historiographic metafiction”, as well as the analysis of the main character in the social and human aspects that determine his “ex-centric/peripheric” spirit.

**Keywords:** History. Literature. “Historiographic metafiction”.

---

### 1 A Metaficção Historiográfica: conceito e assimilações

O conceito de metaficção historiográfica, conforme discute Linda Hutcheon (1991), tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a perspectiva da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a auto-reflexão causada pelo questionamento das “verdades” consideradas históricas e, portanto, inquestionáveis.

A literatura, de modo geral, nessa esteira que tem como compromisso questionar os totalitarismos e as relações de poder no âmbito da história,

---

\*Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina.

possui, sem dúvidas, um esquema de referências ao passado. O resgate de um acontecimento feito através da obra de arte sempre gera polêmica, pois, nessa “visita” ao passado, podemos descobrir fatos até então não revelados, devido às questões de interesse de grupos conservadores que se sucedem no alto da pirâmide da crítica literária.

Durante muito tempo, precisamente na segunda metade do século XIX, a literatura produziu o romance realista que, em geral, não partia do pressuposto de que a realidade social vivida fosse ambígua ou múltipla, ou seja, a partir de uma reflexão cotidiana focada na sensibilidade humana, o sujeito aceitava essa realidade como algo natural e invariável, a natureza precária do indivíduo como herança intransponível. Pode-se afirmar que o romance realista fundamenta-se na narração dos costumes urbanos contemporâneos, como a vida íntima e a pública, através de perspectivas naturais ou culturais. Entretanto, na literatura contemporânea, sobretudo após o desenvolvimento mais organizado das idéias progressistas, como o modo de retratar a arte a partir das diferenças – entenda-se as discussões encampadas pelo Pós-colonialismo e pela Crítica Feminista – surge a necessidade de se estabelecer a prática da desconstrução dos padrões instituídos na teia social. Por motivos como esse, o final do século XX foi marcado por uma atomização das camadas eruditas da arte e firmou-se a consciência de que a história vinha sendo contada “de cima”, sob um misto de interesses e ideologia dos historiadores.

Com o advento da nova história, o que se entendia como verdade absoluta foi contestado/problematizado, ou seja, inúmeros estudiosos se dedicaram a investigar os discursos marginalizados. E o papel da metaficção historiográfica surge nesse contexto. Quer dizer, o método tem o compromisso de contrastar essa visão da parte dominante com a visão dos subjugados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história, pois, de acordo com Hutcheon (1991), tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança e, além disso, “as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa”. (1991, p. 141). Na realidade, essa linha de raciocínio se encontra nas reflexões de Hayden White, que também concebe a história como uma espécie de ficção, um discurso narrativo em prosa que combina uma série de eventos presumivelmente ocorridos no passado. Para esse crítico e historiador, a história necessita cada vez mais discutir o problema do conhecimento histórico, de modo que:

[...] enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar, de maneira lírica ou poética, o ‘espírito’ de uma época passada, outro pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as ‘leis’ ou os ‘princípios’ de que o ‘espírito’ de uma determinada época é apenas uma manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do ‘antiquário’. (WHITE, 1995, p.20).

Longe de um ceticismo consciente, o historiador tem por objetivo arranjar e organizar os eventos identificados no passado, mas isso nunca escapa à subjetividade do sujeito historiador. Por isso, a diferença de maior relevância entre a história e a ficção é que o historiador “encontra” suas histórias e as interpreta, ao passo que o ficcionista “inventa” suas histórias a partir de outras.

O método metaficcional historiográfico revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial. Por isso seu caráter contraditório, pois nega exatamente a veracidade de seu objeto. Recupera e, ao mesmo tempo, recusa os pressupostos históricos. Contudo, não se pode afirmar que toda história é passível de ser contestada. Ao menos a história contemporânea já admite que os registros do passado social, como foi visto em White (1995), também corresponde a uma ficção, uma seqüência lingüística construída a partir de uma visão particular. Desse modo, estabelece-se uma espécie de contrato entre o escritor e seu objeto, figurando nele um ângulo íntimo, porém, considerado “verdadeiro”, e entre o escritor e o público, de modo que essa história seja recepcionada como uma verdade parcial.

Nesse sentido, Linda Hutcheon comenta que a metaficção historiográfica sugere que a verdade e a falsidade não devem ser os pontos de partida para se discutir a ficção. A metaficção historiográfica defende que só existem “verdades”, no plural, e jamais uma só verdade definida. Além disso, o que diferencia a narrativa ficcional da histórica são suas estruturas, as quais são contrariadas pela metaficção.

Baseando-se nos pressupostos da metaficção historiográfica e seus critérios de argumentação, propõe-se aplicar a teoria ao romance de Ana Ma-

ria Machado, intitulado *Tropical Sol da Liberdade*, com objetivo de verificar se, através dessa ficção literária é possível visualizarmos uma perspectiva diferenciada dos anos da Ditadura Militar pela visão de uma mulher.

## 2 A natureza metaficcional historiográfica de *Tropical Sol da Liberdade*.

A ficção e a história são narrativas próximas que se distinguem apenas por suas estruturas, assegura Hutcheon. Essa interação pressupõe a dúvida com relação à autenticidade e a inautenticidade dos objetos a serem analisados. Por isso, reescrever o passado na ficção constitui o mesmo processo da escrita da história; ambos os casos revelam o fato ao presente. Para Hutcheon, isso impede que tanto a história como a literatura sejam conclusivas e teleológicas, ou seja, a relação da escrita com o fato sempre é questionável.

Considerando o conceito de Linda Hutcheon, é possível afirmar que, ao contrário de organizar o presente retomando o passado, a metaficção historiográfica questiona as referências do passado, dando voz a segmentos até então silenciados pelas narrativas oficiais, através de protagonistas ex-cêntricos, marginalizados, periféricos (SILVA, 2006), ou seja, resgatando personagens que revelam uma identidade escondida até então pela tradição ficcional.

*Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, é um romance que apresenta uma versão periférica da história da Ditadura no Brasil. Sob a ótica feminina e feminista, uma ex-universitária e iniciante no ofício de escritora narra como aconteceram alguns fatos que marcaram a juventude brasileira de 1964, entre os quais, ela representa o centro dessa narrativa. No processo de “re-visitar” seu passado, Lena desconstrói todo um aparato histórico que funciona como pilar da grande narrativa histórica, aquela contada pelos grupos dominantes de direita. Nesse sentido, a protagonista do romance, Helena, é também a protagonista de uma nova leitura da história das décadas de 60 e 70, construída pela escritora Ana Maria Machado, em detrimento do retrato social feminino sob o olhar “negativo” dos homens.

A narrativa inicia com a chegada de Lena à casa da mãe, após o período de quatro anos de exílio voluntário na Europa. O retorno foi algo forçado, porém necessário. Naquele momento, Lena não poderia voltar para sua casa sozinha, pois havia desenvolvido uma irregularidade psicológica que seus médicos não

conseguiam descobrir e, além disso, diversos conflitos intimistas povoavam sua consciência, como, por exemplo, o fim do casamento, a perda de um bebê durante o exílio, a separação dos pais, enfim, fatos que fragilizaram a jovem e contribuíram para uma espécie de desequilíbrio emocional.

O fato de *Tropical Sol da Liberdade* ser uma obra que apresenta a visão de uma mulher sobre o Golpe de 64 desestabiliza alguns critérios da história oficial da época, pois nenhum meio de comunicação poderia atuar abertamente contra a direita no poder e, muitas vezes, as mulheres não poderiam lançar livremente suas opiniões sobre os acontecimentos. Menor ainda era sua participação nas atividades de guerrilhas armadas. Nesse sentido, pode-se afirmar que o romance de Ana Maria Machado enfrenta as “pseudo-verdades” da história da direita no poder que discursavam sobre uma “defesa” e ordem para progresso da nação. Ridenti (1993) escreve que as mulheres que viveram nas décadas de 60 e 70 sofreram pressões do discurso masculino, sendo muitas delas impedidas de participar dos movimentos militantes da esquerda contra o poder:

Na grande maioria dos grupos armados urbanos, o percentual de mulheres ficou entre 15% e 20% do total. Pode parecer pouco, mas não tanto, se forem levados em conta alguns elementos. Em primeiro lugar, as mulheres ocupavam posições submissas na política e na sociedade brasileira, pelo menos até o final dos anos 60. A norma era a não-participação das mulheres na política, exceto para reafirmar seus lugares de ‘mães-esposas-donas-de-casa’, como ocorreu com os movimentos femininos que apoiaram o golpe militar de 1964. A média de 18% de mulheres nos grupos armados reflete um progresso na libertação feminina no final da década de 60, quando muitas mulheres tomavam parte nas lutas políticas, para questionar a ordem estabelecida em todos os níveis, ainda que suas reivindicações não tivessem explicitamente um caráter feminista, que ganharia corpo só nos anos 70 e 80, em outras conjunturas. Não obstante, a participação feminina nas esquerdas armadas era um avanço para a ruptura do estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã, dona-de-casa, que vive em função do mundo masculino. (RIDENTI, 1993, p.198).

O comportamento da protagonista de *Tropical Sol da Liberdade* se assemelha, em partes, a esse modelo de mulher observado por Ridenti. Helena viveu sua juventude durante esse período e desejava participar de todas as ações que seus companheiros e irmãos lideravam. No entanto, sempre um desses “homens” a aconselhava a desistir, retomar seu lugar de “sexo frágil”,

fazendo circular um discurso latente na maioria dos homens, que é proteger a mulher da realidade brusca.

Por outro lado, é possível ainda rever as atitudes da protagonista, por ser uma jovem que não se deixa calar diante das imposições e das relações de poder do sistema de governo e, além disso, questiona a tradição e a moral do modo capitalista de conduzir a sociedade. Através da trajetória da protagonista, uma mistura do pessoal com o histórico revela que sua identidade foi construída no sentido de desconstruir o modelo ideal que a sociedade conservadora e os grupos marcados pelo tradicionalismo propunham ao sexo feminino. Essa prática não exclui o fato de que, assim como os grupos elitistas e de direita, os que se pretendem de esquerda também realizam práticas de caráter tradicional. E, não raro, percebemos que muitos discursos de origem progressista podem mascarar a reduplicação da inferioridade feminina.

No entanto, primeiramente, é conveniente retomar a condição feminina subjugada aos contratos sociais, como é o caso do matrimônio e a obediência ao sistema patriarcal que, conforme Reisner (1998) assegura, são projeções de um desejo de domínio masculino:

A ausência da mulher como sujeito na história corresponde à presença exuberante dela como imagem mítica. A história da literatura traz imagens contraditórias como as da Nossa Senhora, da mulher idealizada, da bruxa, da jovem inocente, da sedutora, da mãe dedicada ou da femme fatale. A diversidade das imagens estereotípicas, porém, se junta numa estrutura dualista: elas dividem o feminino numa forma idealizada e demoníaca. A mulher sendo o eterno feminino sublimado ou a destruidora, lírio ou rosa, santa ou prostituta, anjo ou demônio, mas sempre identificada com a natureza. (REISNER, 1998, p.1).

Ao contrário do conceito extremista de mulher identificada com a natureza, a protagonista Helena descaracteriza o modelo conservador dessa mulher presa às amarras do preconceito – modelo este que impede o sexo feminino de ocupar a posição de herói em uma narrativa. Primeiro, porque suas relações amorosas parecem fazer questão de contribuir para isso, ou seja, tudo legisla contra seu casamento com Alberto e, para completar, o homem que Lena realmente ama, Alonso, é apaixonado por outra mulher, simbolizando um “triângulo” amoroso. Segundo, a referência paterna permaneceu por pouco tempo em sua vida, talvez apenas durante a infância, pois seu pai mantinha relacionamento com outra mulher e, além disso, já possuía outra família. A

imagem do pai, aos poucos, foi desaparecendo de sua memória, dando lugar à imagem do avô, o que a prende ao seu passado distante. Por isso, Helena tenta organizar seu presente a partir da problematização de seu passado, como se necessitasse resolver algo, mesmo que, para isso, fosse necessário recuperar e destruir suas memórias. Trata-se, portanto, de uma personagem ambígua cujo caráter oscila entre a resistência e a insegurança.

O projeto metaficcional desenvolvido por Ana Maria Machado possui relações diretas com alguns pressupostos da Crítica Feminista, pois, além de oferecer uma nova leitura das “verdades” históricas da Ditadura no Brasil, resgata a função social da mulher como sujeito de uma realidade “escondida” pela História. Na figura de Helena, a autora projeta o perfil de uma mulher ideologicamente emancipada, mas que perde muito de sua força no momento em que explode a repressão no país. Helena Maria é uma mulher que, através de sua profissão, deseja lutar contra as imposições do sistema e dos discursos que imperam na sociedade de sua época. No entanto, apesar desse caráter emancipado, a mulher não consegue, pois é oprimida pelas restrições do plano militar:

Tinha sido muito difícil conviver durante tantos anos com as notas de proibição da censura policial que vinham, quase todo dia, cortar a palavra e o sentido da própria razão de ser jornalista. Lena lembrava desses anos, com um aperto no peito. O telefone tocava e lá vinha uma voz anônima, vagamente identificada como agente Fulano ou Beltrano, sem qualquer possibilidade de que se apurasse realmente quem era, ditava que ‘de ordem superior, fica terminantemente proibido aos veículos de comunicação social qualquer noticiário, referência, entrevista ou comentário sobre o assunto x’. Para quem trabalhava em rádio ou televisão, então, as coisas eram muito piores. (MACHADO, 1988, p.150).

Todavia, seu fluxo de consciência é o que enriquece a narrativa e foi nesse sentido que Ana Maria Machado explorou a personagem, figurando nela a profissão de jornalista e escritora. A partir do ofício de escrever, Helena Maria poderia, então, expressar tudo aquilo que sentia, sua visão sobre o processo da repressão e da violência contra civis. Antes de exilar-se na Europa, a jovem trabalhava na redação de um jornal. Realizava entrevistas e escrevia artigos sobre cultura, sempre deixando sua marca crítica contra o discurso masculino.



Em função da preocupação com a história humana, muito bem marcado em Helena, o registro da história por ela vivida seria uma das maiores contribuições que a mulher poderia legar a seus posteriores. No entanto, por medo da repressão, Lena relutava. Foi a partir disso que Honório, um companheiro da juventude, a incentivou:

– Escute, Lena. O que eu estou dizendo é que alguém tem que contar essa trajetória. E você pode fazer isso bem. Se não quiser apresentar como testemunho, ou depoimento, muito bem, não apresente. Mas não vai se livrar de nada. Vai dar no mesmo (...) você diz que é ficção e vai ficar todo mundo querendo descobrir a quem se referem os fatos, quem é o equivalente real de cada personagem. No fim, ainda vão te acusar de autobiográfica, confessional, sei lá, esses pecados de romancistas. Ainda acho melhor você partir para ser jornalisticamente objetiva e contar o que você viu e viveu (...) Conta o teu lado, Lena. Isso que você está chamando de visão da periferia. Em que medida uma ação que você escolheu afetou a sua vida. (MACHADO, 1988, p.33-34).

Lena entendia que deveria contar a história de sua época sob a ótica periférica, ou seja, o outro lado da repressão. Mas entendia também que talvez a “sua” história não tivesse importância, que fosse censurada ou mesmo presa por isso.

Entretanto, mesmo cercada por essa dúvida, a personagem de Helena praticou por algumas vezes a escrita dessa história. Começava, lia, apagava. Uma história que representasse uma parcela dos brasileiros exilados, fugitivos e escondidos da repressão. E, no repente de suas dúvidas, ocorreu-lhe que deveria ser em forma de ficção.

Talvez já fosse tempo de aproveitar para tentar mergulhar nesse material de novo. Tinha posto as pastas e envelopes dentro da mala antes de vir, numa centelha de esperança. Bem que podia agora se dispor a fazer uma experiência, retomar um pouco. Nada complicado. Não precisava pegar as cartas, depoimentos, recortes de jornal, nada que ainda estivesse exigindo muita decantação. Mas podia, por exemplo, reler algum trecho já em forma teatral. (MACHADO, 1988, p.117).

O texto escrito por Helena, tal como está apresentado no romance, já possuía um cenário e dois casais de personagens. A idéia expressada nos diálogos desses quatro personagens está fundamentada no passado da própria Helena, já que seu objetivo era, de fato, registrar sua experiência e visão do



fato político que marcou o final do século XX, através da ficção. A protagonista de uma obra, que se serve de sua história para escrever uma “nova estória”, fundou em *Tropical Sol da Liberdade* o fenômeno da intradiscursividade, ou seja, a presença de um texto ficcional “secundário”, no interior de outro texto ficcional “primário”.

No presente modelo de metaficção historiográfica, o movimento de deslocamento do tempo psicológico da personagem, ou seja, a reflexão sobre seu presente e seu passado determina também um modelo de representação da mulher na literatura. Helena Maria simboliza um sujeito reflexivo, introspectivo, atento às transformações sociais e preocupada com a marcha da sociedade.

Talvez fosse mesmo inevitável. O ritmo brasileiro de fazer História é mesmo muito lento, cheio de avanços e recuos, pensava Lena. Mas, cada vez mais, ela se surpreendia meio impaciente com essas demoras e contratempos. A transição para a democracia demorava tanto, sem chegar a se completar, já ia quase ficando mais longa do que a própria ditadura. E por mais que a mulher entendesse que o tempo histórico é outro, para o tempo de sua vida esses anos eram demais, era algo que estava sendo roubado dela sem possibilidade de devolução. (MACHADO, 1988, p.155).

Compreender as frustrações de Helena pode ser também a descoberta de uma história em que parte das mulheres que viveram o período pós-ditatorial se caracterizam pelas reflexões sociais. Embora seja uma mulher declaradamente “sofredora”, Lena busca forças para resistir ao modelo capitalista da sociedade brasileira, mesmo que fosse indiretamente, sem publicar seus textos ou expor publicamente sua opinião.

Helena Maria é o retrato da mulher moderna que passa pelas transições entre a emancipação e a dupla repressão: masculina e militar. A mulher marcada pelo fim do século XX carrega em seu nome uma força maternal: Maria, mãe e santificada, escolhida para gerar “o perdão” para os homens. Tal simbologia se une ao seu comportamento introspectivo. Uma mulher modernizada, porém, ancorada em seu passado. Por isso, seu caráter revela a multiplicidade.

A narrativa sobre Helena Maria segue a partir das lembranças da mulher que oscila entre seu passado e presente. Pode-se dizer também que é a partir das recordações dela que a metaficção historiográfica se desenvolve. As amizades perdidas, os conselhos, os momentos de tristeza, enfim, todo

percurso pelo qual a protagonista passou durante o Golpe Militar retrata uma versão alternativa da história. Retrata, pela visão de uma mulher, o abuso de poder dos militares e as marcas psicológicas que a repressão causou na civilização.

Predominantemente, a argumentação do romance foi construída próxima a de um diário, seguindo o modelo dos romances psicológicos, como, por exemplo, as confissões de Marguerite Duras, em *O Amante* (1985). Não há um conflito dramático ou suspense, tampouco um desfecho à moda dos romances realistas. Ao contrário, o ritmo de continuidade está presente em *Tropical Sol da Liberdade*, de começo a fim, permitindo ao leitor a liberdade de conclusão.

### 3 Entre a possibilidade e a conclusão

A interpretação de um texto literário como *Tropical Sol da Liberdade*, que se mostra muito próximo das características de uma metaficção historiográfica, pressupõe a concepção de que a literatura constitui um ato social simbólico, uma atividade humana operada pelos mecanismos da linguagem que são capazes de promover a transformação social e moral dos indivíduos em relação a si e ao meio onde vivem, pois, o texto problematiza seu objeto. Neste sentido, Jameson (1992) afirma que este modo de recepcionar o texto literário prevê a interpretação política como horizonte de toda leitura e toda interpretação, em detrimento de uma concepção idealista da História da Literatura. Para Jameson, “apenas uma genuína filosofia da história é capaz de respeitar a especificidade e a diferença radical do passado cultural, revelando a solidariedade de suas polêmicas e paixões, de suas formas, estruturas, experiências e lutas para com as do presente” (1992, p.16). Ou seja, ao contrário de uma análise “historicista-cristã” ou a interpretação por meio de explicações da burguesia heróica sobre progresso e nacionalismo, a leitura do texto literário deve partir do princípio político, considerando que tanto a produção quanto a interpretação da obra são realizadas por seres humanos, historicamente situados.

A História e a Literatura, a partir da metaficção historiográfica, unem-se em função de uma causa: as produções escritas, ficcionais ou não, levam os leitores à auto-reflexão, ao questionamento das “verdades absolutas”, pois ambas são operadas a partir dos mecanismos que a linguagem oferece. Por

esse raciocínio, e tendo em vista a elasticidade da expressão metaficcção historiográfica, entende-se que essa leitura do romance de Ana Maria Machado constitui uma possibilidade ao redor do tema, um exame da narrativa que apresenta uma versão para o acontecimento político do final do século XX, ou seja, as cicatrizes que provocaram a Ditadura Militar.

A figura materializada em Helena Maria ao mesmo tempo em que entusiasma, frustra, pois ela representa a mulher ideologicamente emancipada, politicamente articulada e, também, cúmplice na luta por uma sociedade mais justa, que, em função das proporções de um governo de direita e opressor, teve seus projetos interrompidos pelo trauma da Ditadura. Os últimos capítulos do romance já demonstram essa fragilidade emergida em Helena, quando pensa em voltar para sua casa e desistir de lutar contra seus problemas:

Deitou na areia e fechou os olhos. Sentia um cansaço que ocupava tudo. Como no poema de Pessoa. Um supremíssimo cansaço, íssimo, íssimo, íssimo, cansaço... Vontade de nunca mais abrir os olhos e se deixar levar de uma vez. Parar de lutar contra essa força que driblaria toda sua vida, dia a dia, mas que era muito mais forte, mais insistente, mais paciente do que ela. E não valia mais a pena continuar enfrentando. Para quê? Não ia mesmo escrever mais a sua peça, compreendia agora muito bem. Não ia ter o filho que desejara tanto, vida nova criada no ventre compartilhado, Alonso e ela marcando o mundo com suas células fundidas a mudar todo o curso do tempo futuro. Nem mesmo ia poder continuar em sua vidinha de antes, escrevendo num jornal as palavras que queria, andando, dançando, viajando, indo à praia como qualquer bípede equilibrado e pensante. (MACHADO, 1988, p.308).

O romance de Ana Maria Machado é magnífico em suas citações e referências, como é o caso do verso de Fernando Pessoa, no trecho acima, como também acontece quando são mencionados Shakespeare, Monteiro Lobato, Matisse, Velásquez, Chopin, Hanon, Czerny, além de Che Guevara e Gandhi. Com efeito, o movimento estético dessa narrativa proporciona uma leitura prazerosa, porém densa, propícia à atenção redobrada para as introspecções da protagonista e aos deslocamentos do tempo psicológico da personagem.

O fluxo de consciência, ou seja, a análise mental e o monólogo interior construídos a partir da personagem constituem o fio condutor de *Tropical Sol da Liberdade*. Além de exigir uma leitura cuidadosa, a narrativa pressupõe noções da história das décadas de 60 e 70 e, ainda, promove a reflexão sobre a mesma. Por isso, à luz da metaficcção historiográfica, o romance de Ana Maria

Machado produz um efeito adverso com relação à história, produz o efeito da dúvida sobre os ideais burgueses e condiciona a leitura a uma alternativa, um passado sócio-cultural que possui muito a revelar.

### Referências

- JAMESON, F. *O Inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, p.9-104.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACHADO, A. M. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- REISNER, G. *A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea*. Revista Mulheres e Literatura. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <[http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista\\_mulheres/revistamulheres\\_vol3.php?id=7](http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol3.php?id=7)>. Acesso em 7 ago. 2006.
- RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- SILVA, M. C. *Questões do pós-modernismo em Portugal: metaficção historiográfica*. I Conali – Congresso Nacional de Linguagens e Interação. Maringá, 2006.
- WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José. L. De Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, p.17-56, 1995

Recebido para publicação em 5 de agosto de 2008.

Aceito para publicação em 11 de dezembro de 2008.

## Ó DIABO PEDE PERDÃO: A REDENÇÃO DO DIABO POR SARAMAGO

Salma Ferraz\*

---

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar a trajetória do Diabo/Pastor na obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

**Palavras-Chave:** Literatura Portuguesa. Teologia. Ficção. Diabo. José Saramago.

**Abstract:** This article aims to examine the trajectory of the Devil/Priest in the novel *The Gospel According to Jesus Christ*, by José Saramago.

**Keywords:** Portuguese literature. Theology. Devil. Fiction. José Saramago.

---

### 1 O Diabo: *a dor de Deus* na Literatura

*O Diabo é a figura mais dramática da História da Alma.* Assim, Eça de Queirós começa o conto *O Senhor Diabo*. Baudelaire, em um poema em prosa, afirma que a maior astúcia do Diabo é persuadir-nos de que ele não existe: *La plus belle ruse du Diable est de nous persuader qu'il n'existe pas*. Além de Eça e Baudelaire, muitos escritores consagrados já elegeram o chamado *Anjo de luz* para personagem de suas páginas, já que sua trajetória, sua antidissidência, mostra-se mais que pertinente para a ficção.

Entre as mais conhecidas obras e autores citamos: *A Divina Comédia*, de Dante Alighiere; *O Paraíso Perdido*, de John Milton; *Casamento do céu e do inferno*, de William Blake; *Fausto*, de Goethe, que a transformou na versão mais conhecida do mito e tornou o pacto com o Diabo uma temática universal; **Baudelaire, que, por meio de seus poemas malditos nas *Litanias de***

---

\* Professora de Língua e Literaturas Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina; doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), dirige o grupo de pesquisa denominado *Teopoética – Os Estudos Comparados entre Teologia e Literatura*. Suas últimas publicações intitulam-se *As Faces de Deus na obra de um Ateu – José Saramago* (Ed. da FURB – Blumenau, e Ed. da UFJJ – Juiz de Fora, 2003) e *No princípio era Deus e ele se fez poesia* (EDUFAC, 2008).

*Satanás*<sup>1</sup>, **invoca a piedade deste. Também Shakespeare, Thomas Mann e Paul Valéry se ocuparam do anjo caído.**

**Na Literatura Portuguesa, além de Eça, Fernando Pessoa cria o conto enigmático *A Hora do Diabo*.<sup>2</sup> No Brasil, citamos<sup>3</sup>: Álvares de Azevedo, com *Mácaro*; Machado de Assis, com *A Igreja do Diabo e O Anjo Rafael*; Guimarães Rosa, com *Grande Sertão: Veredas*, por meio de Riobaldo, nosso Fausto sertanejo, que afirma que “Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele.” (ROSA, 1988, p.32). Eis algumas das máscaras que o Diabo assume na Literatura.<sup>4</sup> Se a Teodicéia já foi proposta por Leibniz, estes escritores, cada um a sua maneira, ajudaram a narrar a epopéia de Lúcifer, ou a antiépica de Lúcifer, ou ainda aquilo que denominamos antiodisséia de Lúcifer, sua Satanicéia.**

Segundo Giovanni Papini, em sua obra *O Diabo* (1954), São Tomás elaborou sua *Summa Teologica*, mas ninguém ousou construir uma *Summa Diabológica*. Na realidade, o próprio Papini elaborou a primeira *Summa Diabológica* da modernidade, da qual analisaremos alguns aspectos.

Nessa surpreendente obra, Papini afirma que os teólogos (por vergonha da obsessão temática) e os filósofos (por terem mais o que fazer) desertaram do assunto *diabo* e o posto desertado foi assumido pelos poetas que “[...] há séculos são atraídos pela terrível imagem do grande adversário, pela sua grandeza tétrica e sua tristeza atroz.” (PAPINI, 1954, p.14). *O Anjo Fulminante*, na definição precisa do crítico, inspirou poemas, tragédias, odes, romances, pactos, faustos e muitos filmes.

Karl Max dizia que vivemos num mundo que cria deuses. Podemos acrescentar que vivemos no mundo que cria diabos, muitos. Não existe um Diabo, um Satanás, um Lúcifer. Cada época, cada povo, cada mentalidade constrói o Diabo que merece, a sua imagem e semelhança, concede a ele a

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As litânias de satanás*. Disponível em: <[http://www.arnaldogodoy.com.br/html\\_cores/hps/poeta\\_baudelaire.htm](http://www.arnaldogodoy.com.br/html_cores/hps/poeta_baudelaire.htm)>. Acesso em: 14 maio 2008.

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

<sup>3</sup> Consulte as referências bibliográficas dos livros a seguir na bibliografia geral do presente artigo.

<sup>4</sup> Também existem várias antologias de contos sobre o diabo, da qual citamos o livro *O diabo existe?* (MAGALHÃES JR, 1973), com um rico acervo de escritores que escreveram sobre o diabo, como: *O arquiniímigo Belfegor*, de Machiavel; *O diabo coxo*, de Luiz Vélez de Guevara; *O recibo do diabo*, de Walter Scott; *Os três cabelos de ouro do diabo*, dos Irmãos Grimm; *O moinho do diabo*, de Andersen; *O diabo no campanário*, de Edgar Allan Poe etc.

máscara mais propícia para aquele momento. Cabe lembrar que o Demônio é uma criação cristã. Os chamados espíritos maus, na civilização judaica, grega e romana são entes vagos, múltiplos, contraditórios. Foi a Igreja Católica quem consagrou o ente do mal, tenebroso, inimigo de Cristo, da Igreja, às vezes com rabos, cornos e cheirando a enxofre, metido sempre em luta cósmica contra o Filho de Deus e a tentar eternamente o homem. É Messadié que, em sua *História geral do Diabo*, afirma que “Deus é assim, no *Antigo Testamento*, simultaneamente o Bem e o Mal” (MESSADIÉ, 2001, p.303). Ou seja, o Diabo está ausente do *Antigo Testamento*.

Não temos tempo nem espaço para discutir a longa trajetória de Lúcifer na Teologia, mas destacamos a afirmação do exegeta jesuíta J. M. Martins Terra, em sua obra *Existe o Diabo? Respondem os Teólogos*:

**A existência do Diabo nunca foi negada por nenhum Papa, nenhum Concílio, nem nunca foi posta em dúvida por nenhum heresiarca.** Sem dúvida alguma é uma verdade de *Fide Divina et Catholica* pelo Magistério Ordinário da Igreja. **Logo é um dogma de fé.** (MARTINS TERRA, 1975, p. 277-278, negrito nosso).<sup>5</sup>

A crença na existência do Diabo é, portanto, um dogma de fé. Se uma pessoa não acredita em Deus, ela é atéia, mas se não acredita no Diabo é igualmente atéia. Tanto os sem-Deus como os sem-Diabo são ateus. Cabe aqui algumas perguntas milenarmente inquietantes, para as quais a Teologia não acha as respostas adequadas: Como surgiu o mal? Se Lúcifer era perfeito, poderia ter pecado? Se pecou, então ele não era perfeito? Como falar em *anjo caído*, em *anjo mal*, em *anjo maldito*? Se caiu era imperfeito e Deus, então, falhou no seu projeto de criação? Se é anjo, não pode ser mal? A serpente era uma enviada de Lúcifer ou o próprio Lúcifer? Por que Deus não destruiu imediatamente o Anjo Rebelde e seus seguidores, extirpando o mal para sempre, desde o princípio? Qual foi o pecado de Lúcifer? Por que o Diabo está ausente no *Antigo Testamento*? Por que o Mal, tanto quanto o bem no *Antigo Testamento*, procede de Deus? Por que, no *Livro de Jó*, Satanás aparece como um dos seus filhos, entrando tranqüilamente nos céus? Por que Deus se permite disputar com o Diabo um grande *Big Brother* em cima do miserável, fiel e *demasiadamente humano* Jó? Por que Deus tenta Satanás no episódio de Jó, se sabia, já que é onisciente, que Satanás partiria para o ataque? Por

<sup>5</sup>Todos os negritos presentes neste artigo são de autoria da articulista, desta forma não referiremos mais essa informação entre parênteses nas citações a seguir.



que o Diabo e Jesus têm íntimas relações no *Novo Testamento*? Por que é justamente o Diabo o primeiro a reconhecer o mistério de Jesus como Filho de Deus, antes mesmo dos discípulos e do próprio Jesus? Se o Diabo tentou Judas, este era inocente? São tantas as perguntas e tantos os porquês quando se trata da assustadora trajetória de Lúcifer, que a resposta na maioria das perguntas acima é o silêncio.

Cousté, na obra *Biografia do Diabo* (1996), faz uma revisão da atuação de Lúcifer no *Novo Testamento*, baseado nos relatos evangélicos, e afirma:

**Menos um inimigo que um colaborador**, o Diabo evangélico desempenha à perfeição o papel que lhe foi destinado no drama do universo, **secundando inclusive a tarefa do demiurgo redentor**. Entra no corpo de Judas para levá-lo à traição que era o que Jesus necessitava para consumir sua obra e ter acesso à Paixão. As misteriosas palavras de Lucas (4:13), ao final do seu relato sobre as tentações, quando afirma que o Diabo – três vezes repudiado – ‘se retirou pelo tempo determinado’, sugerem uma continuação, um ou mais atos penderes de realização no projeto teogônico. (COUSTÉ, 1996, p.177).

Para Cousté, o Diabo é um demiurgo coadjutor do plano da redenção, necessário à paixão de Jesus e ao projeto teogônico, e estas idéias ele retirou não da ficção, mas dos relatos evangélicos. Para o crítico, *o Diabo é a dor de Deus, a mais alta potência da criação e tem nostalgia do céu*. (COUSTÉ, 1996, p.22). Papini segue a mesma linha de raciocínio e acrescenta que Jesus foi muito mais cristão com Satã que todos os teólogos e Pais da Igreja.

O Diabo é um dos personagens que, devido ao papel desempenhado nos *Evangelhos*, tem merecido o maior número de adjetivos do milênio. Relacionemos os mais interessantes: O *Semi-hazad*, *Azazel*, *Belial*, *Asmodeu* (hebreus); o *Eblis* (muçulmano); *The Old Man* (Escócia); o *Macaco de Deus* (Idade Média); o *Maligno*, o *Inimigo*, o *Tentador*, o *Maldito*, o *Pai da Mentira*, o *Príncipe das Trevas*; adjetivos usados em quase todas as línguas; o *Cão*, o *Arrenegado*, o *Beijudo*, o *Azucrim*, o *Tinhoso*, o *Porco*, o *Sujo*, o *Tiçã*, o *Coxo*, o *Anhangá*, o *Rabudo*, como é chamado no Brasil, ou ainda, segundo a linguagem rosiana, “o que não é mas finge ser”. E, afinal, como era *identificado* o Diabo durante a Idade Média? Conforme Manso e Luna:

Na Idade Média, o Diabo tinha formas tão espetaculares quanto aterroizantes. Os olhos ora se encontravam na ponta das asas, ora na barriga. A língua era comprida como a de um réptil. O cheiro insuportável de

O diabo pede perdão: a redenção do diabo por Saramago

enxofre anunciava a presença de Lúcifer, Satanás, Belzebu, Macaco de Deus ou outra qualquer das centenas de denominações do Demônio. (MANSO; LUNA, 1999).

### 1.1 Um Lúcifer Filósofo

Interessa-nos, neste artigo, a reapropriação que Saramago faz de Lúcifer, Satanás, o Diabo, e a forma como o redime, transformando-o no grande Salvador do Salvador, novamente Anjo de Luz. Esse ser, nomeado por adjetivos tão pejorativos, já há muito tempo contava com a admiração e o respeito de Saramago, que lhe concede dimensões bem mais humanas, como pode ser observado em outras obras, como em *Memorial do Convento* (1983).

No *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1992), ele é o protagonista e está presente nos momentos mais cruciais da narrativa, passando de anti-herói para herói. Isso, de certo forma, faz-nos recordar o satanismo no sentido atribuído por Milton que, em seu grande poema *O Paraíso Perdido*, reserva a Satanás o papel de protagonista, transformando a rebelião do Anjo Caído em um tema glorioso, privilegiando o pecado e a revolta, deixando a Adão, praticamente, um papel secundário. Teria chegado, finalmente, *a hora e a vez de Lúcifer? Nomodiabopadrosfilhospritossantamêin!*

A simpatia de Saramago pelo Diabo é um sentimento não muito herético, pois está ancorado em verdades presentes na própria Bíblia. É Pompeu de Toledo quem constata, após analisar os *Evangelhos*, que há um número excessivo de encontros e diálogos entre Jesus e Satanás. Neles há uma convivência até certo ponto tranqüila entre os dois, ocorrendo uma certa maleabilidade no entrechoque de posturas. Segundo o autor, nos evangelhos bíblicos:

Jesus suporta pacientemente as investidas do inimigo, não desdenha sua companhia, não o intima a desaparecer, aceita inclusive ser transportado por ele até os telhados do templo: tem por assim dizer, **uma relação dialética com o rival, na qual este também se mostra à altura do tratamento, sem ofuscar-se em nenhum momento.** (TOLEDO, 1996, p.70-81).

Cousté ainda acrescenta que este encontro é “anedótico e arquetípico, como qualquer outra lenda medieval ou a especulativa saga do ciclo fáustico” (COUSTÉ, 1996, p.165), e também aponta para o fato de que, se existe certa

relevância histórica para o Diabo, isto se deve ao fato de que “nenhuma outra religião concedeu uma intimidade tão inquietante em relação ao seu protagonista como a que teve com Jesus” (Idem, p.176). Ou seja, há uma fraternidade preconcebida entre os dois demiurgos.

Antes de entrarmos na análise dos diálogos tensos que ocorrem na chamada cena da barca, nos quais observaremos como o narrador simpatiza com o Diabo e com Jesus, e como rejeita Deus, citaremos alguns detalhes que auxiliarão o entendimento deste episódio, por demais importante, e no qual se situa o clímax do romance.

Muito antes da narração dos momentos cruciais da barca, já notamos uma certa predileção especial do narrador pelo Diabo e como aquele se esforça para delinear, claramente, um novo perfil para essa personagem. Todas as aparições no texto são descritas como a aparição de um anjo: alto, grande, com as roupas resplandecentes. Suas palavras são palavras da verdade, carregadas de sabedoria, poeticidade e filosofia, sempre à procura da verdade: “Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães [...]” (ESJC, p.33).<sup>6</sup> As três primeiras características do Diabo são: tem a aparência de Lúcifer, é sábio e é filósofo.

O Pastor, apodo pelo qual o Diabo é sempre identificado no romance, maneja com preciosidade o diálogo, provoca a palavra e leva seu interlocutor ao desespero. O autor implícito utiliza sua fala para revelar também sua aversão a Deus:

Sim, se existe Deus terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para a ovelha, um para o que morre e outro para o que mata, um deus para o condenado, um deus para o carrasco(...). **Deus não vive, é**, Nessas diferenças não sou entendido, mas o que te posso dizer é que não gostaria de me ver na pele de um deus que ao mesmo tempo guia a mão do punhal assassino e oferece a garganta que vai ser cortada(...). **Não tenho deus**, sou como uma das minhas ovelhas, Ao menos dão filhos para os altares do Senhor, E eu digo-te que como lobos uivariam essas mães se o soubessem... (ESJC, p. 233).

---

<sup>6</sup> A partir daqui utilizaremos no presente estudo a sigla *ESJC* para nos referirmos bibliograficamente ao livro: SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 5ª reimpressão. Companhia das Letras: São Paulo, 1992.

Eis aqui a excepcional liberdade de invenção temática e filosófica do Pastor que vence Jesus nesta discussão, mostrando e questionando o caráter de Deus e o absurdo do sacrifício de ovelhas. O quarto atributo do Diabo é o domínio absoluto da palavra.

O narrador concede ao Diabo uma estranha sabedoria que se opõe, brutalmente, ao humor grotesco, atribuído classicamente ao Diabo, e que remonta ao folclore medieval.<sup>7</sup> Se, no cristianismo, “Satanás desempenha um papel tão importante quanto o Messias” (NOGUEIRA, 1986, p.18), neste (des) evangelho o Pastor/Diabo é muito mais importante que aquele. Ao Diabo caberá o papel de legítimo salvador da raça humana e do próprio Jesus, ou seja, ele é o único herói deste romance. É o Diabo quem, durante quatro anos, ensinará as verdades necessárias à iniciação do *Filho do Homem*. Um dos principais testes para essa iniciação era o não sacrifício de ovelhas, teste esse no qual Jesus foi reprovado. O quinto atributo está posto: uma espécie de Merlim do deserto, pai espiritual e iniciador de Jesus.

Em uma das falas do Pastor, o narrador dá uma pista muito importante ao leitor:

Os escravos vivem para servir-nos, talvez devêssemos abri-los para sabermos se levam escravos dentro, e depois abrir um rei para ver se tem outro rei na barriga, e olha que se o **encontrássemos o Diabo, e ele deixasse que o abríssimos, talvez tivéssemos a surpresa de ver saltar Deus lá de dentro.** (ESJC, p.241-242).

O leitor deve estar atento a essas indicações, pois tudo leva a crer que se trata de cara e coroa de uma mesma moeda, já que *nunca se viu uma amizade igual àquela...* Essa questão da ligação íntima entre os dois torna-se evidente em outro diálogo:

Disse Tiago, Messias ou filho de Deus, o que eu não compreendo é como soube o Diabo, se o Senhor nem a ti declarou. Disse João, pensativo, **Que coisas que nós não sabemos haveria entre o Diabo e Deus.** (ESJC, p.359).

Na revisão carnalizada que o autor faz do texto bíblico, há uma subversão ideológica do texto parodiado. O leitor é levado a antipatizar com

---

<sup>7</sup> Sobre as diversas faces e máscaras do Diabo, consultar *O Diabo - A Máscara sem rosto* (LINK, 1998).

o Deus sanguinário e cruel do *Antigo Testamento*, tendo em vista a exploração de pontos nunca antes questionados de sua biografia e caráter. Quando Deus começa a participar dos acontecimentos que são parodiados do *Novo Testamento*, o narrador é implacável, em seus comentários irônicos e depreciativos: “Deus não perdoa os pecados que manda cometer” (ESJC, p.161). Para o autor, Deus é mal tanto no *Antigo* como no *Novo Testamento*. Assim sendo, temos o retrato de uma personagem caprichosa e maquiavélica.

A antipatia do narrador, e agora provavelmente também a do leitor, evidencia-se fortemente no episódio em que Deus obriga Jesus a sacrificar a ovelha antes negada. Após essa prova tão cruel, Jesus fica estarecido, a ovelha morre em silêncio e o narrador nos informa qual foi a reação de Deus: “[...] apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação.” (ESJC, p.264). Na narração do sacrifício da ovelha, a carnavalização da personagem Deus é clara, pois é ele quem tenta Jesus no deserto e o derrota. De todos os personagens com as quais o narrador não simpatiza, Maria, José e Deus, o último é o que lhe causa maior aversão.

## 1.2 Demiurgos na Barca

O clímax do livro acontece na barca, onde estão Jesus, Deus e o Pastor, e é narrado em mais trinta páginas. O tenso diálogo entre os três ocorre durante quarenta dias, no tempo cronológico, tempo esse marcado pelos outros discípulos, pois na barca o sentido do tempo se perde, ou melhor, o tempo não existe, visto que “Deus é o próprio tempo” ou “para Deus o tempo é todo um.” (ESJC, p.49).

A descrição da aparência de Deus é digna de um deus do Olimpo, sem se esquecer, contudo, do toque “humano” da abastança: *como um judeu rico*. A tanta magnificência opõem-se as sandálias, levando-nos a pensar que se os seus pés não são de barro, o seu calçado é, ao menos, demasiado rústico. E é só nesse diálogo, no limiar, na *terceira margem* do mar, que a paternidade dupla de Jesus é confirmada: “Bem vês, eu tinha misturado a minha semente na semente de teu pai antes de seres concebido, era a maneira mais fácil, a que menos dava nas vistas [...]” (ESJC, p.366).

Por essa explicação, nesse (des)evangelho ficamos sabendo que, além de não ter sido concebido por uma virgem, esse Jesus é um personagem híbrido,

um semideus por excelência, e isso explica o seu destino fatalista. Sua origem, portanto, remete ao mito pagão de filho de um deus e de uma mãe humana<sup>8</sup>, reunindo em si “o alto” da divindade e o “baixo” da humanidade. E, sob esse particular, o personagem Jesus coloca-se, ele próprio, no limiar entre o divino e o humano, fato que engendra os seus profundos conflitos existenciais.

Nosso semideus híbrido tenta esclarecer os detalhes do seu destino trágico, pois já sabe que herdou de seu pai terrestre a culpa e que é responsável, de certa forma, pela morte dos inocentes de Belém. A condição de semideus híbrido é explicitada no texto. Deus continua irônico e Jesus questiona sobre sua dupla paternidade. A essa altura das especulações e revelações sobre o destino desse herói trágico, o Diabo/Pastor chega à barca e a sua descrição cinematográfica também se iguala ao deus grego Poseidon, O Senhor dos Mares:

As mãos agarraram-se à borda da barca enquanto a cabeça estava ainda mergulhada na água, e eram umas mãos largas e possantes, com unhas fortes, as mãos **de um corpo que como o de Deus**, devia ser alto, grande e velho. A barca oscilou com o impulso, a cabeça ascendeu da água, o tronco veio atrás escorrendo qual catarata, as pernas depois, **era o leviatã** surgindo das últimas profundidades, era, como se viu, passando todos estes anos, o **Pastor** [...] (ESJC, p.367).

A descrição é cromática, metafórica, e o narrador a faz tão ou mais grandiosa que a descrição destinada a Deus, e não se refere à personagem como Diabo, Satanás, Lúcifer, mas sim Pastor. É esse o nome pelo qual desde o início do romance o Diabo é identificado: aquele que conduz as ovelhas ao aprisco. Não estamos mais diante de um monstro repugnante, deformado, com chifres e cabeças, pernas e garras de uma ave de rapina, com uma segunda face no abdômen ou no traseiro, tal como nas iconografias e quadros medievais, mas diante da imagem de um Diabo luciferino que é descrito como semelhante a Deus. Há uma nova pista para o leitor, “as mãos de um corpo como o de Deus”. O narrador compara o Diabo a Deus, e o Diabo, ao entrar na barca, ocupará uma posição estratégica entre Deus e Jesus: é a posição de mediador e de intercessor; no cristianismo, ocupada pelo Espírito Santo. É como se uma nova

---

<sup>8</sup> Sobre este particular, Antônio Martins Gomes informa-nos que a figura de Cristo “continua a ser de alguém que se eleva acima da raça humana, mas que não chega à categoria de deus. **Jesus Cristo é, assim, visto como um herói que, numa perspectiva mítica, pode ser filho de um deus e de um ser humano, se coloca a um nível intermédio, tal como os heróis Ulisses, Hércules, Ajax ou Aquiles. Daí a importância do destino fatalista, condicionante da ação das personagens [...]**” (GOMES, 1992, p.13, negrito nosso).

trindade começasse a se delinear, talvez uma trindade dupla ou uma unidade dupla, ou ainda um monoteísmo com gêmeos siameses...

As relações perigosas entre os dois intensificam-se pelas constantes pistas fornecidas pelo narrador:

Jesus olhou para um, olhou para o 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... (ESJC, p.388).

O sexto e sétimo atributos do Diabo são fornecidos: igual a Deus (gêmeo), mediador e intercessor. Satanás aqui é descrito como gêmeo de Deus, confirmando nossa desconfiança de que os dois são faces diferentes da mesma moeda. O verdadeiro desvelamento da face divina aparece pela primeira vez no romance ESJC, justamente no momento em que é feita a comparação com o semblante do Diabo. Assim, começam a se acentuar as relações perigosas entre Deus e o Diabo. Jesus, ao tomar conhecimento de que Deus sabia que ele havia passado quatro anos em companhia do Diabo no deserto, diz: “Quer dizer, fui enganado por ambos, como sempre sucede aos homens [...]” (ESJC, p.368).

Deus responde a Jesus, dizendo que todos os homens são enganados pelos dois e complementa, esclarecendo as dúvidas de seu filho e do leitor, que tanto Jesus como os seres humanos não passam de objeto de disputa nas mãos dele e do Diabo: “Meu filho, não esqueças o que vou dizer, **tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo...**” (ESJC, p.369).

Deus reconhece que foi ele quem colocou a insatisfação no coração do homem, mas isso ele retirou do seu próprio coração, que andava insatisfeito, pois era Deus de um povo pequeno e insignificante, queria ampliar seus domínios na terra e, para isto, precisaria que Jesus morresse como vítima. Temos aqui a deturpação paródica do plano da salvação. Deus, insatisfeito com sua pouca influência na terra, resolve alargar seus domínios, sendo que jamais passou pela sua cabeça a expiação de seu único filho em favor da salvação da espécie humana. Jesus precisaria morrer para que o número de seguidores aumentasse e, dessa maneira, o ego divino fosse massageado. Para corroborar seus intentos despóticos, aos homens, tal como a Jesus, só restaria o papel de cobaia. Jesus, a quem só restaria uma glória incerta e futura, compreende as estreitas relações existentes entre Deus e o Diabo: “Percebo agora por que está



aqui o Diabo, se a tua autoridade vier a alargar-se a mais gente e mais países, também o poder dele sobre os homens se alargará, pois os teus limites são os limites dele.” (ESJC, p.371).

Em contraposição aos atos e atitudes de Deus, o oitavo atributo do Diabo é fornecido: tudo quanto interessa a Deus interessa ao Diabo, os limites de um são os limites do outro. O filho de José percebe que é uma cobaia e tenta buscar maiores esclarecimentos sobre o labirinto que terá de cruzar. Recebe como resposta a informação de que sua morte será infame, na cruz. Tudo é planejado maquinalmente, com riqueza de detalhes cruéis, por uma mente maquiavélica. Jesus, desesperado perante seu futuro trágico, suplica o rompimento do contrato. De nada adianta, como cobaia só resta aceitar o destino trágico que lhe aguarda.

O filho de José, supremo no manejo do diálogo, tenta, desesperadamente, sair do labirinto em que se encontra e sugere a Deus que faça ele mesmo esse papel, que conquiste as gentes e os países, ao que Deus responde, ironicamente, que não pode se dar ao ridículo de sair por aí, pregando em praça pública que ele é o deus verdadeiro e não os outros deuses pagãos. A posição de cobaia dos seres humanos é explicitada, novamente, por Deus, ao informar que *“o homem é pau para toda a colher [...] é a melhor coisa que podia ter sucedido aos deuses”*. Deus é irônico, insiste em explicitar, em tom sarcástico, o destino de Jesus e da raça humana: cobaias.

A dessacralização da figura divina é absoluta, pois Deus merece uma relação enorme de adjetivos: tirano, sarcástico, cruel, soberbo, irônico, maquiavélico, perverso. Não pensa em expiação, em redenção para o ser humano, apenas, como um bom déspota e tirano, em poder e glória para si, mesmo que isso custe a vida de milhões de pessoas. Jesus, em angústia, começa a remar e se apossa, temporariamente, da ironia divina: “[...] sim senhores, levo-os até à borda para que todos possam, finalmente, ver Deus e o Diabo em figura própria, **o bem que se entendem, o parecidos que são [...]**” (ESJC, p.372).

O diálogo recomeça mais tenso e dramático. Jesus, a cobaia inexorável, tenta de todas as maneiras livrar-se da carga que lhe está sendo imposta, diz que não fará milagres, ao que Deus responde que não adianta Jesus debater-se como um cordeiro que não quer ser sacrificado.

Deus continua seu discurso, dizendo que só a visão de um filho de Deus, na cruz, sensibilizaria as opiniões, que Jesus lhes deveria contar histórias,

parábolas, nem que precisasse *torcer um bocadinho a lei*. Deus situa-se acima da lei mosaica, permite que ela seja subvertida quando é interessante para os seus propósitos malignos. Jesus exige saber o que vai acontecer após a sua morte, já que será obrigado a aceitar o seu destino de cobaia. O Pastor enxerga algumas sombras no tempo que há de vir, mas não se atreve a pronunciar palavra alguma. Deus se sente encurralado, numa armadilha, criada por suas próprias palavras, e continua tentando não responder a Jesus, utilizando-se de evasivas: *Começaste a morrer desde que nasceste*.

A hora é tão trágica que Deus adquire um repentino respeito pela figura de Jesus, pois se sente pressionado por ele e não tem como fugir mais às suas inquietadoras perguntas. Assim, Deus humaniza-se e consente em responder-lhe, tentando amenizar suas colocações, falando do surgimento de uma igreja e que os homens teriam uma esperança futura. Jesus percebe o estratagema, irrita-se e informa que quer saber como viverão os homens depois dele.

A agonia é tão intensa que Jesus, em desespero, praticamente grita com Deus, no afã de saber o que ocorrerá aos homens após seu sacrifício. Torna-se mais que, em toda a sua vida, um perseguidor da sua verdade e a da dos seres humanos. No limiar da barca, no deserto<sup>9</sup>, feito um animal acuado entre Deus e o Diabo, ele busca desesperadamente o propósito da sua vida e da dos homens.

Deus pretende ser dono de uma verdade única, monológica, oficial e ditatorial, à qual Jesus se opõe, não concordando e questionando-a. Dessa forma, ele é forçado a ouvir o ponto de vista de Jesus, que se contrapõe ao seu, gerando, por meio das réplicas, das tréplicas, uma grande polêmica, e instaurando o dialogismo no texto:

Podem os deuses mentir, Eles podem, E tu és, de todos, o único e verdadeiro, Único e verdadeiro, sim, E, sendo verdadeiro e único, nem assim podes evitar que os homens morram por ti, eles que deviam ter nascido para viver para ti, na terra, quero dizer, não no céu, onde não terás, para lhes dar, nenhuma das alegrias da vida. (ESJC, p.380).

---

<sup>9</sup>O termo “deserto” aqui não é utilizado no sentido metafórico, pois segundo o próprio narrador de *ESJC* “[...] o deserto não é aquilo que vulgarmente se pensa, deserto é tudo quanto esteja ausente dos homens [...]” (*ESJC*, p.79). Segundo Roberto Pompeu de Toledo “a palavra não deve ser tomada em sua acepção geográfica, de extensão de terra arenosa e árida, mas apenas de lugar não habitado”. (1991, p.96).

O diabo pede perdão: a redenção do diabo por Saramago

A essa altura, Jesus perde a paciência e exige:

De que me digas quanto de morte e de sofrimento vai custar a tua vitória sobre os outros deuses, com quanto de sofrimento e de morte se pagarão as lutas que, em teu nome e no meu, os homens que em nós vão crer travarão uns contra os outros [...] (ESJC, p.380).

Pela maneira como o filho de José conduz as perguntas, percebemos que ele se conformou com seu destino. Sua preocupação agora se volta para o futuro dos seres humanos. Deus não tem saída, mas tenta, pela última vez, evitar o relato do seu estranho desejo de matar. Jesus insiste e quer saber tudo.

#### 1.4 Dicionário de mortes – Jesus: O exterminador do Futuro

A partir da página 381 do ESJC somos jogados diante de uma das mais horrendas descrições das inúmeras e sangrentas maneiras de se morrer de toda a literatura portuguesa e, por que não dizer, universal, nos reportando a inúmeros filmes de terror consagrados pelo cinema. Utilizando uma narração por posteridade ou narração ulterior, o leitor é colocado diante de um parágrafo ininterrupto, de cento e quarenta linhas, começando pela letra A e terminando na letra W, nos quais são descritos os diversos e inúmeros tipos de morte de mártires do cristianismo, numa amostragem tétrica do mais legítimo horror, da qual reproduzimos só um pequeno trecho :

Agrícola de Bolonha, morto crucificado e espetado com cravos [...]  
Anastásia de Sírmio, morta na fogueira e com os seios cortados [...]  
Áurea de Síria, morta por dessangramento, sentada numa cadeira forrada de cravos [...]  
Barnabé de Chipre, morto por lapidação e queimado [...]  
Cristina de Bolsano, morta por tudo quanto se possa fazer com mó, roda, tenazes, flechas e serpentes [...] (ESJC, p.381-382).

A barbárie e a sangüinolência da narração ocupam cento e quarenta linhas e deixam o leitor perplexo, mas, para Deus, isso é tudo muito enfadonho; depois de narrar os mortos cujos nomes começam pela letra C, ele diz: *Para diante é tudo igual, ou quase... fiquemo-nos por aqui*. Jesus, porém, exige a continuação do relato da carnificina e Deus continua abreviando o máximo que pode a explicação dos motivos das mortes, numa demonstração de enfado por essa parte do seu plano. O Dicionário de Mortes continua, até que Deus se mostra cansado e apenas acrescenta depois da letra T: *e outros*,

*outros, outros, idem, idem, idem. basta.* Jesus quer saber quem são os outros, o que vem depois desse idem.

Diante de tanta carnificina, o leitor pode perguntar qual o significado do homem nos planos divinos. E a resposta é dada pelo próprio narrador, num intertexto perfeito com diversas passagens da bíblia: *o homem é semelhante a um sopro, os seus dias passam como a sombra...* (ESJC, p.172).

Na seqüência da narração dos mortos, com a mesma ironia, Deus passa a relatar a morte dos mártires que tiveram que mortificar a carne e o espírito para suportarem as tentações: “[...] um tal John Schorn, que passou tanto tempo ajoelhado a rezar que acabou por criar calos, onde, nos joelhos evidentemente, e também se diz, isto agora é contigo, que fechou o Diabo numa bota, ah, ah, ah, Eu, numa bota [...] isso são lendas [...]” (ESJC, p. 386). É interessante notar que Deus ri, mas o Diabo não ri. Georges Minois em *História do Riso e do Escárnio* informa que o riso não é algo natural no cristianismo, por isso sempre foi atribuído pelos pais da Igreja ao Diabo, que é considerado o Pai do Riso e Pai da Mentira. Aqui, no entanto, é Deus quem ri, o Diabo permanece sério. Temos então o nono atributo do Diabo: o Diabo não ri.

O peso do elemento irônico e cômico nas colocações feitas pela personagem Deus é surpreendente, e cabe lembrar que a ironia “é, sem dúvida, um dos fortes elementos da paródia. É a consciência agindo sobre a tradição” (ARAGÃO, 1980, p.21). Em sua perversidade, a personagem discute com o Diabo os purgatórios futuros de seus filhos, ironizando-os e zombando galhofeiramente dos mesmos. Ele continua sua narrativa tétrica, às vezes patética, contando os sacrifícios dos anacoretas, dos monges, suas vidas piedosas para enfrentar demônios, tentações, flagelos, vigílias, orações, até chegar às ordens monásticas da Idade Média. É um sumário perfeito que abrange, praticamente, 1500 anos.

Em meio a essa narrativa marcada pelo sangue dos inocentes, o filológico e luciferino Pastor intromete-se na conversa:

Observa, como há, no que ele tem vindo a contar, duas maneiras de perder-se a vida, uma pelo martírio, outra pela renúncia, não bastava terem de morrer quando lhes chegasse a hora, ainda é preciso que, de uma maneira ou outra, corram ao encontro dela, crucificados, estripados, degolados, queimados, lapidados, afogados, esquartejados, estrangulados, esfolados, alanceados, escorneados, enterrados, serrados, fechados, amputados, escardeados, ou então, dentro e fora das celas, capítulos e

O diabo pede perdão: a redenção do diabo por Saramago

claustrados, castigando-se por terem nascido **com o corpo que Deus lhes deu, e sem o qual não teriam onde pôr a alma, tais momentos não os inventou este Diabo que te fala.** (ESJC, p.387).

Se a narrativa por posteridade, feita por Deus, sumariando aproximadamente 1500 anos, constrange o leitor pela carnificina ali presente, o sumário do sumário, que se volta para as últimas questões, feito pelo Diabo, tem um efeito (des)evangelizador definitivo sobre o mesmo. O décimo atributo do Diabo é fornecido por ele próprio: o Inferno e os tormentos foram inventados por Deus. O Inferno não existe, é a própria religião cristã.

No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, o sentido da barca é totalmente contrário ao seu significado bíblico, pois aqui ela representa a insegurança e a perdição de todos os homens “nascidos e por nascer”. Se, no *Novo Testamento*, os pescadores que remavam nas barcas do mar da Galiléia transformam-se em pescadores de homens, aqui dois personagens, presentes na barca, representam o caminho da destruição e da perdição: Deus, aquele por quem os homens se perdem, e Jesus, aquele por meio do qual os homens se perdem. Lúcifer é a única alternativa de salvação.

Pelo relato que Deus faz, friamente, das centenas de mortes, essa barca remete-nos à barca dos mortos, encontrada em quase todas as civilizações e à figura do barqueiro Caronte, pois:

a barca dos mortos desperta uma consciência do erro, assim como o naufrágio sugere a idéia de um castigo, a barca de Caronte vai sempre para os infernos. Não existe barqueiro da felicidade. A barca de Caronte seria, assim, um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível infelicidade dos homens. (CHEVALLIER; CHEERBRANT, 1982, p.122).

O papel desempenhado por Deus na barca, assemelha-se ao de Caronte: o barqueiro da morte.

Saramago escolhe a barca como cenário do mais importante e tenso momento de todo o livro, e cremos que essa escolha não é aleatória, pois a imagem da barca, representando a dialética do Bem (Deus/Anjo) e do Mal (Diabo/Tentador), pertence à tradição da literatura portuguesa. A barca do ESJC remete-nos à *Trilogia das Barcas*, do teatrólogo português Gil Vicente, que viveu entre o final da Idade Média e início do Renascimento (1465-1537), em especial ao *Auto da Barca do Inferno*, auto este que nos apresenta a seguinte situação: num braço de mar estão ancoradas duas barcas, uma ocupada por

um Anjo e outra pelo Diabo.<sup>10</sup>

Tanto no *Auto da Barca do Inferno* como no *Auto da Alma*, o Diabo é descrito como sedutor, malicioso e, principalmente, irônico, acabando por aceitar para si, prazerosamente, os rejeitados pelo Anjo, o que nos remete de volta à fala do Diabo na barca: “[...] limitei-me a tomar para mim aquilo que Deus não quis, a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão [...]” (ESJC, p.386).

### 1.5 Deus e o Diabo: Os Heterônimos do Cristianismo

Voltemos à análise das evidências do caráter maquiavélico de Deus, pois, para ele, *os fins justificam os meios*. Ao continuar a narrativa das lutas nas cruzadas, Deus mesmo reconhece o seu estilo sanguinolento:

[...] não, não tenho palavras bastantes para contar-te das mortandades, das carnificinas, das chacinas, imagina o meu altar de Jerusalém multiplicado por mil, põe homens no lugar dos animais, e nem mesmo assim chegarás a saber ao certo o que foram as cruzadas [...] (ESJC, p.388).

Mesmo reconhecendo o seu caráter sanguinário, Deus continua exercitando sua ironia mordaz. O Deus de Saramago é único em sua violência e perversidade, tanto no *Antigo Testamento* como no *Novo Testamento*. O Diabo, estupefato perante tanto sangue e crueldade, assim se expressa:

Digo que ninguém que esteja em seu perfeito juízo poderá vir a afirmar **que o Diabo foi, é, ou será culpado de tal morticínio** e tais cemitérios, salvo se a algum malvado ocorrer a lembrança caluniosa de me atribuir a responsabilidade de fazer nascer o deus que vai ser inimigo deste, Parece-me claro e óbvio que não tens culpa, e, quanto ao temor de que te atirem com as responsabilidades, responderás que o Diabo, sendo mentira, nunca poderia criar a verdade que Deus é, 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

---

<sup>10</sup> Fiel à doutrina teocêntrica de seu tempo e profundo conhecedor da simbologia e alegoria bíblica, Gil Vicente elege, para seus autos, a matéria sagrada e, no *Auto da Barca do Inferno*, utiliza-se de uma alegoria representativa do combate entre o Bem e o Mal, colocando as almas numa encruzilhada do mar, perante as duas barcas; uma que conduz ao Paraíso (Anjo) e outra que conduz ao Inferno (Diabo). Por seus diversos pecados, as almas sempre acabam sendo rechaçadas pelo Anjo e, inevitavelmente, terminam embarcando no Batel do Diabo.

O diabo pede perdão: a redenção do diabo por Saramago

voz que disse, **Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterônimos, 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 pessoas. (ESJC, p.390).

O Diabo fornece seu décimo primeiro e décimo segundo atributo: não é responsável pela morte dos cristãos, nem tampouco pela criação do anti-Cristo. O Diabo, em seu discurso, parece fazer referência a dois textos de profecias do *Antigo* e do *Novo Testamento*, respectivamente dos profetas Daniel e João.

Esses dois livros proféticos apresentam um complexo e riquíssimo simbolismo que envolve estátuas, reinos, animais igualmente simbólicos (bodes, cavalos, carneiros), períodos proféticos (setenta semanas, 2.300 tardes e manhãs), livros selados, inúmeros anjos, dragões, bestas, pragas, trombetas, santuários. Além disso, também falam de um poder que surgiria nos *últimos tempos*, que se oporia a Deus, a besta, aquela que tem como marca o número 666, enfim o anti-Cristo. Embora esteja fora de nosso alcance e objetivo a investigação mais profunda de toda essa vastíssima simbologia, citamos, para esclarecimento, alguns trechos desses livros bíblicos, que nos auxiliarão em nossas observações:

E proferirá palavras contra o Altíssimo e destruirá os santos do Altíssimo [...] (Daniel, 7:25).

[...] a besta que sobe do abismo lhes fará guerra, e os vencerá e os matará (Apoc., 11:7).

Aquele que tem entendimento, calcule o número da besta; porque é o número de um homem, e o seu número é seiscentos e sessenta e seis. (Apoc., 13:18).

Como constatamos nesses trechos, nos livros proféticos são relatados detalhes de uma batalha entre Deus e o anti-Cristo, no *final dos tempos*. Uma das denominações atribuídas ao anti-Cristo é *a besta*. E a maior preocupação e temor do Diabo do *Evangelho segundo Jesus Cristo* é que a criação do *Deus inimigo*, ou seja, *a besta*, seja-lhe, injustamente, atribuída no futuro. Novamente, a partir da fala “Parece-me claro que não tens culpa [...]” até “nunca poderia criar a verdade que Deus é”, percebemos que estamos diante



de uma voz sem dono que isenta o Diabo de qualquer responsabilidade sobre a criação do deus inimigo. Essa voz não é de Deus, nem do Diabo e nem de Jesus, pois é o Diabo quem pergunta e não poderia responder a si próprio, e Deus e Jesus permanecem calados.

Surge então a pergunta: quem então está falando? Parece que essa voz sem rosto não é de nenhum dos três, mas ousar é preciso. O narrador posiciona-se tão favoravelmente ao Diabo e a Jesus, e tão desfavoravelmente a Deus, em virtude do seu desejo insaciável de matar milhões de inocentes, que sua voz se corporifica. O narrador “outra-se” e juntamente com o autor implícito (na realidade são duas vozes) resolvem entrar na barca, tal é a importância desse momento. E entram na barca para quê? Para (des)evangelizar, explicitamente, o leitor: *Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou curiosa outra voz, De Pessoa [...] (ESJC, p.389).*

O diálogo desse trecho remete-nos, sem dúvida, à literatura portuguesa, na medida em que os termos *heterônimos* e *Pessoa* estão ligados ao poeta português Fernando Pessoa.<sup>11</sup> Quanto às duas vozes saídas do nevoeiro e que respondem ao Diabo, tendemos a identificá-las, respectivamente, ao narrador e ao autor implícito, que sai da sua camuflagem, do seu silêncio e explicita-se, surpreendentemente, no momento mais crucial da narrativa, deixando, ainda que por alguns instantes, o disfarce (Wayne C. Booth) ou a máscara (Wolfgang Kayser)<sup>12</sup> cair, para ganhar, se não corpo, uma voz que se mostra apreensiva tal é a gravidade do momento.

Essas duas vozes pairam no ar para explicitar aos três e ao leitor o que todos provavelmente já sabiam: o deus inimigo que surgirá. A besta do Apocalipse, o anti-Cristo, não passa de um heterônimo de Deus, reportando-nos a Pessoa, ao seu fenômeno complexo de desdobrar-se em vários outros, o esplêndido caso de sua vasta criação heteronímica. A abordagem do problema da heteronímia cristã na barca denota por si só que estamos diante de uma narrativa dialética.

---

<sup>11</sup>Fernando Antonio Nogueira Pessoa, autor de *Mensagem* e com vasta obra heteronímica, tem desafiado os críticos da literatura portuguesa contemporânea. Na impossibilidade de citar todos os textos que abordam a questão dos heterônimos de Pessoa, remetemos a um texto clássico de João Gaspar Simões: *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand, Amadora, [s.d.].

<sup>12</sup>Sobre esta terminologia específica consultar Remédios (1986).

Todas as pistas fornecidas pelo narrador ao leitor agora se esclarecem: a sugestão de abrir Deus e encontrar o Diabo dentro dele, a fala do discípulo Tiago sobre as relações existentes entre Deus e o Diabo, a semelhança física entre os dois, o interesse dos dois pelos mesmos assuntos. Com todas essas pistas o que o narrador quer frisar para o leitor é que o Diabo é simplesmente um heterônimo de Deus, ou seja, seu *alter ego*. Mais antigo que a heteronímia pessoana é o caso da heteronímia cristã (Deus, Jesus e o Diabo), dialética por excelência.

Nessa corporificação das vozes do narrador e do autor implícito, que sai dos bastidores e se desvela aliada às vozes de Jesus, Deus e Pastor, é que transparece a essência polifônica da obra, pois nos é revelado “um mundo em processo de construção, mundo de elementos que agem e reagem uns contra os outros sem resolução possível” (HAYMAN, 1980, p.31). É a riqueza do discurso “que se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 1981, p.168), os múltiplos aspectos do cristianismo, a pluralidade de pensamentos, as diversas falas que se comportam como linhas cruzadas que darão a verdadeira coloração do romance: a carnavalização e a (des)evangelização do leitor. É um novo evangelho que se constrói através da releitura dos *Evangelhos* primeiros, um evangelho ateológico que se permite debruçar sobre si mesmo e que elabora uma “gênese destruidora.” (KRISTEVA, 1974, p.76).

Após esse “susto”, o narrador e o autor implícito voltam à sua condição e Deus prossegue na descrição do seu desejo absurdo de matança, revelando as mortes causadas pela Santa Inquisição e toda a sua obra nefasta:

Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e roncões de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero este poder [...] (ESJC, p.391).

Notamos que há um certo prazer perverso de Deus ao narrar esses acontecimentos sangrentos, e Jesus tenta, desesperadamente, livrar a espécie humana do papel de cobaias indispensáveis aos planos divinos. O próprio Diabo fica sensibilizado e reconhece a obsessão que Deus tem por sangue: “É preciso **ser-se Deus para gostar tanto de sangue.**” (ESJC, p.391).

## 1.6 O Diabo pede perdão

Extremamente assustado com o futuro dos seres humanos, o Diabo resolve fazer uma proposta última e única a Deus:

Quero hoje fazer bom uso do coração que tenho, aceito e quero que o teu poder se alargue a todos os extremos da terra, sem que tenha de morrer tanta gente, e pois que de tudo aquilo que te desobedece e nega, dizes tu que é fruto do Mal que eu sou e ando a governar o mundo, **a minha proposta é que tornes a receber-me no teu céu, perdoados dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos felizes em que fui um dos teus anjos predilectos, Lúcifer me chamavas, o que a luz levava, antes que uma ambição de ser igual a ti me devorasse a alma e me fizesse rebelar contra a tua autoridade [...] se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisarás morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do que o mundo, o universo, por toda a parte o Bem governará, e eu cantarei na última e humilde fila dos anjos que te permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei, os teus louvores tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como dessa maneira devesse ser sempre [...]** (ESJC, p.392).

Eis o décimo terceiro e mais comovente atributo de Lúcifer: O Diabo pede perdão a Deus. Reconhece que foi sua ambição de ser igual a Deus que o levou à revolta, pede perdão, tenta salvar Jesus do sacrifício e, por extensão, todos os seres humanos nascidos e por nascer. Seu discurso é substancialmente sagrado. No limiar da barca são tratadas e experimentadas “as últimas posições filosóficas”, os limites entre a vida e a morte, o sonho e a realidade, a salvação e a perdição, procedimento típico da menipéia que “procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 1981, p.99).

As últimas atitudes que envolvem o destino dos deuses e dos homens são aqui desnudadas pela visão carnavalesca. O discurso do Diabo é repleto de piedade, tentando salvar o Salvador e, por extensão, toda a humanidade, bem como exorcizar o próprio mal que é Deus. É a instauração da *vida às*

*avessas*. A inversão do caráter milenarmente atribuído ao Diabo é completa, pois aqui ele se apresenta generoso, arrependido, humilde, bondoso, características essas que, nos *Evangelhos*, são atributos divinos, ou seja, o Diabo aqui é o paradigma perfeito do Bem. Quando ele sai das águas e entra na barca da morte, temos a seguinte informação do narrador: “[...] era, o leviatã surgindo das últimas profundidades, era, como se viu, passados todos estes anos, o Pastor [...]” (ESJC, p.367). Vale aqui determo-nos sobre a sua simbologia: “Na Bíblia temos um monstro do mar comumente **chamado Leviatã, que é descrito como o inimigo do messias, e que está destinado a ser morto pelo Messias...**” (FRYE, 1973, p.188).

De monstro inimigo que deveria ser destruído pelo Messias, o Leviatã, pelo contrário, nesse evangelho entra na barca para salvar o próprio Jesus e todos os seres humanos. Mas são constantes, na carnavalização, as imagens biunívocas: bem x mal, dia x noite. A esse bem que o Diabo representa com a sua suma virtude, a esse caráter santo que o narrador lhe concede, Deus, cruel e maldosamente, opõe-se com veemência:

Não te aceito, não te perdo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Por quê, **Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, (...) 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 o Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro [...]** (ESJC, p.343).

Estamos diante de uma outra característica da carnavalização: a profanação. O caráter de Deus, em sua postura impiedosa de não conceder o perdão, da obstinação em manter o mal, é extremamente profanado. Por mais estranho que isso possa parecer, Deus é o Diabo, nesse evangelho, e o Diabo é o Salvador do Salvador. Pastor, após ver seu plano de salvação frustrado, diz: **“Que não se diga que o Diabo não tentou um dia a Deus [...]**” (ESJC, p.393).

Jesus vai ao deserto (mar), para ser tentado por Deus, durante quarenta dias, e a sua salvação é proposta pelo Diabo. É o contraste entre o sagrado e o profano, entre o bem (Diabo) e o mal (Deus). Ao não aceitar o perdão suplicado pelo Diabo, Deus condena o Filho de José e todos os seres humanos ao papel de inexoráveis cobaias e, ao Diabo, heterônimo de Deus, o pior dos castigos: sempre existir e nunca ser perdoado.

Deus, o Diabo e Jesus formam uma nova Trindade, complexa, estranha e extremamente desunida. Primeiro pensamos em uma nova Trindade, mas, observando-se melhor, percebemos o caso típico de um monoteísmo realmente uno, diferente do monoteísmo trinitário cristão, um monoteísmo com duas faces, um monoteísmo calcado em gêmeos siameses. Dessa forma, Lúcifer não seria, como já chegamos a elucubrar, o quarto homem da Trindade, porque afinal o Espírito Santo não está presente no livro de Saramago. Não seria o terceiro homem da Trindade, porque o Jesus de Saramago é *demasiadamente humano* para se comportar como segunda pessoa da Trindade, tampouco seria o segundo homem, porque Lúcifer tem forças e poder igual a Deus. Portanto, reiteramos que se trata efetivamente de um monoteísmo maniqueísta a partir de gêmeos siameses: as duas faces de uma divindade só, inseparáveis até o final de toda a existência.

O que o Deus de Saramago confirma é que o mal é essencial para a existência para a fundamentação do cristianismo. Bruno Paes Manso e Fernando Luna afirmam que:

**No cristianismo, a presença do Mal, ainda que despido de formas concretas, é essencial como em nenhuma outra religião [...]** O catolicismo se define por essas oposições absolutas: o bem contra o mal, o santo versus o pecador, a salvação contraposta à condenação, a castidade de um lado, o sexo do outro... (MANSO; LUNA, 1999, p.58).

Recapitulemos alguns fatos sobre o personagem Diabo: é ele quem anuncia o nascimento de Jesus a Maria e quem deposita, na tigela, uma terra que, estranhamente, brilhava; é ele quem acompanha Maria, com aparições fantásticas, durante toda a sua gravidez; é ele quem aparece na cova após a matança dos inocentes de Belém para acusar José, e por extensão, Maria também; é o Diabo quem, treze anos após esse fato, vem a Belém para levar consigo uma planta enigmática que nascera onde a tigela fora enterrada; é ele quem aparece para Jesus em Belém na gruta e o convida para ser ovelha do seu rebanho; é ele quem, durante quatro anos, ensinará a Jesus lições de sabedoria; é o Diabo, o Bom Pastor, que salva as suas ovelhas, não permitindo que sejam sacrificadas; é ele quem sobe à barca, na condição revelada de Leviatã, com a estranha missão de salvar aquele que seria o salvador e, por extensão, todos os seres humanos *nascidos e por nascer*.

Com relação a seu nome “Pastor”, pelo qual prefere ser chamado, temos a esclarecer, segundo Cassirer que “o nome não é nunca um mero

símbolo, sendo parte da personalidade do seu portador [...]”(1972, p.68). É na barca que percebemos a extensão da sabedoria do protagonista desse evangelho ateológico. Quando perde humildemente perdão, confirma a grandeza e nobreza de seu caráter.

O Diabo, realmente, tentou Deus nesse quinto evangelho: pede perdão e ele não o perdoa, pede que Deus evite a morte de Jesus e de milhares e de milhões de pessoas, e ele não evita.

De todas as personagens discriminadas pela doutrina cristã, resgatadas neste evangelho de papel e tinta, o Diabo é a que merece uma especial atenção do narrador, que se empenha em sua sacralização, redimindo-o definitivamente do papel milenar de vilão que lhe é atribuído pelos *Evangelhos* e pela Igreja Católica, já que o papel de vilão, aqui, é destinado a Deus. A carnavalização do Diabo é completa, pois aqui ele é o Bom Pastor, o Redentor, o Clemente, o Justo, o Humilde. Novamente estamos diante das “diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos [...]” (BAKHTIN, 1981, p.101).

Quando o narrador revela que Jesus é “o evidente herói deste evangelho” (ESJC, p.240), ele está destilando sua ironia, pois sabe muito bem que o evidente herói desse quinto evangelho é a magistral personagem do Diabo, pois é ele quem, na barca, enfrenta Deus de igual para igual.

### 1.7 Summa Diabólica: o Diabo merece ser perdoado

A vida do italiano Giovanni Papini (1881 - 1956) nos mostra a trajetória de um dos intelectuais mais polêmicos e contraditórios de seu tempo, tendo participado de diatribes de toda sorte, sido excomungado e tido dois livros no *Index* do Vaticano, e concluído seus dias, em 1956, como um católico devoto. Foi jornalista, crítico, teólogo à sua maneira, poeta e novelista. Seu livro *O Diabo* foi tema de grandes discussões e controvérsias. Esse livro, publicado em 1953, apresenta na contra-capa o subtítulo *Apontamentos para uma futura Diabologia*.

Sua previsão estava certa, já que, mesmo consultando todas as biografias atuais que constam na bibliografia final deste ensaio, ninguém foi mais longe no cerne da problemática de Lúcifer que ele. Papini escreve do ponto de vista de um cristão católico e suas pertinentes colocações, assombrosas, foram

elucubradas cinquenta anos antes da temática vir à tona. Ele avisa que é um livro escrito por um cristão leal que, serenamente, busca entender a sina e a essência do Diabo e, por isto, sua perspicácia nos encanta e assombra.

Só no primeiro capítulo já constatamos a pertinência de sua análise, que, se não responde às perguntas que levantamos no início deste artigo, formula outras questões ainda mais constrangedoras para o Cristianismo e acrescenta algumas saídas. Ele aponta os seguintes problemas na relação Teologia x Lúcifer e Cristianismo x Lúcifer: 1) os Teólogos deveriam estudar Deus e se envergonhar de suas idéias ridículas sobre o Diabo; 2) que se Teólogos (envergonhados) e Filósofos desertaram desse assunto, coube aos poetas a admiração pelo grande Adversário; 3) que o Demônio recuperou atualmente os seus direitos de cidadania; 4) que o Diabo é pouco conhecido, apesar de onipresente, ora negado, ora adorado, ora temido, ora decantado, vilipendiado, mais popular que realmente compreendido, portanto “é preciso enxergá-lo com olhos novos, acercá-lo com novo espírito” (PAPINI, 1954, p.15); 5) que o cristão não pode e não deve amar a rebeldia e o mal de Satã, *mas pode e deve amar nele a criatura mais infeliz de toda a Criação*; 6) se o mal não existisse, não existiriam santos e, nesse sentido, pode-se afirmar que o Diabo é, por vontade divina, um coadjutor de Deus; 7) que o Diabo foi o primeiro a reconhecer o caráter crístico de Jesus, antes de qualquer de seus discípulos e antes mesmo de que o próprio Nazareno tivesse proclamado sua divindade etc.

Transcrevemos em seguida algumas perguntas mais contundentes de Papini neste capítulo inicial de sua obra que já nos revela como ele foi capaz de especulações teológicas muito à frente de sua época. Referindo-se a Lúcifer ele pergunta: “Mas é lícito, a um cristão, odiar o inimigo?” Logo, em seguida, ele mesmo responde categoricamente: “Os cristãos, até à data, não têm sido bastante cristãos para com Satanás.” Na seqüência, aconselha que os cristãos devem amar o Arcanjo que, um dia, foi o mais próximo de Deus, acrescentando que “salvando-o do ódio de todos os cristãos, todos os homens serão para sempre salvos do seu ódio.” (PAPINI, 1954, p.15).

Outro ponto levantado por Papini é se o sacrifício de Jesus não teria sido suficiente para a estória dos homens e de Lúcifer: por que, afinal, a história da Salvação teria que ter necessariamente três atos (queda, redenção e Armagedom)? O polêmico crítico acrescenta:



O diabo pede perdão: a redenção do diabo por Saramago

Não poderá dar-se que Ele tenha querido libertar-nos da escravidão do Demônio, na esperança de que os homens, por seu turno, **possam libertar-se o Demônio da sua condenação?** Não poderá dar-se que **Cristo tenha redimido os homens a fim de que estes, mediante o divino preceito de amar os inimigos, venham, a ser dignos de sonhar um dia a redenção do mais funesto e obstinado Inimigo?** (PAPINI, 1954, p.17).

Papini é cristão até às últimas conseqüências do Cristianismo, até às mais temerárias. E a pergunta temerária que não pode se calar tanto para Orígenes como para Papini e Saramago é: um Deus definido como absoluto amor não deveria perdoar o Diabo, já que um dos maiores mandamentos é *amai os vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem?* Em sua Teologia do Ateu, Saramago redime o Pastor e transforma-o num verdadeiro e outra vez Lúçifer<sup>13</sup>, aquele que porta a luz, a saída, a esperança. Orígenes já defendia a idéia de que, no final dos tempos, Deus perdoaria Lúçifer. Papini vai no mesmo sentido. Saramago também, em seu romance, dá essa chance para que Deus perdoe o Diabo, mas o personagem Deus rejeita a chance.

No documento publicado pelo Vaticano, em fevereiro de 1999, denominado *De Exorcismis et Supplicationibus Quibusdam* (De Todos os Gêneros de Exorcismos e Súplicas), a:

Igreja Católica reafirma sua fé no Maligno, sua confiança na vitória de Cristo e, acima de tudo, uma inesgotável capacidade de reinventar, pela enésima vez, um inimigo que purga todos nós da culpa essencial. **Somos mal por influência demoníaca.** (1999 apud MANSO e LUNA, 1999, p.59).

Para a Igreja Católica, Orígenes, Papini e Saramago estão errados: Deus não pode perdoar o Diabo, não seria Deus se fizesse isto.

Papini termina o primeiro capítulo do seu livro informando que talvez Satanás esteja desde o princípio esperando um movimento de compaixão de Deus, de Jesus, dos cristãos, dos homens.

<sup>13</sup> No sentido daquele que tenta espalhar luz. Segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, a origem do nome é esta: “Do latim *Lucifer*, ‘o que leva o archote’, ‘a estrela da manhã” (FERREIRA, 1986, p.1051). Ou ainda, de acordo com a própria tradição cristã, o primeiro nome atribuído ao Diabo, antes da expulsão do mesmo dos céus, tradição essa que se baseia na esplendorosa descrição do Diabo, antes da sua queda, feita pelo profeta Ezequiel, no cap. 28 de seu livro, do qual citamos apenas o versículo 14: “Tu eras querubim ungido para proteger, e te estabeleci: no monte santo de Deus estavas, no meio das pedras afogueadas andavas.”



## Referências

- ABADÍA, J. P. *A Bíblia como Literatura*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1982.
- ARAGÃO, M. L. P. A força do destino. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- ASSIS, J. M. M. de.. A Igreja do Diabo. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Globo, 1997. (Obras Completas).
- \_\_\_\_\_. *O Anjo Rafael*. In: Banco de Dados do NUPIL. Disponível em: <<http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0037-01441.html>>. Acesso em: fev. de 2008.
- AZEVEDO, Á. de. *Macário*. Biblioteca virtual do Estudante de Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: jan. 2008.
- AUERBACH, E. A Cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Tradução de Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARCELOS, C. J. Literatura e Teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. In: *Numen – Revista de Estudos e Pesquisa da Religião*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, v. 3, n. 2, jul/dez 2000, p. 09-30.
- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAUDELAIRE, C. P. *Litanias de satanás*. Disponível em: <[http://www.arnaldogodoy.com.br/html\\_cores/hps/poeta\\_baudelaire.htm](http://www.arnaldogodoy.com.br/html_cores/hps/poeta_baudelaire.htm)>. Acesso em: 14 maio 2008.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: *Textos escolhidos de Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e J. Habermas*. 2. ed. Tradução de Modesto Carone Neto. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, [s.d.]. Edição revista e corrigida.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHEVALLIER, J.; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- COUSTÉ, A. *Biografia do diabo*. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record, 1996. (Coleção Rosa dos Tempos).
- DAWKINS, R. *Deus, um delírio*. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente (1300-1800)*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1989.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRYE, N. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flavio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. Terceiro ensaio: crítica arquetípica / teoria dos mitos. In: *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALIMBERTI, U. *Rastros do sacro*. Tradução de Euclides L. Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GOMES, A. M. A última tentação de Saramago. In: *Jornal de Letras*. Lisboa: [s.n.]. Jan. 1992, p.13.

HARRIS, S. *Carta a uma nação cristã*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HAYMAN, D. Um passo além de Bakhtin: por uma mecânica dos modos. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980, p.31.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUSCHEL, K-J. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Tradução de Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999.

LINK, L. *O diabo: a máscara sem rosto*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAGALHÃES, A. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

MAGALHÃES JR, R. *O diabo existe?* Tomo I. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.

MANSO, B. P.; LUNA, F. Satã entre nós. *Revista Veja*, São Paulo, ano 32, ed. 1583, n. 5, fev. 1999.

MANZATTO, A. *Teologia e literatura: reflexões teológicas a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MARTINS TERRA, J. E. *Existe o diabo?* respondem os teólogos. São Paulo: Loyola, 1975.

MESSADIÉ, G. *História geral do diabo: da antiguidade à época contemporânea*. Tradução de Alda Sophie Vinga. Portugal: Europa-América, 2001.

Salma Ferraz

- MILES, J. *Deus: uma biografia*. Tradução de José Rubens Siqueira. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MUCHEMBLED, R. *Uma história do diabo*. Tradução de Maria H. Kühner. São Paulo: Bom Texto, 2004.
- NOGUEIRA, C. R. F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- ONFRAY, M. *Tratado de ateologia*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PAGELS, E. *As origens de satanás*. Tradução de Ruy Jungmann. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- PAPINI, G. *O diabo*. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1954.
- PESSOA, F. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- QUEIRÓS, E. de. *O senhor diabo*. Disponível em: <<http://www.virtualbooks.terra.com.br>> Acesso em: 28 mar. 2008.
- REMÉDIOS, M. L. R. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.
- ROSA, G. *Grande sertão veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- SIMÕES, J. G. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, Amadora, [s.d.].
- SOB A SOMBRA DO DIABO. *Revista História Viva – Grandes Temas*. Edição Especial Temática n. 12. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.
- STANFORD, P. *O diabo: uma biografia*. Trad. Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- TILLICH, P. *Filosofia de la religion*. Buenos Aires: La Aurora, 1969, p.74.
- TOLEDO, R. P. de. A atualidade de satanás. *Revista Veja*, São Paulo, p.70-81, jul. 1996.
- \_\_\_\_\_. Cristo e o deus cruel. *Revista Veja*, São Paulo, Ed. 1207, p.90-96, nov. 1991.

Recebido para publicação em 20 de maio de 2008.

Aceito para publicação em 10 de agosto de 2008.